

ISSN 2300-1062 (print)
ISSN 2353-7841 (online)

SPHERES OF CULTURE



Volume XVI

Lublin 2017

Journal
of Philology, History,
Social and Media Communication,
Political Science,
and
Cultural Studies

Branch of Ukrainian Studies
of Maria Curie-Skłodowska University in Lublin

SPHERES OF CULTURE

Volume XVI



Lublin 2017

Editor-in-Chief:

Prof. Ihor Nabytovych
(Maria Curie-Sklodowska University, Poland),

Editorial Board:

Prof. Leonid Rudnytzky (La Salle University in Philadelphia, USA)
Prof. Arnold McMillan (University of London, Great Britain),
Prof. Siarhey Kavalou (Maria Curie-Sklodowska University, Poland),
Prof. Witold Kowalczyk (Maria Curie-Sklodowska University, Poland),
Prof. Volodymyr Antofiychuk (Chernivtsi National University, Ukraine)
Prof. Vyacheslav Rahoysa (Belarusian National University in Minsk, Belarus'),
Prof. Mihas' Tychyna (Belarusian National Academy of Science, Belarus'),
Prof. Ivan Monolatiy (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine)
Prof. Ihor Sribnyak (Borys Hrinchenko Kyiv University, Ukraine),
Prof. Teresa Chynczewska-Hennel (University of Bialystok, Poland),
Prof. Agnieszka Korniejenko (Jagellonian University, Poland),
Prof. Valentyna Sobol (University of Warsaw, Poland),
Prof. Yuriy Peleshenko (Ukrainian National Academy of Science, Ukraine)
Head, Editorial Office Iryna Nabytovych

Scientific Reviewers of Volume XVI:**History and Cultural Studies**

Prof., Dr hab. Maryna Paliyenko, Ukraine
Prof., Dr hab. Serhiy Sehedra, Poland
Prof., Dr hab. Vitalii Telvak, Ukraine

Political Science

Prof., Dr hab. Ivan Monolatiy, Ukraine
Prof., Dr hab. Arkadyush Adamczyk, Poland

Philological Science

Philology, Social and Media Communication
Prof., Dr hab. Oleksandr Aleksandrov, Ukraine
Prof., Dr hab. Stefan Kozak, Poland
Prof., Dr hab. Yaroslav Polishchuk, Ukraine
Prof., Dr hab. Petro Mats'kiv, Ukraine
Prof., Dr hab. Oleh Tyshchenko, Poland

Language Editing: English (*Iryna Nabytovych*), Polish (*Lubomyr Puszak*), Ukrainian (*Dzvenyslava Nabytovych*), Belarusian (*Siarhey Kavalou*), German (*Tetiana Monolatiy*)

PERMISSION TO REPRINT. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical photocopy, recording, or otherwise without prior written consent of the Editor-in-Chief. The editors assume no responsibility for statements of fact or opinion made by contributors.

ISSN 2300-1062 (print)
ISSN 2353-7841 (online)

Copyright © 2017 by the Branch of Ukrainian Studies of UMCS & Ihor Nabytovych
Lublin 20-0431, pl. Marii Curie-Skłodowskiej, 4 / 433, Poland
www.spheresofculture.umcs.lublin.pl

All rights reserved

Printed by *Ingvarr*, Lublin, Poland

CONTENTS

Philology

Oleh Shalata. Spiritual Ideal in Ukrainian and English Post-Victorian Imaginative Literature: Father Nestor vs Father Brown	16
Tetiana Doniy. Postmodernism in Ukraine: Trends and Tendencies	28
Olexander Onyshchenko. Partextuality – A Means of Author’s Interpretation of the Socium	35
Nadiya Havryliuk. Visual Poetry: History and Modernity	43
Taisa Litvynchuk. Medieval City in Ukrainian Literary Studies: Theoretical Aspects	51
Yevhen Dzhydzhora. Mineya in the Corps of Kyivan Rus’ Hymnographic Collection 10 th – 13 th Centuries	60
Olena Shcherbak. The Subject of Womenhood in the Works of Stanislaus Orzechowski <i>About the Turkish Threat</i> and <i>Edification Words to King Zygmunt II August</i>	70
Tetiana Turchyna. Topic of the Existing World in the Didactic Gospel of Kyrylo Tranquilion Stavrovetskyi	80
Olha Dubyna. Book as a Symbol in the Collections of the Marian Narratives by Afanasii Kalnofoyskyi, Ioanykyi Galiatovskyi and Danylo (Dymytriy) Tuptalo	89
Olena Ruda. Poetic Collection of Lazar Baranovych’s <i>Żywoty Świątych</i> (1670) and Hagiographical Songs of <i>Bohohlasnyk</i> (1791): Comparative Analysis	98
Rostyslav Chopyk. “The Same Principle of Affinity (Srodnist’)” (Reception Issues of the Main Idea in the Hryhoriy Skovoroda’s Philosophy)	109
Hennadiy Noha. Letters of Hryhoriy Skovoroda to Mykhaylo Kovalynskyi: Philosophy as Everyday Life	118
Borys Bunchuk, Tetiana Nykyforuk. Genesis of Poetry of Sydir Vorobkevych: Taras Shevchenko Influence	134
Yaroslava Muravetska. Intermedial Means of Visualizing in the Story <i>Kaidash’s Family</i>	144
Tetiana Sandrovykh. Borys Hrinchenko and Ukrainian Theatre on the Base of Public Education	153
Halyna Stupnytska. The Discourse of Personality in Ivan Karpenko-Karyi’s Works (The Evolution of Character on the Basis of the Comedy <i>The Sea of Life</i>)	160

Volodymyr Mykytiuk. “Pro foro externo”: Franko’s Concretizations of the Image of Ukrainian-Galician Intellectual	166
Olha Shostak. “Emigrational” Text of Ivan Franko: Theory and Practice	180
Oleh Voitkiv. Psychological Dimensions of Love Triangle in Ivan Franko’s Novel <i>Lelum and Polelum</i>	190
Vasyl’ Budnyi. Ukrainian Modern in the Literature-Critical Reception of Mykhailo Hrushevskyy	199
Andriy Pecharskyi. Art – Life or Life as Creativity (On Material of Short Prose by Ukrainian Classics of First Decades of the 20 th Century)	207
Iryna Rozdolska. Volodymyr Gadzinskyi – a Writer from the Legion of the Ukrainian Sich Riflemen	214
Kateryna Yanchytska. Role of Micro-Images and Symbolic Details in the Expressionist Novel <i>Eyes</i> by Mykola Matiyev-Melnyk	225
Nataliya Vusatiuk. Mykola Zerov’s Unknown Histories of Literature	230
Liudmyla Skoryna. Poetry of Mykola Zerov: Art Dimensions of Paratext	239
Ludmyla Dzhyhun. Continuous and Discrete Composition in the Immigrant Memorial Literature	247
Valentyna Kryshchuk. Epistolary of Ukrainian Emigration as a Scientific Problem	254
Olha Teterina. Creative work of Yevhen Malaniuk in Interpretation of Volodymyr Derzhavyn as a Comparatist	263
Ihor Vasylyshyn. The Concept of “Foreign Country” in the Emigration Lyrics of Mykhailo Sytnyk (Period of “Second Emigration”)	272
Svitlana Pidopryhora. Experimental Poetics of Ihor Kostetsky’s Prose Works: Intermedial Aspect	279
Nataliya Peleshenko. Reception of Ukrainian Baroque Theater in Olexandr Ilchenko’s Novel <i>Cossacks Never Die, or Mamai and Borrowed Woman</i>	288
Dmytro Semchyshyn. Meter and Rhythmic Peculiarities of Early Versification of Mykola Vinhranovskyy	299
Marta Ponomarenko. Publishing Repertoire of Vasyl Stefanyk Lviv Scientific Library (1940 – 1990): Evolution of Ideological Paradigm	307
Halyna Bokshan. The Mythologem of the Boundary in Halyna Pahutiak’s Mystery <i>Bitter Lands</i>	316

Olena Fedosiy. Speech Constructions of Short Stories of Liudmyla Tarnashynska	324
Kateryna Devdera. Shamanism as a Literary Practice (The Poem <i>He</i> by Oleh Lysheha as an Origin Myth)	329
Olha Bashkyrova. The Discourse of the Populism in Modern Ukrainian Novels	335
Khrystyna Rutar. Places of Memory in the Novel <i>Museum of Abandoned Secrets</i> by Oksana Zabuzhko	345
Bohdana Romantsova. The Unbearable Cruelty of Being: <i>In the Penal Colony</i> by Franz Kafka in the Light of Postcolonial Studies	354
Andriy Savyuk. Psychoanalytical Discourse of Multiculturalism in the Prose Works by Leopold von Sazher-Mazoch	361
Kateryna Hodik. Death as Salvation of Society, Captured by Devilry (On Examples of Works of Andriei Platonov, Mikhail Bulgakov, Todos' Os'machka)	370
Yuliya Herasymenko. Description Tradition of Roxolana's Image and its Rethinking in Alain Paris Novel <i>The Last Suleiman's Dream</i>	376
Nina Illinska. Interpretation of the Medieval Legend about the Ratcatcher in Andrzej Zaniewski's Prose (<i>Rat</i> and <i>Shade of the Ratcatcher</i>)	384
Yulia Pavlenko. The Extime Diary's Poetics of Fictional Subject (On the Material of Daniel Pennac's Novel <i>Diary of a Body</i>)	392
Mariya Tretevykh. Individual Memory in the Novel of Uwe Timm's <i>In My Brother's Shadow</i>	399
Dmytro Drozdovskyi. Criticism of Political Discourse and Social Insufficiency in Ian McEwan's <i>The Child in Time</i>	406
Chrystyna Stetsyk, Tetiana Chukhlib. Dialecticisms in Artistic Text: Functional-Stylistic Aspect	415
Mariana Kaniuk. Ukrainian Phraseological Units with "Water" Component as a Fragment of Linguistic View of the World	423
Yuriy Hrytsevych. Plurality Paradigm of Nouns in the Folklore Texts	430
Natalia Kobchenko. The Peculiarity of the Syntactic Connection in the Sentences Including Generalizing Components	438
Nataliya Rula. Opposite Sentences as Semantic-Syntactical Variety of Complex Constructions in Contemporary Ukrainian Language	446
Ivanna Vakaliuk. Functional-Semantic Peculiarities Verbs of Distributive Action in Modern Ukrainian Literary Language	454

Valentyna Kal'ko. Metaphoric Integration of the Domains <i>Bird</i> → <i>Human</i> in the Ukrainian Proverbs	463
Olha Ilyk. Idiolect of Ivan Franko in the Framework of Discourse Words (Based on the Text Corpus of Discourse Words of Short Prose Fiction of Franko)	472
Tetiana Botvyn. Somatic Vocabulary in the Ukrainian Translations of the Bible in the 19 th – 20 th Centuries: a Semantic and Cultural Aspects	480

History

Leonid Zalizniak. Origin of Ukrainians from Positions of Modern Ethnology	488
Yuriy Fihurnyi. Ukrainian Ethnic, State-Building, National-Building and Ethnicultural Processes: Problem Solving	496
Nazar Radetsky. Problems of Development of Arts in the Letters to Józef Ossoliński	504
Aliona Yakubets. Fashion and Clothing as Important Factors of Everyday Life of People of Soviet Ukraine in 1950 – 1960 ^s and as Object of Satire (According to the Publications of the “Perets” Magazine)	513
Liliya Huliovata. Cooperation of Historical Faculty of Lviv University and Scientific Community of Poland in 2000 – 2010 ^s : the Main Trends	521

Politology

Stepan Vovkanych. It is Time to Mobilize Synergies of Ukraine and the World to Combat Global Threats of Hybridization	530
---	-----

Cultural Studies

Ivan Kuzminskyi. History of Singing in the “Ruthenian” Churches of the Przemyśl Eparchy in the Early Modern Era	536
Oksana Faryna. The Phenomenon of Galician Artistic Culture in the Context of Cooperation of Greek Catholic Clergy of Eastern Galicia with Famous Artists (1921 – 1946)	544
Ruslana Demchuk. Structuring the “Sacral Axis” in the Architectural Landscape of Kyiv (From the Modern Age)	556
Olena Katsalap. Zoya Hayday’s Singing and Performing Activity During World War II (1941 – 1945)	564
Ruslana Kalyn. Personality in Modern Vocal World: Phenomenon of Oksana Krovvytska	572

- Maryna Rudyk.** Genres Concept in the Piano Works of Ukrainian Composers of the End of the 20th Century 581
- Anastasia Kravchenko.** Cultural and Semiological Paradigm of Modern Musicology: the Vectors of Polymethodology 588
- Iryna Matolich.** Analysis of Dissertations of Art Studies (Specialty 17.00.05) for the Period of 1991 – 2010 595
- Olena Ilchuk, Nina Petruk.** Role of Multisensor Marketing in Formation of Tourist Attraction of Cultural Objects of Western Ukraine 602
- Mykhaylo Badetskyi.** Essence, structure and basic functions of physical education of students in Ukraine in the 90 years of 20th – the beginning of the 21th century 610

Social and Media Communication

- Olena Kiryanova.** Role of Summer Christian Camps as a Social Communicator Among Schoolchildren and Students 618

Reviews

- Metaphors of Text Batalies
Ihor Isichenko, archbishop, *War of Baroque metaphors. "Syone" of Petro Mohyla vs "Spyglass" of Kasian Sakovych* [In the Ukrainian language], Kharkiv: Akta 2017, 348 pp.
(**Olena Matushek**) 626
- Taras Shevchenko's artistic prose: between the Orient and the Occident
Oleksandr Boron, *Heritage of Kobzar Darmohray* [In the Ukrainian language], Kyiv: Krytyka 2017, 496 pp.
(**Ihor Nabytovych**) 629
- Pedagogical Concepts of Ivan Franko
Volodymyr Mykytiuk, *Pedagogical Concepts of Ivan Franko (Theory and Methodology of Literature Teaching)* [In the Ukrainian language], Lviv: Lviv Ivan Franko National University 2017, 408 pp.
(**Olena Kvas**) 633
- From the Position of Modern Ivan Franko's Studies
Stepan Khorob, *Drama – My Old Passion... (The Dramaturgy and Theatre of Ivan Franko)* [In the Ukrainian language], Ivano-Frankivsk 2016, 268 pp.
(**Roman Kozlov**) 638
- Revival or Collaboration? Notes on a Book by Svitlana Maksymenko
Svitlana Maksymenko, *Ukrainian Theater in Lviv in a Period of the German Occupation (1941 – 1944)* [In the Ukrainian language], Lviv: Ivan Franko Lviv University 2015, 328 pp.
(**Anna Korzeniowska-Bihun**) 644

CONTENTS

Philology

Oleh Shalata. Spiritual Ideal in Ukrainian and English Post-Victorian Imaginative Literature: Father Nestor vs Father Brown	16
Tetiana Doniy. Postmodernism in Ukraine: Trends and Tendencies	28
Олександр Онищенко. Паратекстуальність – засіб авторської інтерпретації соціуму	35
Надія Гаврилюк. Візуальна поезія: історія та сучасність	43
Таїса Літвинчук. Середньовічне місто в українському літературознавстві: теоретичні аспекти	51
Євген Джиджора. Мінея у корпусі киеворуських гимнографічних збірок XI – XIII століть	60
Олена Щербак. Тема жіноцтва у творах Станіслава Оріховського <i>Про турецьку загрозу і Непучування королеві Сигізмундові Августові</i>	70
Тетяна Турчина. Топіка земного світу в <i>Євангелії учительному</i> Кирила Транквіліона Ставровецького	80
Ольга Дубина. Книга як символ у збірках богородичних оповідань Афанасія Кальнофойського, Іоанікія Галятовського і Данила (Димитрія) Туптала	89
Олена Руда. Поетична збірка Лазаря Барановича <i>Żywoty świętych</i> (1670) та житійні пісні <i>Богогласника</i> (1791): компаративний аналіз	98
Ростислав Чопик. “Той самий принцип сродности” (до питання рецепції чільної ідеї філософії Григорія Сковороди)	109
Геннадій Нога. Листи Григорія Сковороди до Михайла Ковалинського: філософія як повсякденність	118
Борис Бунчук, Тетяна Никифорук. Про генезу віршованих творів Сидора Воробкевича: вплив Тараса Шевченка	134
Ярослава Муравецька. Інтермедіяльні засоби візуалізації повісті <i>Кайдашева сім'я</i>	144
Тетяна Сандрович. Борис Грінченко та український театр на ниві народної просвіти	153
Галина Ступницька. Дискурс особистості у творчості Івана Карпенка-Карого (еволюція характеру на прикладі комедії <i>Житейське море</i>)	160

Володимир Микитюк. “Pro foro externo”: Франкові конкретизації образу українсько-галицького інтелектуала	166
Ольга Шостак. “Еміграційний” текст Івана Франка: теорія і практика	180
Олег Войтків. Психологічні виміри любовного трикутника в романі Івана Франка <i>Лель і Полель</i>	190
Василь Будний. Український Модерн у літературно-критичній рецепції Михайла Грушевського	199
Андрій Печарський. Мистецтво – життя або життя як творчість (на матеріалі малої прози українських клясиків перших десятиліть ХХ століття)	207
Ірина Роздольська. Володимир Гадзінський – письменник із легіону Українських Січових Стрільців	214
Катерина Янчицька. Роль мікрообразів і символічних деталей в експресіоністичній новелі Миколи Матієва-Мельника <i>Очі</i>	225
Наталія Вусатюк. Невідомі історії літератури Миколи Зерова	230
Людмила Скорина. Поезія Миколи Зерова: художні виміри паратексту	239
Людмила Джигун. Безперервна та дискретна композиція у еміграційній мемуарній літературі	247
Валентина Кришук. Епістолярій української еміграції як наукова проблема	254
Ольга Тетеріна. Творчість Євгена Маланюка в інтерпретації Володимира Державина як компаративіста	263
Ігор Васишин. Концепт “чужина” в еміграційній ліриці Михайла Ситника (період “другої еміграції”)	272
Світлана Підпригора. Експериментальна поетика прози Ігоря Костецького: інтермедіальний аспект	279
Наталія Пелешенко. Рецепція українського барокового театру в романі Олександра Ільченка <i>Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця</i>	288
Дмитро Семчишин. Метричні та ритмічні особливості юнацьких віршів Миколи Вінграновського	299
Марта Пономаренко. Видавничий репертуар Львівської наукової бібліотеки імени Василя Стефаника (1940 – 1990): еволюція ідеологічної парадигми	307
Галина Бокшань. Мітологема межі в містерії Галини Пагутяк <i>Гіркі землі</i>	316

Olena Fedosiy. Speech Constructions of Short Stories of Liudmyla Tarnashynska	324
Катерина Девдера. Шаманізм як літературна практика (Інтерпретація поезії <i>Vin</i> Олега Лишеги як міту про походження)	329
Ольга Башкирова. Дискурс народництва в сучасній українській романістиці	335
Христина Рутар. Місця пам'яті у романі Оксани Забужко <i>Музей покинутих секретів</i>	345
Bohdana Romantsova. The Unbearable Cruelty of Being: <i>In the Penal Colony</i> by Franz Kafka in the Light of Postcolonial Studies	354
Андрій Сав'юк. Психоаналітичний дискурс мультикультуралізму у прозі Леопольда фон Захер-Мазоха	361
Катерина Годік. Смерть як спасіння з суспільства, охопленого бісівщиною (на прикладі творів Андрея Платонова, Міхаїла Булгакова, Тодося Осмачки)	370
Юлія Герасименко. Традиція змалювання образу Роксоляни та його переосмислення в романі Алена Паріса <i>Останній сон Сулеймана</i>	376
Ніна Ільїнська. Інтерпретація середньовічної легенди про Щуролова у прозі Андржея Занєвського (<i>Щур і Тінь Щуролова</i>)	384
Юлія Павленко. Поетика екстимного щоденника у сучасному варіанті письма про себе фікційного суб'єкта (на матеріалі роману Данієля Пенака <i>Щоденник одного тіла</i>)	392
Марія Третєвич. Індивідуальна пам'ять у романі Уве Тімма <i>На прикладі мого брата</i>	399
Дмитро Дроздовський. Критика політичного дискурсу та соціальної несправедливості у романі <i>Дитина в часі</i> Ієна Мак'юєна	406
Христина Стецик, Тетяна Чухліб. Діалектизми в художньому тексті: функціонально-стилістичний аспект	415
Мар'яна Канюк. Українські фразеологізми з компонентом "вода" як фрагмент мовної картини світу	423
Юрій Грицевич. Множинна парадигма іменників у фольклорних текстах із Західного Полісся	430
Наталя Кобченко. Специфіка синтаксичного зв'язку у реченнях із узагальнювальними компонентами	438
Наталія Рула. Протиставні речення як семантико-синтаксичний різновид складносурядних конструкцій у сучасній українській мові	446
Іванна Вакалюк. Функціонально-семантичні особливості дієслів дистрибутивної дії в сучасній українській літературній мові	454

- Валентина Калько.** Метафорична інтеграція доменів *птаха* → *людина* в українських прислів'ях 463
- Ольга Ілик.** Ідіолект Івана Франка крізь призму дискурсивних слів (на матеріалі корпусу дискурсивних слів Франкової малої прози) 472
- Тетяна Ботвин.** Соматизми в українських перекладах Біблії XIX – XX століть: семантичний та культурологічний аспекти 480

History

- Леонід Залізняк.** Походження українців із позицій сучасної етнології 488
- Юрій Фігурний.** Українські етнічні, державотворчі, націєтворчі та етнокультурні процеси: постановка проблеми 496
- Назар Радецький.** Проблеми розвитку гуманітарних наук у листах до Юзефа Оссолінського 504
- Альона Якубець.** Мода та одяг як важливі чинники повсякдення жителів Советської України у 1950 – 1960-х роках та об'єкт сатири (За публікаціями журналу “Перець”) 513
- Лілія Гульовата.** Співпраця історичного факультету Львівського університету з науковим середовищем Польщі у 2000 – 2010-х роках: головні тенденції 521

Politology

- Степан Вовканич.** Час мобілізувати синергію України та світу на боротьбу з загрозами глобальної гібридизації 530

Cultural Studies

- Іван Кузьмінський.** Історія співу у “руських” церквах Перемишльської єпархії у ранньомодерний час 536
- Оксана Фарина.** Феномен галицької художньої культури у контексті співпраці греко-католицького духовенства Східної Галичини з відомими мистцями (1921 – 1946) 544
- Руслана Демчук.** Структурування “сакральної осі” в архітектурному ландшафті Києва (від доби Модерну) 556
- Олена Кацалап.** Вокально-виконавська творчість Зої Гайдай під час Другої світової війни (1941 – 1945) 564

- Руслана Калин.** Особистість у сучасному вокальному світі: феномен Оксани Кривицької 572
- Рудик Марина.** Жанрові концепції у фортепіанній творчості українських композиторів кінця ХХ століття 581
- Анастасія Кравченко.** Культурсеміологічна парадигма сучасного музикознавства: вектори поліметодології 588
- Ірина Матоліч.** Аналіз дисертаційних праць з мистецтвознавства (спеціальність 17.00.05) за період 1991 – 2010 років 595
- Олена Ільчук, Ніна Петрук.** Роль мультисенсорного маркетингу у формуванні туристичної привабливості культурних об'єктів Західної України 602
- Михайло Бадецький.** Сутність, структура та основні функції фізичного виховання студентів в Україні у 90-х роках ХХ – початку ХХІ століття 610

Social and Media Communication

- Олена Кір'янова.** Роль літніх християнських таборів як соціального комунікатора серед школярів та студенської молоді 618

Reviews

- Метафори текстових баталій
Ігор Ісіченко, архієпископ, *Війна барокових метафор. "Камінь" Петра Могили проти "Підзорної труби" Касіяна Саковича*, Харків: Акта 2017, 348 с.
(Олена Магущек) 626
- Художня проза Тараса Шевченка: між Орієнтом та Окцидентом
Олександр Боронь, *Спадщина Кобзаря Дармограя*, Київ: Критика 2017, 496 с.
(Ігор Набитович) 629
- Педагогічні концепти Івана Франка
Володимир Микитюк, *Педагогічні концепти Івана Франка (теорія та методика навчання літератури)*, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2017, 408 с.
(Олена Квас) 633
- З позицій сучасного франкознавства
Степан Хороб, *Драма – моя стародавня страсть...*
(Драматургія і театр Івана Франка), Івано-Франківськ 2016, 268 с.
(Роман Козлов) 638
- Odrodzenie czy kolaboracja? Uwagi do książki Switłany Maksymenko
Світлана Максименко, *Український театр у Львові в період німецької окупації (1941 – 1944)*, Львів: Львівський університет ім. Івана Франка 2015, 32 с.
(Anna Korzeniowska-Bihun) 664

Philology

Oleh Shalata

SPIRITUAL IDEAL IN UKRAINIAN AND ENGLISH POST-VICTORIAN IMAGINATIVE LITERATURE: FATHER NESTOR VS FATHER BROWN

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Abstract: The article presents a brief comparative-typological analysis of spiritual ideals as depicted in short prose of Ukrainian and English writers at the break of the XIX and XX centuries, predominantly based on comparisons of belles-lettres characters represented by ecclesiastical personalities. A closer attention is called to the collation of Father Nestor from Ivan Franko's novel *Osnovy suspil'nosti* (*The Foundations of Society*, 1895) and Father Brown from Gilbert Keith Chesterton's several collection of stories, as well as to a number of other checkings. The approach to the subject illustration is intended to supplement the comparative study of English and Ukrainian literary expressions of the best ethic and aesthetic features that an ideal individual should possess.

Keywords: personality, main / supporting literary character, Victorian, Christian values, clergy, spiritual ideal

In his famous poem *Eternal Revolutionist* Ivan Franko defines human spirit as "The spirit, which incites the body to struggle for progress, happiness and freedom". As a matter of fact, in the Ukrainian language the masculine "spirit" ("dukh", Polish "duch") has a much wider meaning than its feminine derivative "soul" ("dusha", Polish "dusza"), it is more universal and elevated in the same way, as is Latin "spiritus", both words being semantically linked with the notion of breathing ("spirare" and "dykhaty" correspondingly). Hence, it is the connotation of Latinism "spiritus", perpetually reinforced by the Vulgate (*Spiritus Sanctus*, the Holy *Spirit*, is rendered in Ukrainian as *Dukh Sviatyi* and in Polish as *Duch Święty*), which meaning Franko intentionally uses in opposi-

tion to "body" instead of its most usual counterpart "soul", least his line would sound weaker.

Having evolved out of Christian tradition, spiritual ideal found comprehensive development in the Enlightenment literature and then – due to peculiarities of socio-political conditions – in the Romanticism. By Franko's time, spiritual ideal had already tightly interacted with national ideal, which in Ukraine, wherein the Spring of Nations brought about but very little "engendering of the flower" (e. g., Galicia's autonomy in 1861), acquired unreservedly distinguishable critical approach, especially in literature. The situation of Father Nestor in Franko's novel *The Foundations of Society* (1895) best helps realize how difficult it was even for a Christian church min-

ister to retain moral values and how remote they were from the ones inherent to spiritual ideal. Father Nestor can be well characterized by Natalena Koroleva's words: although he "had escaped from the world", but he "could not have escaped from himself" [4, 244] In terms of Franko's creative manner, Father Nestor embodies by far just a faint sidelight on the background of spiritual ideal formation within the context of Ukrainian life in the period matching the late Victorian age in Britain.

In his poem *Dover Beach* Matthew Arnold, the renowned poet of English Romanticism who lived far into the Victorian age, so metaphorically alluded to the faithlessness of his contemporaneity: "The sea is calm tonight. The tide is full... The Sea of Faith Was once, too, at the full...". Correspondingly, at almost the same time, Taras Shevchenko in Ukraine wrote these famous satirical lines in his poem *I mertvym, i zhyvym...* (*To Those Dead, and These Alive...*) "There's neither God, nor paradize... Nobody, but myself and a curtailed knotty German...".

Ivan Franko, along with Mykhailo Drahomanov, are considered Ukrainian enlighteners insomuch as they continued the Enlightenment movement on the scale of Swift and Defoe in Britain, Lessing and Goethe in Germany, Niemcewicz and Mickiewicz in Poland and Voltaire and Diderot in France. Franko suggests to ponder over spiritual ideal by his descriptions of ecclesiastics, which he does with the help of figures of speech, namely, metaphores, symbols, allegories, allusions etc. As to the psychological characterization of churchmen, Franko, as many other Ukrainian writers of his time, let but

patchy intelligibility into his literary plots, because at his time Ukraine it was the words and behaviour of the priests, that people believed to matter most, and not their whatever motivations, that is, the faith of the Ukrainians and their trust in ecclesiastics were, perhaps, similar not to what M. Arnold satirized at the height of Victorian times, but, rather, to what were still surviving in Britain's provincial countryside before the Industrial revolution. Consequently, in describing spiritual ideal, which most often appears to be personified in the characters of priests, the Ukrainian literature of Franko's time calls more attention to their social functions in contrast to the English literature, which predominantly centres at their psyche and character traits. In general, spiritual ideal tends to near Christian values. But the manners of its literary reflection in the considered literatures of the defined period appear dimensionally different, – perhaps, as a result of historically conditioned difference in social development: the rational and insight factors are peculiar to British priests, whereas emotional stresses and accidental influences stipulating the characterization of ecclesiastics are specific to Ukrainian ones, which emphasizes the dissimilarity of the then social stations of priests in the contrasted societies.

N. Gogol (in Ukrainian spelling: Mykola Hohol') in a letter to poet V. Zhukovskiy in 1846 wrote on the Enlightenment, that the word itself "it is taken from our church, which, during almost one thousand years, enunciates it despite all glooms and darks of ignorance..." [2, 251]. According to Gogol, enlightening of people is best embodied by the mission of a cleric

of higher orders, who “in the solemn service”, with the lighted candlesticks in his hands, pronounces: “We all are illumined by the light of Christ” [2, 251]. This reflection of Gogol’s should be kept in mind while analyzing ponderings on spiritual ideal in European fiction which apogee fell on the turn of the XIX and XX c., i. e., Franko’s time in Ukraine.

The rise of spiritual ideal in imaginative literature has plural grounds to date back to the epoch of Enlightenment, but it became the belles-lettres of the following centuries that acquired an intrinsic interest in the subject. The lack of faith, caused by multiple factors, such as political crises, industrialization of social life, religious dissensions and national privations come to mention a few, instigated literatures and fine arts to search for spiritual ideal in personalities of clergymen.

As is well known, many Renaissance and Enlightenment authors were theologically educated, among them Rabelais, Lope de Vega, Defoe and Swift, that is, literature progressed under the care of the adherers of the church ideals. Despite a certain chronological shift, it is necessary to mention the similar fact of an educational role of writers-priests in the Ukrainian literature (M. Shashkevych, M. Ustyianovych, etc.). Franko considered that priest Ivan Mohylnytskyi was “the first man in Galician Rus’ who tried to dispel the Egyptian darkness, which was dominant here in the view on the national case, by means of light of science and, armed with an arsenal of sound – as for that time – philological knowledge, craved to induce priests to practical activities on the field of edu-

cation and intellectual development of the people” [5 : 27, 136].

Hence, no wonder, that the post-Enlightenment belles-lettres developed an embodiment of spiritual ideal in characters of priests of one or another society. The influence of clergy’s horizon upon the development of imaginative literature can be well testified by, for example, English sentimental novels, like Samuel Richardson’s *Clarissa* (1740) and *Pamela* (1747), which were recommended by clergymen as a means of educating the heart. Taras Shevchenko read *Clarissa* in the 1840s in the French translation, but it was so deficient that the poet admitted so: “Recently (actually for letter writing) I have read *Clarissa* in the translation of Jules Janin, and all what I liked was but the translator’s preface. And the letters are so sweet and so long, that that one easily gets embarrassed. How come, really, that a person got so much patience as to write such illimitable letters?” [8, 193].

Neither then, not yet in Franko’s time (roughly corresponding to Victorian in Britain) there existed direct – either literary, economical or political – links between Great Britain and Ukraine: the cultures of Shakespeare and Shevchenko contacted by means of intermediaries alias the continental France, Germany, Austro-Hungary, Russia and Poland. Actually, Franko much contributed to the occurrence of the Ukrainian translations of the classics of British literature from the original and not from French, German or Russian translations, in which both style and semantics incurred considerable distortions. From the linguistical point of view, Latinism “hospital” is to this day in Ukrainian use, although its pho-

netical changes in different languages, provide such plenty of words as “hotel”, “hostel”, “otel”, “szpital” < Germ. Spital, “motel” etc. We follow the Poles in naming “priest” as “ksiądz”, which is a Germanism (Proto-German “kuningaz”; cf. English “king, knight”) and evolved the meaning of Latin “dominus” [3, 117]

Historical realities of social and economic progress of Great Britain, – particularly, during the Industrial revolution, caused a sequent requirement for an adequate development of scientific education, which influenced the substitution of literary images of priests as pastors and educators by merely traditional fictional characters who could sparsely appear somewhere near the foreground of narratives. This secularization, which arose in the pre-Victorian urbanized England, led to an avoidance of realistic portraying of priests. The old outlook was better preserved in the British and – alike – Ukrainian provincial countryside, where the people and, consequently, writers remained under the influence of a more conservative religious ceremonialism. The personality of a priest continues to remain an ideal of old good England in the books of O. Goldsmith, Jane Austen, the Brontë sisters or Walter Scott, in which with great sympathy the traditions of the Scottish church are depicted. However, the Gothic novel abrogated the realism of depiction of church and church ministers, having transferred it in the plane of stagnatory mystic nostalgia: to the literary primitiveness of *The Castle of Otranto* by Horace Walpole (son of the Whig prime minister whom Swift ridiculed as the Lilliputian prime minister Flimnap) Jane Austen – yet a 22-year-old vicar’s daughter – responded by

her satirical parody to the Gothic novel *Northanger Abbey*. Anthony Trollope strengthened her initiative by a series of six novels set in the fictional county of Barsetshire, with realism, satire and true-to-life characters depicting clerical life and provincial society (cf.: Leo Tolstoy’s or Ivan Nechui-Levytskyi’s similar realism of the same epoch). The topicality of the subject was remarkably extended by detective story, which put images of church and churchmen on the lines of high society business life. It was best done by Gilbert Chesterton (author of *Orthodoxy*, 1908), one of the most remarkable adherent of post-Victorian withstanding of the problem of religiousness and morality (*The Innocence of Father Brown*, 1911, and other publications). In the like manner, though with more aspiration to history than fiction, Franko also intended to attach more life to depiction of ecclesiastics and turned the church topic in the more private “contentment-contentiousness” mode, showing reasoning and emotions of the characters. In their later continuation of A. Conan Doyle’s tradition, Chesterton took to praise a Christian clergyman’s spirituality, whereas A. Christie went the other way to admire the cleverness of a secular detective.

Knowing Franko’s sympathies to realism and naturalism, it is easy to explain their frequent manifestations in his artistic style, particularly – during the middle period of his creativity. However, at that time in Chesterton’s homeland the literature had already developed by far a great many of other themes, genres and ways of expression. And Franko, certainly, was conscious that to replace “those innovations into the Ukrainian soil was still

too early because the national reader was not yet enough mentally and educationally prepared for them. In this context Ivan Nechui-Levytskyi's following caution was very much to the point: "The symbolic form in Europe is ... not new, but old. Perhaps, that is why it is understandable for society there... But for us it is too queer and that's all to that!" (From his letter by 1900 to Natalena Kobryns'ka).

Actually, almost each Chesterton's narrative about father Brown abounds in symbolic forms and, moreover, it is his character who expounds their mysteries to his partners-detectives and to readers, thereby, promoting disclosing of crimes. Thus, father Brown represents intelligence, erudition and practical efficiency of mind, while Franko – obviously, held down by political and psychological realities of his readers' milieu, – describes his characters of clergy from a more philosophical standpoint, as if in historical portraying, which in his native land was, probably, the most suitable form. The image of a priest in English literature tested modernisation synchronous with progress of life, his public functions were reinterpreted according to time requirements. The presence of a priest provided moral and psychological bases on which Victorian values founded. An acute problem then was the dichotomy of soul and faith, so metaphorically poetized by Arnold and so ironically emphasized by R. L. Stevenson's character in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886): "I was coming home from some place at the end of the world, about three o'clock of a black winter morning, and my way lay through a part of town where there was literally nothing to be seen but lamps. Street

after street, and all the folks asleep – street after street, all lighted up as if for a procession and all as empty as a church...".

English literature developed the character of a priest in objective dynamics of self-development: new discoveries and inventions, technologization and globalisation of English trade, politics, language and culture motivated in Franko's time a great attention to characters of ecclesiastics as a spiritual shelter for poor souls in the industrial boom. In *The Greek Interpreter* Doyle's character Paul swears to fulfill everything under one condition: "Only if I see her married in my presence by a Greek priest", – and that was in London! Among Doyle's characters clergymen are not at all rare: in *The Final Problem* Holmes disguised himself as whom Watson took for "a venerable Italian priest, who was endeavouring to make a porter understand, in his broken English, that his luggage was to be booked through to Paris". By the way (of traditionalism?), Chesterton's moderate and pragmatist Father Brown is not Anglican, but a Roman-Catholic priest.

The role of speeches and writings of clergymen in the development and enrichment of language is universally comprehended. In Franko's time the Ukrainian literary language was under construction and literacy was on the rise, so it was not without the author's intention that characters of churchmen were enacted into his prose, Hence, the material suggests itself for the comparison of Father Brown (from Chesterton's collection of detective stories *The Innocence of Father Brown* (1911) and Father Nestor, along with several more Franko's images of priests (from

his narratives *The Mission*, 1887; *The Foundations of Society*, 1895; *A Thorn In the Foot*, 1904, and others).

From the ideological and ethical point of view, Chesterton's stories about a priest-detective portray an inventive, intelligent and deeply humane Christian who – nearly contrary to Holmes – is aspirated with an insuperable belief in the Divine Providence which, eventually, helps him in disclosing most subtly fabricated and guilefully committed crimes. In *The Hammer of God* Father Broun uses the method of catharsis to discredit a fictitious alibi of “the Rev. and Hon.” Anglican vicar Wilfred Bohun who – in a pious paroxysm – killed his elder brother-lovelace with a hammer instinctively dropped from the balcony of his church. Thereby, Brown proved the innocence of the smith-Presbyterian, who – by the author's evident sneer – was accused by his neighbour-atheist. But Broun did not report on Bohun to the police inspector, but, believing in Divine justice, let alone the repenting vicar, who endly gave himself up to the police. In Franko's narratives conflicts between laymen and priests of different confessions are depicted in a more naturalistic manner and with more historical credibility.

Chrsterson's priest has a busom friend – private detective Flambo, a Frenchman, with whom he eagerly cooperates. This fact displays a reality of the biography of the author, who – together with his friend and writer of French origin Joseph Belloc – supported the strengthening of faith and Fabian principles of state system. As is known, many British cultural figures were strongly loyal to Fabianism, in particular, George Bernard Shaw, in

whose national-political subtleties Franko had enough competence: it suffice here to refer to his many articles jointly summarized by *The Fabians and Fabianism* [6, 479].

Father Brown is a fictitious character alike Robinson or Holmes and, similarly, lacks no mercantile motivation. Contrarily, Franko's characters of priests, mostly, had prototypes in real life and the degree of their authorisation is significantly smaller. Franko, who highly appreciated the naturalistic reproduction of environment by the Goncourt brothers and Zola, often followed their style in his writings (because of the topicality of a theme or his reader's specificity?), although in his images of priests, especially, Ukrainian-Ruthenian priests, he cared not of “any naturalism, but of the turn to old simplicity, which, certainly, has nothing common with naturalism” [5 : 28, 133]. Franko's character of Father Gaudentiy (whose name in translation from Latin means “Father Rejoicing”: cf.: *gaudeamus* – “let's rejoice”, the 1st person plural in conjunctive mood, although the name itself derives from the present participle indicative) the critics interpreted as ambiguous. Franko himself wrote about his character so: “Dear Critic [Dr. Tsehlyns'kyi] refers to me as to “one of outstanding advocates of naturalistic trend in our literature... And, furthermore, he deduces, that the majority heroes of my stories are but nominally realistic, although by all their mental similarity and outlook they are fictional and transformed by the writer's imagination”. Obviously, in the latter case my writings are not naturalistic. Consequently, I ask myself: on what basis the dear critic himself had firstly defined

them as naturalistic and – later – renounced from that appellation?” [5 : 16; 493 : notes].

Father Gaudentiy “was born to be a preacher and in Loyola’s law was considered as one the aptest and most ardent propagandist” (*The Mission*) [5 : 16, 265]. One of the brightest impressions of Father Gaudentiy’s childhood which “gave a strong push to his thoughts and dreams”, was a brief “stay of bishop Voitarovych in the house of his relatives” [5 : 16, 266]. Franko here refers to a historical person and shows how the Jesuit Father evolutionizes under external, much more carefully intelligent public circumstances. Thus, in the story about Father Gaudentiy the author worried not so much about the literary type of the main character, but about a more difficult problem, – that of the depiction of a composite structure of his representation which would allow his reader a panoramic view of the dramatism of Ukraine’s political situation.

Franko had much pain in depicting the artistic aspect of a priest’s Weltanschauung in his Polish article *Piękna żydowka, szkic społeczno-psychologiczny* (1888). Franko wrote the following: “Also it is an inexact depicted figure of the priest-anti-semite and propagandist: such a figure, as an exception, is quite likely, but the story does not discover to us his psychology with sufficient clearness”. [5 : 27; 171]. Actually, in Franko’s writings one can hardly encounter an ideal character amongst ecclesiastics. Father Gaudentiy is not void of usual human feelings, like anger, fear, awkwardness, etc., moreover, he – alike father Brown – often finds himself in ridiculous and absurd situations.

Father Chymchykevych (*The Plague*) is most probably the best Franko’s priest’s character to be accepted as the most positive, but his positiveness is almost inseparable from his lay people’s ideal of ministering to the needs of the laymen and suitable to the their tradition and way of life. Father Gaudentiy visits Father Chymchykevych in his mission to convert his paritioners to the universal confessio fidei (the Unia). However, the latter had already forget Latin and suggested that Father Gaudentiy should sermon to his subjects himself. Franko often accompanies his description of clergy with the emphasis on language question which adds to the political weight of his writings.

By the end of the XIX c. the English society was on a considerably higher stage of civilisation, than Ukraine, which critical stage of the national and cultural survival then was much similar with one that took place in the likewise backward Ireland and Robert Burns’ Scotland. A popular perception of priesthood and its mission in the technological society became in Britain and elsewhere unambiguously associated with a citizen who carries out his official duties and beneficiary affairs. Father Brown is a customary, ordinarily looking economical man, who really – alongside his profound knowledge of Divine Law – has a surprising erudition and the iron logic, and, besides, is an essentially decent person.. He helps policemen disclose crimes, noticing the details and alogisms disdained by the professional detectives, and is most happy when he co-operates with his friend, the incendiary French detective Flambo. At the same time, in Franko’s short prose the priests’ friendship is

almost nowhere vividly represented. In the joint Brown's and Flambo's investigations all details of Brown's individuality, among them – his inquisitiveness, tolerance, humour and magnanimity, are revealed: as soon as Father Broun clarifies the reason of a crime and a way of its realisation (or – its absence, because Chesterton's stories are but ways of Father Braun's ratiocination), he leaves the locus delicti under excuse that he has still other ceremonial, beneficiary, educational, etc. affairs to do. Chesterton repeatedly puts in his hero's lips citations from the Vulgate in the original, and Franko often does likely when describing Father Gaudentiy's speeches, thus, the confessional belonging of both priests does not prevent them to operate in wide areas of different countries and ethnoses. Father Brown investigates crimes in remote Scottish villages, in the mountains, at the coast of the English Channel, in rich areas of London and abroad. Franko's priests are very seldom described to operate beyond Ukraine's territory: in this relation the most remarkable are the characters of Father Nestor from *The Foundations of Society*, Father Telesnytskyi from Franko's *Father-humorist* and, probably, few others. And even these not numerous Franko's characters with their expressive, often antagonistic or exclusive character traits and temperament are united by the general motivation of their acts and behaviour. Actually, it is only by such general typologic indications that it is possible to compare the characters of priests in Franko's and Chesterton's narratives, whereas beyond the context these authors' basic ideas and literary talents it is almost next to impossible to reduce to

a common denominator. By the way, the interactions between priests and young women can be a fairly good criterion in comparisons, which may be considered universal and, therefore, requires a separate study: for instance, a most distinctive conversation between the protagonist and Bathsheba Everdene in Thomas Hardy's *Far From the Madding Crowd* (1874) is by the theme and style almost conformable to the one between Franko's Father Nestor and countess Olimpiya (*The Foundations of Society*).

Chesterton's priest is less realistic than Franko's, because he is merely a product of "pure mind" and purposefully idealized in order to prove by his own example that justice is governed by Providence. He is characterized as innocent: the English Gallicism *innocence* can mean "innocence", "harmlessness", "naiveté", "ease" and many other semantic items. Actually, Father Brown adheres to the commandment "do no harm": having disclosed a heavy sin of vicar Bohun (*The Hammer of God*) he does not inform the police, but leaves the criminal alone to repent and, finally, to give himself up to the justice.

To understand the personaity of Father Brown, the reader has, undoubtedly, get in touch with the history of formation of legal proceedings in the English society. It is interesting, that in continental names of a detective story (Spanish *novela policíaca*, French *roman policier*, German *Kriminalroman*) it is the fact of an illegal act that is stressed and, certainly, demands more concentration on the personality of a criminal and less, instead, on the guards of the law, whereas the English name – a detective story \ novel – places an emphasis on the process of

investigation and crime disclosing (“to detect” means “to discover, to make clear”) and, hence, on the personality of a detective, most frequently – private, not a policeman. As is known, the detective genre evolved in the English language literatures, American (Edgar A. Poe) and British (Wilkie Collins, A. Conan Doyle). The legislation on the island of Britain “had developed in its own way”, on the basis of precedents, and during time of king Henry II (XII c.) already “adequately competed with the Roman right” on which the continental states were built [11, 125]. This historical and geographical separation of the English legal system is well designated by a specific role of priests in it. Probably, it would not be erroneous to derive spiritual ideal inherent to a positive image of a priest in the English literature from the social details in mutual relations of the English church and state under Henry VIII whose declaration as the head of England and Anglican church in 1534 marked the centralisation of justice (the royal court). Because the church court was stationary (the big land owners, primarily – church dignitaries, established courts within the borders of their eparchies) and the royal court was transitive (the king and his court had to constantly move throughout his kingdom), the legal proceedings, as a rule, were oftener supervised by the church. However, penalties, fines and other penances for crimes made a significant part of the state treasury, – it was not infrequent that then one’s whole land and belongings ordinarily passed into the royal property: “Since the XII century justice turns into money retribution and to this day remains such” [11, 129]. Therefore, the king was com-

pelled to give his order to each sheriff to base a judiciary board in his territory and to keep suspects in prisons until he arrives and renders justice” [11, 152]. Unlike the royal court, the church court was often more merciful and its popularity increased with growth of literacy, which carrier firstly was the monastery and church. It is necessary to notice that Ivan Franko had a great sympathy for Thomas Becket, King Henry II’s senior law official, Archbishop of Canterbury and a prominent educator, who had been treacherously killed by the king’s agents.

In Franko’s short prose priests, in many cases, are depicted but incidentally, mostly when performing their official functions, such as baptizing, wedding ceremonies, funerals, confessions, communions, charities, etc. In story *The Gypsies* a policeman simply calls into the priest’s house to take shelter on a frosty night after service. Nevertheless, Franko’s description of a priest’s personality is always featured at the background of public life, to depict which with much resemblance was for him more important than separate traits of individuals. Both Chesterton and Franko have an inherent propensity to descriptions of provincial localities, particularly – villages, however, the former does not go further of making an emphasis on linguistic and psychological features which Father Brown takes into consideration with the utmost humanity, whereas the latter proceeds into the depth of mentality, faith and tradition of his characters, tending to historical realities.

Ukrainian and Scottish (also Irish, Welsh) villages at the time of the authors in view were so much identical in way of life terms that they deserve an

independent typological comparison, in which their rural churches, matins, cemeteries, smithies, bridges, marshy roadsides, householding tools, vegetable gardens and other details can be compared. In villages among Scottish Highlands the impact of Industrial revolution was felt hardly earlier than in villages of Franko's Pidhiria (Carpathian Foothill), where it was boosted by the sky-rocketing world's demand for petroleum. A remarkably common feature of Franko and Chesterton is their oft-recurring descriptions of nature as an additional artistic means of exposing the traits of their characters. Depending on the plot's turn and a hero's mood, both writers resort to quiet mornings, charming evenings, terrible downpours, frightful hurricanes, gentle singing of birds, horrible howling of wolves, delightful fishing sites, bitter frost, mysterious starlight, enigmatic wood shadows, etc.

To ease his conscience of the death of a boy who rode on his raft and, probably, drowned in the flooded Chermosh river, Huzul Mykola (*A Thorn In the Foot*) seeks to confess to a priest. The first divine he visited, obviously, had neither time nor wish to learn about details of his alleged sin and indulgently dismissed him, calling his matter a "nonsense". The sincere and godfearing Hutsul decided to confess once again and came to an old, good-natured monk, who very patiently listened to his story and wisely advised him to pray to God, who would grant him redemption. In autobiographical story *Father-humorist* (1903) Franko satirized the character of a preast-educationalist, whose teaching methods were too cruel for schoolboys: it is in the contrast with the teacher that

the graceful and chaste soul of a poor Ukrainian country boy was shown. Franko also highlighted the difficult and needy life of Ukrainian priests: "...I have found a long Mohylnytskyi's letter, which... contains a humorous story of an old-world priest who was cheated by a cunning adventurer. This story I have published in the journal «Zoria»" [5 : 27; 164].

Even a superficial acquaintance with Franko's prose allows the reader to resolve that among Franko's prepotent characters are priests and blacksmiths, a rural smith often being an antagonist to a local priest. Their collisions can be called a relative universal in English and Ukrainian literatures (and, most probably, in many others as well). Smith Ivan Herder (*The Foundations of Society*) is competent, hard-working, with a "thickset and strong figure". Father Nestor "saw in Herder only a freethinker and a heretic". Vicar Bohun (*The Hammer of God*) has no friendly attitude to blacksmith Simeon Barnes either: a robust and strong man, Presbyterian Barnes stuck to the credo "God sees all". Father Broun is described as "the little Roman priest... who was not an interesting man to look at" [9, 195]. The appearance of priests, as a rule, are imperceptible and modest: the village headman sees that Father Gaudentiy is "small, slender, weak-willed" and "he against him is a giant and an athlete" [5 : 16; 282]. Father Brown is a modest, thin man with a large head, whereas the offenders and murderers, whose crimes he discovers, are mostly the tall and corpulent well-fed of different trades and confessions.

In Chesterton's detectives all crimes are invented by the author and

disclosed by Father Brown. In Franko's stories most crimes are true-to-life "sketches" from the doleful national objective reality implying a continuous desecration of the national way of life, and though it was clearly seen by the priests, they were helpless to prevent it as they lived in a society dominated by striking lawlessness and their own lives were in danger. In fact, Franko's short narratives display different manifestations of one and the same "crime", that is, the deprivation the Ukrainian people of rights in their own land. As the social conditions and statuses of English and Ukrainian priests were different, Franko and Chesterton used different aspects and methods of their depiction.

It is noteworthy, that Franko's seriousness in clergy depicting flexibly switches unto comicality, as in the fable *Fox Mykyta*, where "Just after dinner, I assume, The priest paced up and down his room And smoked his pipe, his arms akimbo... He sprung despite his corpulence and... Ran after me with other men..." [10, 71] (an appraisal of this English translation is made in [1]). Father Brown's sense of humor is one of his most attractive traits.

From a more formal standpoint, there are many typological coincidences in the images of priests and spiritual ideals in the stories of both writers. The clerics are excellently competent in the Scripture, theological and philological sciences, classical and modern languages: both Father Brown and Father Gaudentiy quote the Bible and made use of French and other foreign colloquial expressions. In times of trouble, they even hopefully rely on the same prayful line: "You say that nobody could kill such a happy old man, but

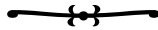
I'm not sure; *ne nos inducas in tentationem*" (*The Three Tools of Death*); "- *Et ne nos inducas in tentationem!* These words from *Our Father* suddenly occur to him and, in an unexplained manner, blocked his attention..." (*The Mission*). Both Fathers trust in the words from the Gospel according to Matthew (VI : 13), which in the computer version of the Vulgate [12] has a dissimilar word order: *ne inducas nos in tentationem* ("and lead us not into temptation"). Their appearances are similar too – they are thin, ordinary-looking, silent... In the explanation of both characters' moods and behaviour the authors successfully enact elements of the description of nature: "[Gaudentiy's] widely open eyes hastily caught the least reflexion of light, drilled the darkness under the dense crowns of centenary pines and traced down their mighty trunks stubs which stood as if an endless file of armed and giants ready to campaign" (*The Mission*); "He [Brown] took one of the candles, lit it carefully,.. The unrestful night air, blowing through the crazy window, waved the long flame like a banner. And on every side of the castle they could hear the miles and miles of black pine wood seething like a black sea around a rock" (*The Honour of Israel Gow*).

Father Brown's high spiritual ideals, harmony of reason and emotions, intensified by attractiveness of plots, lyricism of narration, nature descriptions and the triumph of faith and justice over meanness and unlawfulness ensured G. K. Chesterton's detective stories a wide readability. In independent Ukraine a new translation of his stories about Father Brown have been recently edited [7], and they continue to gain popularity. Hopefully,

the Ukrainian language translation of Chesterton's complete literary works may appear in publication by May, 2024, that is, in the dedication of the 150th anniversary of his birthday.

Bibliography and Notes

1. Кузик Данило, "Лис Микита" в англійському вбранні, "Галицька зоря" 2001, 22.06, с. 1, 8.
2. Гоголь Николай, *Просвещение*, [в:] Idem, *Собрание сочинений*: В 7-ми томах, Том 6, Москва: Художественная литература 1978, с. 248-251.
3. *Етимологічний словник української мови*: У 7-ми томах, Том 3, Київ: Наукова думка 1989, 552 с.
4. Приліпко Ірина, *Образ духовенства у контексті історико-легендарної прози Наталени Королевої*, [у:] *Spheres of Culture* / Ed. by I. Nabytovych, 2014, Volume VII, pp. 236-244.
5. Франко Іван, *Зібрання творів у п'ятдесяти томах*, Київ: Наукова думка, 1976 – 1987.
6. Франко Іван, *Вибрані твори*: У трьох томах, Том 3: *Літературознавство, публіцистика*, Дрогобич: Коло 2004, 689 с.
7. Честертон Гілберт Кіт, *Смирність отця Брауна* / Переклад з англ. А. Пехника та О. Шалати, Київ: Знання 2015, 272 с.
8. Шевченко Тарас, *Вибрані листи. Щоденник*, [у:] Idem, *Твори*: У 5-ти томах, Київ: Дніпро 1971, Том 5, 544 с.
9. Chesterton Gilbert Keith, *The Innocence of Father Brown*, Kyiv: Znannia 2015, 270 pp.
10. Franko Ivan, *Fox Mykyta* / Translated by V. Melnyk, Toronto, Ontario, Canada: The Basilian Press, 2000, 238 pp.
11. Tomkeieff O., *Life in Norman England*, New York: Capricorn Books, 1967, 178 pp.
12. *Nova vulgata. Bibliorum sacrorum editio*. Web. 21.03.2017. <www.nova-vulgata_nt_evang-matthaeum_lt.htmhl>.



Tetiana Doniy

POSTMODERNISM IN UKRAINE: TRENDS AND TENDENCIES

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Abstract: The article focuses on historical, aesthetic, cultural and poetic dimensions of Postmodern traditions in Ukraine. Special attention is paid to outlining the principle approaches towards this controversial phenomenon. The actual analysis of the specific features of Postmodern literary works is based on the writing of Ukrainian and American authors such as Y. Andruhovych, T. Hundorova, V. Yeshkilev, V. Pavlyshyn, E. Weinberger, K. VanSpanckeren and others.

Keywords: postmodernism, postmodern Ukrainian poetry, postmodern literature, literary traditions and trends, writer

Potmodernism today is still rather contradictory theory. Modern scholars and men of letters continue to research phenomena of Postmodernism giving new facts and definitions.

This article aims to outline the most important trends and tendencies in Postmodernism in Ukrainian literature.

Most scholars regard America as the ground of Postmodern Literature. Europe for once, appeared to be the follower in this aspect. The American environment proved to be the most beneficial for comparing those new tendencies and approaches for a couple of reasons. Moral standards of life were undergoing changes which were conducive to the changes in the aesthetic perception of art. Arts and literature could not remain as they used to be – over-refined nature was only welcomed in University classrooms and academic circles. Something novel was to spring up, something concordant with the new

time and social atmosphere. What was to happen did happen: a kind of revolution in art occurred which resulted in the advent of a new generation of artists who created new style. The American poetry of the 50-60th, particularly, the Experimental poetry is rightfully considered the beginning of Postmodern American literature. The definition “Experimental poetry” was first used by Kathryn VanSpanckeren the professor of Florida University. It was in this way that VanSpanckeren designated the entire poetic trend in her book *Outline of American Literature*. According to her American experimental poetry is presented by the poets of the following literary groups: The Black mountain school, The New York school, The San Francisco school, incidentally the poets of the latter school all with hardly any exception joined the movement known as the Beat [14]. That signified the both of poetic writing with radically ren-

ovated forms with complete turning down of traditional poetic forms, methods, themes and styles.

Poetry goes out into the street; it's recited in clubs and students' meetings. The democratization of poetry is apparent: the writing styles get simpler, non-standard grammatical structures, everyday vocabulary or even taboo words are used, and poetic text can remind of an ordinary person's story avoid of rhyming and strict meter. Another important feature was pointed out by Eliot Weinberger in his essay *American Poetry Since 1950: Innovators and Outsiders*: "That poetry was created by American authors in America and about America" [13]. Realistic, naturalistic or modernistic literature traditions could no longer represent the whole spectrum of changes in social consciousness, such a chaotic urbanistic existence, modifications of moral set up, radical rebellions, nihilism, sexuality, alcohol and drug addiction, the dismissal of time-tested forms and themes. All that could only find reflection in new, often experimental form, style and motives. Postmodernists seem to be writing "an old tale in a new way" in ironical, even sarcastic manner combining intellectual lit, politics and social problems. Their writings may produce the impression of artificial incomprehensible constructions. It is a kind of a game between the writer and the reader in which the writer leaves no stone unturned to keep the reader attention, resorting to mystification, pastiche, quotations, humor and sarcasm. American Postmodernists believe that language rather creates the world than reflects it.

Chronological disparity in the emergence of Postmodernism in America and Europe (1950-60th) on the one

hand and Ukraine (1990th) on the other hand is accounted for by the differences in historical, political and socio-cultural conditions. Highly developed countries were the first to undergo social changes and experience the impact of Postmodernism. One can't but agree with Tetiana Denisova who claims that Postmodernism moved to the East of Europe, to the countries that used to be under the pressure of the Soviet totalitarian regime [6]. The countries transferring from socialistic dictatorships to the democratic pattern of state required the revision of values, sometimes up to their complete rejection and the emergence of a new idea.

These prerequisites formed the basis for the development of Postmodernism on the post-soviet territories. There are certainly a lot of common features in its development in Ukraine and in the Western world, namely the historic events of the second half of the XX century including the tragedies of the World war II, the cold war between super powers, innovative technologies of post industrial societies, collapse of the USSR, cultural revolutions in a number of cultures, economic recession and a mighty informative stream. But the 80-th 90-th became the terming point in the history of Ukraine: the declaration of independence of the state of Ukraine with the ensuing advantages and challenges of the country's existence beyond the communist empire. What western countries underwent in 1950-60th occurred in Ukraine in 1980th - 1990th, with one paramount component added. We mean the national renaissance in Ukraine and the formation of the national culture, sciences and art. The cultural and academic space in Ukraine had existed for a very long time in an

artificial cosmopolitan enclosure of the Soviet Union in which the development ethnic trend was regarded as the threat to the state. Moreover the political, economic and informational isolation blocked the influence of worldwide processes on the territory of Ukraine a part of the USSR, thus delaying them for 40 years. Most scholars agree that Postmodernism in Ukraine was rather a reaction to socialist realism in art with all its ideological limitations and to totalitarian system as a whole. The denial of old values, the quest of a new idea, and the thirst for artistic freedom was most concordant with postmodern ideas. According to Yuriy Andrukhovych "Postmodernism is worldwide cultural situation from which there is no escaping" [1]. The reaction of critics brought up by the Soviet system to the increasing impact of Postmodern theory in Ukraine was not at all unambiguous: strange as it is some of them supported and shared this new (at least for Ukraine) conception. Some of them considered it necessary to reassess the universal and ethnocultural values and Postmodernism played an important role in this process. Art critics were divided into two groups: those who supported the development of the Ukrainian Postmodernists and those who strongly opposed it viewing it as a threat for the authenticity of the Ukrainian culture. Coexistence of the traditional culture and Postmodernism remains to be the touch stone the discussions. One of the proponents of Postmodern ideas was Marko Pavlyshyn an Australian literary critic of Ukrainian descent. He pointed out that Ukraine had to accept Postmodern ideas because they involve democracy, tolerance, the freedom of thought and the possibility for everyone

to find their bearing in this new world of today [11]. Ihor Bondar-Tereschenko suggested a most controversial idea in his article *Apporia of Postmodernism*. He claims that Postmodernism has taken the place of elite modernism incomprehensible not only for the Ukrainians *en masse* but also for intellectuals [3]. As a matter of fact this suggestion is not quit ungrounded. The principle of lowering the level of the elite culture in literature, finding approaches to the general public, mixing high and low styles do not correspond to the situation in the Ukrainian culture. Here we can agree with I. Bondar-Tereschenko, Postmodern writers and artists in Ukraine present a fairly detached and refined segment of culture – unlike the American context. Postmodernism doesn't belong to mass culture which was postulated in Postmodernistic principles. As far as literature is concerned postmodern writers with rare exceptions are not actually well-known or popularly read. This is one of the main shades of difference between the Ukrainian and American Postmodernism. Prof. Yaroslav Polischuk emphasizes the significance of civilization and cultural reorientation, the decrease of the Russian literature influence (proceeding from the language similarity and the common political past) and also the impact of internet and the advent of a new type of the reader involved in the contemporary development of world processes and trends [12]. Yuriy Andrukhovych, Volodymyr Yeshkilev, Taras Vozniak are coming to gripes with postmodern tendencies in the Ukrainian literature actively employing Postmodernistic practices in their writings. It's worth mentioning the fact that the scholars in question point out negative consequences of PM

alongside the positive ones. V. Yeshkilev in particular regards Postmodernism as futile pervert deficient imitative and plagiaristic [9]. It's not unreasonable to suggest that the public disputes in which Postmodernism was bitterly criticized by its representatives paradoxical as it may seem should have been to draw attention to the new tendencies in artistic and social life of the country.

As for the opponents of Postmodernistic practices they are also impressive: Serhiy Kvit, Serhiy Hrabovskyi, Petro Ivanyshyn. They claim that Postmodernism presents a serious threat to the Ukrainian national identity and literary heritage. Prof. S. Kvit refers Postmodernism as the art of "unclean conscience": he thinks that Postmodern works "mar" the language together with the national thinking" [10]. Prof. P. Ivanyshyn considers it impossible to introduce Postmodern stereotypes of humanization, cosmopolitanism and pseudo democracy to the territory which had not seen even the attempts to overcome the marginalization of the Ukrainians supported for decades by the communist regime: he expresses apprehensions that it can be conducive to increased de-nationalization and dehumanization of present day Ukraine [8]. Prof. P. Ivanyshyn's view point can be partially shared. By way of its ideas and distinctive features Postmodernism is fairly sophisticated category for common perception. Understanding and accepting Postmodern text require a well prepared reader. As we mentioned above Postmodernism became the art for the audience with a relatively high social and educational level. As such it could not overcome the marginalization of the Ukrainian. However one cannot agree with the accusation of the

denationalization because Postmodern tradition does not only encourage the development of the national literature in contemporary context but also popularizes the Ukrainian literature in the world turning it into a challenge for translation and publishing in other countries.

Tamara Hundorova made the most profound analyses of Postmodernism in the Ukrainian literature in her book *Post Chornobyl Library. The Ukrainian Literary Postmodernism*. She proves that Ukrainian Postmodernism acquired the features concordant with Postmodernism a little later as long as it began as neo avant-garde. "Intertextuality, – she writes, is but one feature of the literary Postmodern. In general Postmodernism is distinguished by the techniques of manipulating narrative perspectives, self-presentations, up to the elimination of differences between fiction and reality. Heteroglossia (multiplicity of voices) of other people's texts, quotations, tones, languages, their creolization etc. Reshuffling literary canons conscious and unconscious recurrence of symbols and signs of cultural memory belong to important sources of imagery of Ukrainian Postmodern poets" [4, 23]. The scholar is positive that nothing but Postmodernism makes the existence of the Ukrainian literature possible outside the limitations of socialist realism – it offers the free choice of genre and styles.

Unfortunately the many-sided analyses of the Postmodern Ukrainian literature are yet to appear. So far there are three fundamental principles in the classification of the Postmodern literature: Generational, Geographic, Aesthetic.

For all the conventionality of this classification let's discuss these prin-

ciples. The generational principle is supported by Volodymyr Yeshkilev and Lesia Demska. V. Yeshkilev was the first in his attempt to systematize the Ukrainian Postmodernistic writing in his *Plueroma 3"98* concise Ukrainian encyclopedia of present day literature [9]. He thinks out that traditional and Postmodern discourses and offers the generational principles to classify Postmodern writers: PM of the 1980th and PM discourse of the 1990th. V. Yeshkilev remarks that it was the authors of the 1980th, who having come out from the underground made the foundation for Postmodern in Ukrainian literature. With irony and grotesque as the basis of the aesthetics they started bringing down the subconscious social fear of the empire. The authors of the 80th had lived in a rather isolated imperial world, they thought to develop self education and were oriented at the western literary tradition. According to V. Yeshkilev the characteristic features of the 1980th generation were: freedom, game, quotations, opposition to the regime, stylization and symbolism which proves, actually, their pro western orientation. He thinks that integration craving for anthologies, conformity, futuristic trends and inductivity were more characteristic for the generation of the 1990 [9]. L. Demska uses the definition of generation taken from the polish dictionary for school children: a literary generation is a group of writers who were born at about the same time and share their life experience. She does not think it wise to single out the writers of 1990th as a separate generation because they do not meet the main requirement namely the existence of cultural perspective and generational consciousness. Indeed both these generations

underwent one and the same spiritual shock – the collapse of the Soviet Union and it determent the direction of creative efforts of the two generations. The authors of the 1980th wrote their best works in independent Ukraine just like the writers of the 1990th who only made their first steps in literature [5]. Having quit a lot in common, they still differ greatly in their orientation at different literary traditions.

The 1990th generation tended to the Ukrainian literary tradition. The explanation lies in the fact that they started writing in independent Ukraine. The authors got accesses to the formally concealed literary heritage of Ukraine. V. Yeshkilev regards reverberations with futurism as one of the distinctive features of the 1990th which seems quite grounded [9]. The influence of Ukrainian futurism of the early 20th century can be easily felt in the writings of 1990th. The Ukrainian futurists' vigorous attempts to experiment with poetic forms and themes, to search new forms of presenting poetry (poet-painting practiced by Myhail' Semenko which combine literature and painting), to desire to be modern inspired and impressed the young at that time Ukrainian writers. They thought to achieve the same in the similar époque of political social, and cultural changes: they also experimented with forms and themes, they looked for new forms of popularization of their works, they combined different forms of art such as reciting the poems to music. The ideas of futurism were revisited and permeated their writings through the prism of Pm contemporary world. The geographical principle of classification has been suggested by Natalka Bilotserkivets [2]. As a matter of fact, throughout its entire

history Ukraine was divided and influenced by powerful Euro-Asiatic empires which could impact the development of those territories as well as traditions and worldview of the people. The part of Ukraine that was initially under Austrian-Hungarian empire and later under Poland and Czechoslovakia used to gravitate to the western tradition, while eastern, or rather Russian traditions seem to dominate in the part that was controlled first by the Russian empire and then by the USSR. N. Bilotserkivets divides the Ukrainian Postmodernists along the East-West line. She singles out the Kyiv-Zhytomyr school Galicia-Stanislav school.

It's worth noting that, further on, the division is not so much geographical as aesthetic. According to aesthetic principles the Ukrainian Postmodern writers can be seen as three, not two groups, namely: the writers of the late 80th (literary groups which included among others Yuriy Andrukhovych, Olexander Irvanets, Vasyl' Herasymyuk, Taras Fed-iuk) and the writers of the 90th (Serhiy Zhadan, Halyna Krouk, Nazar Fedorak).

The writers of the early 80th are often referred to as metaphorists. Their imagery system is very close to the cultural and literary achievements of modernism reappraised in the context of the 80th. Their poetry often addresses the theme of "minor Motherland" which is woven into universal plots. Those writers were more keen on the text itself and their play with underline motives is very subtle, not at all straightforward. The late 80th and early 90th are characterized by the rising of literary group which were preoccupied with stylistic issues, and the deconstruction of traditions both Ukrainian and western. M. Bahtin's carnival concept takes one of

the paramount places in the imagery of postmodern works of the period. "The official culture is false. Laughter alone remains to be unaffected by lies" [7]. For all the similarities of tendencies which dominated among the literary circles in the 80th 90th, the Postmodernists of the 90th differ considerably from their predecessors. The 90th incorporated most of the world Postmodern tendencies, which is manifested by the great consideration of the audience – the play with readers, parody, irony and burlesque, and Pm practices of making up one's own text from other authors' ones. At the same time they began to revive the Ukrainian neoavant-garde traditions of the early 20th cent. In the early 90th Ukraine was already an independent state, with all the bans on Ukrainian culture having been removed. There were free access to various archives. That was the time of boosting up the national spirit the Ukrainian literary traditions and the time of revealing previously prohibited names and works. It stands to reason that the writers were influenced by the dominant cultural tendencies in Ukraine of the early 90th. The Postmodernists of the 80th used to imitate the generally accepted Postmodern traditions for a couple of reasons: they were not well acquainted with the writings of the Ukrainian authors of the early XX cent in the conditions of totalitarianism. Firstly, they were not well acquainted, secondly they set a greater store by the concordance with western traditions. However one of the main features of the Postmodernists of the 90th is the professional philological background. It differs them from the predecessors of the 80th and assimilates them with the world Postmodern tradition. Quite a few Postmodern authors have

got academic degrees in literature, they lecture at universities, they write academic article on literary studies which rationalize their literary practices. Thus this fact proves the intellectualism of Postmodernism one more time.

Bibliography and Notes

1. Андрухович Юрій, *Постмодернізм – не напрям, не течія, не мода, не час*, "Слово і час" 1999, № 3, с. 56-66.

2. Білоцерківець Наталка, *Бу-Ба-Бу та ін.*, "Слово і час" 1991, № 1, с. 42-52.

3. Бондар-Терещенко Ігор, *Апорія постмодерну*, "Слово і час" 1999, № 3, с. 57-58.

4. Гундорова Тамара, *Карнавальний постмодерн. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн*, Київ: Критика 2005, с. 32-37

5. Демська-Бузуляк Леся, *Культурологічний підхід до студій над українським літературознавством кінця XIX – початку XX ст.*, [у:] *Синопис: текст, контекст, медіа* 2016, № 1 (13).

6. Денисова Тамара, *Про передісторію американського постмодернізму*. Web 20.09.2017. <<http://lib.chdu.edu.ua/pdf/posibnuku/185/3.pdf>>.

7. Дорфман Наталія, *Теорія карнавала М. Бахтина в контексте колективного безсознательного*, [в:] *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*, Часть II, Новосибирск: СибАК 2012.

8. Іванишин Павло, *Постмодернізм і національно-духовна ідентифікація*, [у:] *Українські проблеми* 1999, № 1-2, с. 123-130.

9. Єшкілев Володимир, *ПМ-дискурс у сучасній українській літературі*, [у:] *Плерома* 1998, № 3.

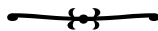
10. Квіт Сергій, *Основи герменевтики*, Видавничий дім "Києво-Могилянська академія" 1998.

11. Павлишин Марко, *Українська культура з погляду постмодернізму*, "Сучасність" 1993, № 12, с. 55-62.

12. Поліщук Ярослав, *Альтернативна історія літератури – постмодерна парадигма*, "Слово і час" 2002, № 1, с. 20-26.

13. *American Poetry Since 1950: Innovators and Outsiders, an Anthology* / Ed. by E. Weinberger, Marsilio Publishers 1993, 433 pp.

14. VanSpanckeren Kathryn, *Outline of American Literature*, University Press of Florida 2009, 179 pp.



Olexander Onyshchenko

**PARTEXTUALITY – A MEANS OF AUTHOR’S
INTERPRETATION OF THE SOCIUM**

Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, Ukraine

Олександр Онищенко

**ПАРАТЕКСТУАЛЬНІСТЬ – ЗАСІБ
АВТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СОЦІУМУ**

Abstract: In the article are analyzed paratextual functions in the aspect of author’s interpretation of the socium on the basis of memoirs of the Ukrainian diaspora. It is proved that paratextuality affects the aesthetic perception of the nonfiction prose by the reader, reveals the intentions of the writer, who reinterprets, perceives and interprets social relations between people, realizes the society in accordance with the formed ideological culture and culture of thinking through the existential, inner world. It has been found out that the epigraph function should be considered from the point of view of receptive aesthetics, for the epigraph focuses the attention of the recipient on the central algorithms of the narrator’s opinion, strengthening the emotional and aesthetic effect, ensuring the connectivity of the text structure, that ultimately strengthens the author’s intentional ability to explain the social medium.

Keywords: memoirs, partexts, socium, non-fiction prose, structure of the work, author, reader, epithets, microtext

У запропонованій статті спробуємо розглянути функції паратексту як авторську інтерпретацію соціуму. Дискурсія теоретичних основ української нефікційної прози, твореної в діаспорному соціумі, декларує, що означену проблему дослідники оминали. Відповідно такий феномен, зокрема архітектонічний лад і паратекстуальні елементи в ньому, що впливають на естетичне сприйняття читачем документального письма, розкривають інтенційні параметри письменника, який через

власне Я-єго сприймає й інтерпретує докільця й людину в ньому потребує наукового пояснення.

Паратекстуальний підхід і термінологічний інструментарій художнього твору вивчали М. Сокол, Ю. Шуба, Т. Черкашина, О. Девіс, Л. Гучеон, Дж. Макган. А. Колотов вважає, що паратекст може бути «важливим ключем для дослідження щодо розкриття непростих взаємовідносин між різними національними культурами» [5, 38]. На думку О. Девіса, паратекст може мати важ-

ливе значення і для автобіографічної прози. При цьому автор наводить приклади із третього тому автобіографії Сімони де Бовуар, які за обсягом паратекстів утричі перевищують подібні в попередніх і наступних томах її мемуарів [14, 146]. У такий спосіб паратекст можна розглядати як засіб залучення уваги реципієнта до самого процесу розуміння й тлумачення минулого через його текстувальні репрезентації, як у фікційній, так і документальній прозі [16, 83-84].

Спробуємо дослідити функціональні особливості паратексту як засобу авторського витлумачення соціуму.

Аналіз першоджерел показує, що чіткої дефініції паратекстуальности, функції паратексту кожен літературознавець трактує по-своєму. Проте паратекстуальність є реальним засобом продукування ідеальних зв'язків із частинами суцільного твору – присвяти, автографи, заголовки, підзаголовки, епіграф, післямова, примітки, автокоментарі тощо, – доповнюють низку елементів тексту. Ще одним важливим конститuentом літературного паратексту, на думку Г. Аласдіра, виступає передмова, вступна частина, що є «текстом пояснювального, критичного характеру, який іде попереду будь-якого твору, сповіщає про те, якою є дана книга за характером, жанром та значенням, а також пояснює критерії відбору матеріялу та написання твору» [13, 112].

Утім, у сучасному літературознавстві концепція паратексту може викликати й критику на свою адресу. Скажімо, щодо постмодернізму, на думку Роберта Рея, дослідники мусять користуватися осучас-

неною термінологією на кшталт «біологічна метафора (“рециклінг”», яка точніше описує екосистеми сучасної культури там, де поділ між текстом і паратекстом (тобто анотаціями, суперобкладинкою, критикою) здається все більш розмитим» [20, 136]. Словом, автор пропонує увести в лінгводидактичний простір рециклінг (відновлення) призабутих слів і словосполучень шляхом їх повернення у метафоричній формі. Водночас переважна більшість дослідників спирається на визначення Жерара Женета, який резюмує, що паратекстуальність – це «відношення тексту до його найближчого наволокеткового середовища, адже саме елементи паратексту межують із текстом, а також контролюють, скеровують читача на сприйняття твору» [14, 109]. Дослідниця І. Чернігова вважає, що паратекст (грецьке *para* – біля, при + текст) позначає сукупність компонентів, що супроводжують твір. У науковій літературі його пояснюють як утворення, яке надає текстові завершеності, сприяє його глибшому прочитанню [12, 4].

Мота Мігель визначає провідну функцію паратексту – «оточувати й наповнювати текст, з метою презентувати присутність твору в царині літератури та його «рецепцію» у формі книги» [18, 419]. Унісонуючи канадському літературознавцеві, українська дослідниця Мар'яна Сокол принагідно зауважує, що паратекст – це повний спектр лінгвістичних і нелінгвістичних супровідних апаратів літературного тексту, поданих суспільству, отож не дарма М. Мігель акцентує на тому, що «паратекст запрошує, але він може також і

викликати ворожість, адже зона текстуральності полягає у привабленні читачів, проте внутрішній текст твору написаний із метою подати зміст, пояснити можливі запитання і загалом доповнити центральний текст» [18, 414]. Здатність подібних явищ М. Сокол пояснює відображенням дуальних напрямів, які ілюструють «комплексне походження. Іншими словами, ми як читачі, сподіваємося, що літературний текст “одягнений” – “одягнений для споживання”, адже, можливо, ніхто б навіть не поглянув на “голий” текст, зустрівши його у сучасній літературі» [10, 219].

Текстознавець, автор дослідження *Властивість тексту (The Textual Condition)* Жером Макган виводить дефініцію паратексту на рівні зі Жераром Женеттом, однак атрибує «становище» тексту як «шнуровану сітку лінгвістичних і бібліографічних кодів» [17, 13]. Однак, на відміну від Ж. Женетта (переважно орієнтує увагу читача на лінгвістичних функціях тексту), Ж. Макган схиляє дослідників до значущості «семіотичної функції бібліографічних матеріалів», які «матеріалізовані», «сповнені звуками». Науковець підсилює свої умовисновки описом «тілесних властивостей» тексту. Аналізуючи функції паратексту, Г. Плумпе уточнює дефініцію паратексту, винісши її у заголовок своєї праці *Паратекст як «поріг»-межа, як диференція-різниця. Тема німецької літератури ХХ століття*. Йдучи за Ж. Женеттом, теоретик літератури висновує думку про те, що паратексти, насамперед, виконують медіально-соціальну функцію, тобто структуровані тексти створюють книгу,

яка призначена для масового тиражування, популяризації [19, 36].

Окремі автори супроводжують свої спогади епіграфом, наприклад, у мемуарах Івана Кошелівця *Розмови в дорозі до себе* (1995) їх із французької клясики оприявлено два. Першість надано думкам Блеза Паскаля: «Славолюбство так закорінене в людському серці, що солдат, челядник, кухар, злодюжка хизуються собою і хочуть мати своїх почитателів; хочуть їх мати навіть філософи. І ті, що пишуть про них, теж хочуть слави за те, що читали; і я, що пишу це, можливо, керуюся тим самим бажанням; і, можливо, ті, що мене читатимуть...» (Паскаль); другий епіграф – це афоризм Анатоль Франса: «Я не думаю, що тільки виняткові люди мають право розповідати про себе. Навпаки, гадаю, що дуже цікаво, коли це роблять прості смертні» (Анатоль Франс) [7, 9]. У ієрархії паратексту епіграф, по-перше, репродукує семантичне навантаження, вказує на значеннєві риси словосполучень, речень в історичному та діяхронному перекорі, по-друге, епіграф привідкриває простір для прочитання головної ідеї твору та задум автора спогадової літератури. Спеціаліст із декодування стилістики І. Арнольд зосереджує увагу на процесі художньої комунікації, інформативному аспекті епіграфа, розуміючи, що «... необов'язкова присутність епіграфа робить його особливо інформативним...». Відтак розташування епіграфа у «сильній позиції» – на початку твору – є логічним початком архітектоніки та посідає високу позицію в ієрархії паратекстуальної структури твору, адже саме «важливі елементи змісту займають ті місця

в тексті, де вони будуть найбільше привертати увагу читача» [1, 23].

Функцію епіграфа слід розглядати не лише під кутом зору декодування стилістики, а передовсім із точки зору рецептивної естетики, адже епіграф фокусує увагу реципієнта на центральних алгоритмах думки, підсиленні емоційного й естетичного ефекту, забезпеченні зв'язності структури тексту, що, зрештою, підсилює інтенційні спроможності автора у потрактуванні соціуму: «У тисяча дев'ятсот двадцять четвертому році мені добігало сімнадцять, Юркові – вісімнадцять. То не зовсім правда, що тоді можна було піти в науку тільки через комсомол. Училися у високих школах і непартійні, і то переважно діти заможних селян. Але якось наче й незаконно, іноді з підробленими документами і своїм коштом, без стипендії. Підробки часто викривали й виганяли з інститутів. І загальний настрій був такий, що магістральна дорога до науки пролягає все таки через комсомол» [7, 43]. Епіграф, винесений І. Кошелівцем перед текстом спогадів, є інтригуючим, позаяк зацікавлює реципієнта розкриттям головної думки у творі, а отже, виступає у формі містка-сполучення між читачем й автором. У нашому випадку є дві цитати, що їх Ж. Женетт називає «епіграфованими» (*epigraphed*), того, хто вибрав й увів у структуру тексту – «епіграфістом» (*epigrapher*); хто читає епіграф – це адресат (*epigraphee*), потенційний читач. Літературознавець визначає два типи епіграфів: алографічний та автентичний [15, 145]. За визначенням В. Москвіна, алографічний епіграф містить у собі

всі «конкретизатори: дослівність та посилання на джерело» [8, 63].

Елементи паратексту у прозі *nonfiction* спрямовують реципієнта на сприйняття твору, особливо заголовков, який ідентифікується у свідомості читача (нарративне прогнозування) щодо майбутніх подій, зафіксованих автором. Але буває так, коли текст не виправдовує читацькі сподівання, тоді у реципієнта виникають емоційно-психологічні хвилі-імпульси у формі здивування, зміни естетичного сприйняття, невизначеності. Скажімо, Мирослав Ірчан назвав свої спогади *В бур'янах*, книгу автор подарував «на будову Українського робітничого дому в Торонто». Для читача подібний номен мемуарів є інтригуючим, і лише прочитавши увесь твір, реципієнт натрапляє на авторське дешифрування назви книжки короткою післямовою: «Писано: в миронівських бур'янах, в Корсуні, Вільшаниці, Білій Церкві, Макарові і закінчено в місті Радомішлі на Київщині 19 червня 1920 року» [4, 189]. Відтак автор у назву заклав смисл твору, вираження певного змісту, його суті. Подібне явище Л. Виготський потлумачує таким чином: «Назва дається оповіданню, звичайно, не випадково, вона несе в собі розкриття найважливішої теми, вона намічає ту доміную, яка визначає собою всю побудову твору» [3, 200]. Низку спогадів написала Віра Вовк – *Духи й дервіші* (1956), *Родовід* (2003), *Мережа* (2011). Останню книжку назвала *Човен на обрії*, образно пояснюючи на титульній сторінці завершенням життєвого колокругу людини: «Відчуваю його близький причал. Тим часом, хочу записати декілька подій, декілька думок. Це –

не літературний твір, це – історія, навіть тільки, коли йдеться про моє життя». У книжці авторка подає своєрідні травелоги, дорожні нотатки про перебування в Україні упродовж 2011 – 2013 років, на що вказують заголовки і підзаголовки *Львів-Івано-Франківськ-Кути-Тюдів-Чернівці (4.IV – 1.V.11)* [2, 16] тощо. Тут, як бачимо, назва твору, заголовки й підзаголовки чітко пов'язані із текстом, демонструють ланцюгову з'єднувальну ланку між автором та читачем. Мар'яна Сокол резюмує: «Заголовок – це насамперед ім'я твору, тобто виразний і притаманний лише тому, а не іншому тексту показник його естетично-художньої своєрідності, так би мовити, його індивідуальності – особливої “фізіології” та “психології” художнього твору» [11, 15-16]. Прикметно, що авторка до своїх мемуарів подає й лапідарний метафоричний епілог: «Перечитавши ці спогади за останні три роки, бачу, що я випала зі своєї природної ролі флорари й перетворилася в дороговказ, що не було в моїм намірі. Обставини, на жаль, нас міняють. Надіюсь, що в майбутньому, якщо таке ще мені призначене, повернуся до своєї стихії» [2, 71]. Крім післямови, письменниця подає цілу низку світлин, а також підписи-автокоментарі до них із уточненням: «Тут перемішані роки, але з відстані часу це не важне... » [2, 108].

Віра Вовк у післямові застосовує символічні слова-коди, алюзію, яка дешифрується словосполученням «перетворилася в дороговказ», у такий спосіб натякаючи на те, що її спогади сфокусовані довкола морально-етичної проблематики, розкривають власне бачення соціуму в незалежній Україні: «На другий день

після презентації премії Зою й мене повезли (21 квітня 2013 р. – *О. О.*) до Вінниці... По дорозі ми вступили до Калинівки на гостину до мера міста. Перед ратушею стоїть велетенська статуя Леніна. Її обприскували золотою фарбою до Першого травня!

Мер виголосив патріотичну промову... «Ми робимо те й те...». «І обприскуємо статую Батька Народу золотом», – додала я. Він зняковів, сказав, що на все прийде свій час, а я пригадала собі той вірш Степана Руданського, сина Вінниччини, про бабусю в церкві, що ліпить одну свічку Святому Микиті, а другу – нечистій силі...» [2, 48]. У зреченнях письменниці від побаченого в Україні за роки незалежності прочитується екзистенційна напруга, внутрішній спротив соціальним перетворенням, неспокій-занепокоєння спогадовця гальмуванням демократичних процесів. Отже, натякаючи в епілозі, що вона «перетворилася в дороговказ», через паратекстуальну функцію розкриває інтерпретацію соціуму як цілісної соціальної системи, соціального оточення людини, як і, утім, сукупність форм діяльності людей, що історично склалися після всенародного референдуму 1 грудня 1991 року. Вищою формою соціуму є суспільство, в якому вироблено найважливіші відносини між людьми, пов'язані спільною культурою. Саме дисбаланс сповідання у суспільстві культурно-історичних цінностей схвилював Віру Вовк, і вона такий феномен відобразила у своїх мемуарах.

Довкола заголовка чи підзаголовка розгортається сюжетна нарація мемуариста. Так, у передмові до спогадів Лева Хмельковського Як

ми жили Володимир Поліщук зауважує, що «автор ставить у центр оповіді (і в заголовок невеличкого розділу) якусь цілком побутову річ, явище, подію й навколо них розгортає нескладний сюжет-оповідь, у якому виписується певний сегмент повсякденного буття дитбудинківських дітей... Автор споминів іде від одиночного, побутово-часткового до узагальнених розмислів зовсім не дитячого змісту» [9, 7].

Ясна річ, що людина сприймає світ за допомогою перцептивних модусів (чуттів): зору, дотику, слуху, смаку, нюху. Однак ними не обмежується сприйняття об'єкта, фактів і явищ. Об'єкт відбивається у свідомості, переосмислюється, і набуває певного сенсу, що трансформується у текст і контекст. Кожен письменник має індивідуально-особливу «базу знань», які залежать від сформованого світогляду, софічності, набутого досвіду, тобто вони (знання) залежать від особистісних характеристик індивіда й виражені на письмі через призму індивідуального стилю автора. Тому для читача одні спогади є дуже цікавими, несуть чимало інформації, насичені метафорою, художніми засобами, а інші – не затримуються довго у пам'яті. До першої категорії спогадів належить двотомна праця *Зустрічі і прощання* Григорія Костюка. Автор широко вдається до паратекстуальних компонентів, які несуть для читача додаткове інформаційне навантаження, розкривають соціум доби ХХ століття, часу активної творчої діяльності письменника, науковця. Події розгортаються на тлі, за визначенням автора, «суспільно-політичного розвороту». Означену сен-

тенцію, соціум тоталітарної доби літературознавець ясно висловив у передмові під назвою *Деякі вступні міркування*, звертаючись до адресатів: «Сподіваюся, мої читачі не подумают, ніби в перші дні окупації України я вже був такий мудрий... Ні. Я, як і тисячі моїх сучасників, зовсім не знав таких люциперових намірів і розпоряджень окупантів. Я знав, і про це я вже писав у першій книзі спогадів, що то жорстока тоталітарна система, обсотана і контрольована єдиною дисциплінованою на військовий лад партією. Я знав, що в тій системі немає ні свободи слова, ні свободи думки, ні права людини» [6, 3]. До паратекстуальних компонентів належать внутрішні заголовки, світлини та документи, присвяти автора з посвятою *Синові Теодору* (том перший), *Моїй дружині – вірній супутниці мого життя* (том другий), іменний покажчик, а також післямова автора *Фініш або / і останнє прощання*, в якій Г. Костюк скрушно повідомляє: «Перефразовуючи давніх латинян, скажу: я висловився про свою несамовиту добу, як міг і як продиктувало моє сумління. Висловився і цим бодай частково заспокоїв свою душу» [6, 540].

Таким чином, у спогадах Віри Вовк, Г. Костюка надibuємо суспільний авторський епітекст (присвяти, інтерв'ю, критичні статті автора, бесіди, автокоментарі, документи, світлини). Епітекст – є паратекстуальним елементом, що додається до тексту, однак віртуально обмежується у соціальному, фізичному вимірах. Його зв'язок із текстовим наповненням спогадів модифікується у паратекстуальних характеристиках, конкретизаторах паратекстуаль-

ного фрагмента, як, скажімо, підпис і автокоментар до фотоілюстрацій. Базовими компонентами у структурі мемуарів є передмова й післямова, в яких увиразнюється моральне резюме автора, стисло передається зміст, причини звернення до спогадів, коротка сюжетна лінія, зв'язок «Я» із соціумом.

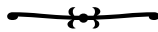
Допомагати інтерпретувати нефікційну прозу сприяють додаткові паратекстуальні компоненти – авторське коментування до маловідомого тексту, вказівка на джерело того чи іншого факту, інформації, що відомі лише авторові, свідком або учасником події якої був оповідач. Особливо інтригуючою для читача є неоприлюднена раніше інформація автора передмови, яка наче змушує зануритись у текст, прочитати спогади, аби розширити знання про сутність нового матеріалу, що має неперепутну історичну та культурну цінність. Роль стимулу для прочитання також виконують заголовки до розділів й мікротем. Заголовок виконує інформативну функцію, й функцію повідомлення, як, наприклад, спостерігаємо у спогадах Лева Хмельковського до невеличких тематичних оповідей *У старому монастирі, Ліс, Світло, Кіно, Олімпіада, Концерти, Лист з Таджикистану, Цигани, Радіо, Школа, Вихованці*, заохочуючи реципієнта до прочитання тексту. Заголовок виконує номінативну функцію, називаючи ім'я твору й є своєрідним індикатором естетико-художньої індивідуальності. Заявлені у змісті заголовки розділів й підрозділів виконують роль не лише інформативну, а й сприяють читачеві розширити уяву про структурування та обсяг спога-

дів, їх частини, полегшує організацію процесу читання, осмислення окремих частин, мікротем, глибшому їх засвоєнню. До паратекстуальних компонентів слід віднести й літературну анотацію, як стислий мікротекст, у якому повідомляється про зміст твору, місце й час подій, а також – для якої категорії читачів адресовано спогадову метажанрову літературу. Паратекст є вагомим комплексом, де зустрічаються два горизонти адресата (читача) і адресанта (автора), зв'язним компонентом свідомості, естетичних смаків мемуариста й реципієнта. Від діалогічного характеру, авторських інтенцій значною мірою залежить й читацьке сприйняття прози *nonfiction*.

Bibliography and Notes

1. Арнольд И., *Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста*, [в:] *Иностранные языки в школе* 1978, № 4, с. 23-31.
2. Вовк Віра. *Човен на обрії (спогади 2010 – 2013)*, Ріо-де-Жанейро–Київ–Львів 2014, 136 с.
3. Выготский Л., *Психология искусства*, Москва: Искусство 1986, 572 с.
4. Ірчан Мирослав. *В бур'янах: спогади з громадянської війни на Україні*, Торонто 1925, 192 с.
5. Колотов А., *Паратекстуальный подход в современном литературоведении*, [в:] *Филология и лингвистика: современные тренды и перспективы исследования*, Краснодар 2011, с. 37-41.
6. Костюк Григорій, *Зустрічі і прощання*, Книга друга, Едмонтон-Торонто: Канадський інститут українських студій 1998, 609 с.
7. Кошелівець Іван, *Розмови в дорозі до себе: фрагменти спогадів та інше*, Мюнхен: Сучасність 1985, 497 с.

8. Москвин В., *Цитирование, аппликация, парафраз: к разграничению понятий*, [в:] *Филологические науки* 2002, № 1, с. 63-70.
9. Поліщук Володимир, *Час мемуарів і спогади Льва Хмельковського*, [у:] Хмельковський Лев, *Як ми жили: спомин про Головчинецький спеціальний дитячий будинок ім. Сталіна*, Київ: Смолоскип 2012, с. 5-8.
10. Сокол Мар'яна, *Поняття паратексту та паратекстуальності в системі сучасного літературознавства*, [у:] *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, Житомир 2011, № 60, с. 218-221.
11. Сокол Мар'яна, *Прагматичні аспекти паратексту (на матеріялі повісті І. Франка "Захар Беркут")*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.06, Тернопіль 2011, 20 с.
12. Чернигова И. В., *Коммуникативный потенциал паратекста французских художественных произведений XVI – XVII веков (на материале авторских и издательских предисловий)*: диссертація ... кандидата филологических наук, Иркутск 2006, 208 с.
13. Alasdir Gray, *The book of Prefaces*, New York: Bloomsbury 2000, 186 pp.
14. Davis Oliver, *Age Rage and Going Gently: Stories of the Senescent Subject in Twentieth-Century French Writing*, Amsterdam: Rodopi B.V. 2006, 225 pp.
15. Genette Gérard, *Paratext. Thresholds of interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, 427 pp.
16. Hutcheon Linda, *The Politics of Postmodernism*, London-New York: Routledge 2002, 222 pp.
17. McGann Jerome, *The Textual Condition*, Princeton: Princeton UP, 1991, 158 pp.
18. Motta Miguel, *Authoring Lowry: The Role of the Paratext in the Fiction of Malcolm Lowry*, Canada: English Studies in Canada 1996, pp. 413-424.
19. Plumpe Gerhard, *Grenze als "Schwelle" – Grenze als "Differenz". Zu einem Topos der deutschen Literatur im Zwanzigsten Jahrhundert*, [in:] *Materialien des interdisziplinären Seminars und der russisch-deutschen wissenschaftlichen Konferenz*, Samara 2003, S. 25-30.
20. Ray Robert, *Postmodernism*, [in:] *Encyclopedia of Literature and Criticism*, New York: Routledge 1990, pp. 131-147.



Nadiya Havryliuk

VISUAL POETRY: HISTORY AND MODERNITY

Shevchenko Institute of Literature
of the National Academy of Sciences of Ukraine

Надія Гаврилюк

ВІЗУАЛЬНА ПОЕЗІЯ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Abstract: The article is devoted to the visual poetry. Typology of visual poetry has been developed on basis of the analysis. Special attention is paid to verse-labyrinth and poem-square as the most ancient forms of visual poetry. The are differentiated concepts of visual, graphic and optical poetry. Graphic poetry are poems with elements of graphics, lines and strokes between the words. Vvisual perception is decisive in visual poetry; some content is lost due to the features of the print while perceiving such work by ear. The is outlined transition from static visuality (visual poetry) to kinetic visuality (video poetry). There is emphasized that technical means influence the way of perception of a visual image.

Keywords: visual poetry, graphic poetry, optical poetry, static visuality, kinetic visuality

Двадцять перше століття, поза сумнівом, можна вважати черговою епохою візуального повороту. Це поняття “було введено американським дослідником візуальної культури У. Дж. Т. Мітчеллом у 1980-х роках та зафіксувало справжній переворот у гуманітарних науках, пов’язаний із зацікавленням у вивченні візуальної культури [...]. При цьому одна частина дослідників вважає, що вивчення візуальної культури – це реконструкція “історії образів”, яка базується на семіотичному розумінні репрезентації (Н. Брайсен, М. Е. Голлі, К. Моксир); інші доходять висновку, що “візуальні дослідження” – це, певним чином, соціологія візуаль-

ної культури, чи соціальна теорія візуальності (К. Дженкс, Г. Поллок, Ф. Джеймісон, Дж. Вулф). За словами Н. Мірзоєва, значення візуальних досліджень як методу полягає в тому, що він досліджує споживача, а не виробника зображень/артефактів даної культури. Дослідник вважав, що візуальна культура вивчає естетичний погляд на світ, а не самі зображення [1, 18-19]. Подібно наголошував на відмінності сприйняття візуальних медій К. Вульф: “Як засоби комунікації вони, незалежно від того або іншого образу, впливають на наш спосіб сприйняття образу, що вони несуть. Є якісна різниця у тому, чи сприймаємо ми образ у мальов-

ничому, фотографічному або ж цифровому вигляді; цю різницю упускає семіотика образів, коли зводить образи до знаків” [2, 197].

Втім, перш ніж намагатися дослідити рецепцію різних візуальних образів (картини, світлини, відео) як автором-мистцем, так і обсерватором-реципієнтом, варто простежити їх генезу та трансформацію з плином часу і появою нових технічних засобів. Нині надзвичайно популярною стає відеопоезія, однак погляд на її джерела не є вичерпним і усталеним. Найчастіше її уподібнюють / розподібноють із відеокліпами, короткометражками, перформенсами, тобто з явищами ХХ ст., що презентують кінетичну, рухливу візуальність (див.: [4], [12], [16], [18]). Характерним із цього погляду можна вважати використання як синонімічних понять до відеопозії таких термінів, як “віршокліпи”, “поезюкліпи” чи “медіапоезія”. Якщо перші два постулюють схожість відеопоезії з кліпами, то останній – увиразнює використання інших медій, окрім візуальних, при створенні відеопозії. Крім того, вказані назви цікаві з погляду заголовкового компонента: у перших двох на чільному місці опиняється словесне мистецтво (вірші чи поезія), у третьому домінує в назві фактор медійності. Доречно припустити, що різниця у типі назви відбиває, якщо не структурні особливості самих творів, як це має місце у творчості Михайля Семенка (“поезофільми”) та Олексія Кручених (“кінопоезії”) [5, 33], то специфіку їх сприйняття.

Однак візуальна поезія як різновид статичної візуальності, що став предтечою відеопоезії, губиться з поля зору дослідників, що позбавляє

аналіз відеопоезії належної всебічності. Більше того, Микола Луговик послуговується як синонімами термінами “візуальна поезія”, “зорова”, “графічна” [9, 33]. У широкому сенсі будь-який текст, записаний чи видрукований, – графічний, адже графічні самі літери, що формують текст. Тому доречніше говорити про графічні вірші тільки як різновид віршів візуальних, зараховуючи до них вірші з елементами графіки: лініями і штрихами між словами (наприклад, вірш *Вітряк* М. Сарми-Соколовського). У випадку терміну “зорова поезія” мається на увазі, що визначальним органом сприйняття такої поезії є зір. Поезія, у якій зорове сприйняття факультативне (традиційні катрени; вірші, де слуховий ефект визначає візуальну форму, як у вірші-луні; вірші, де візуальне виокремлення омонімічних рим залежить від автора), не втрачає чинників смислу при сприйнятті на слух. Тоді як “візуальна поезія” при такому читанні губить частину змісту, закодовану в особливостях поліграфії. У візуальній поезії зорове сприйняття визначальне, воно формує нове бачення прочитаного твору.

Візуальна поезія пов’язана з первісною єдністю слова та зображення, відображений у ієрогліфічно-фонетичному типі письма Єгипту, країн Стародавнього Сходу, та різновидах силабічно-буквенного єврейського, грецького [19, 11] чи старослов’янського, де певні літери мають і числове значення. Вірші у вигляді предметів вважаються найдавнішим різновидом візуальної поезії, започаткованої ще Симонідом Кеоським (бл. 556 – 469 до Р. Х.) [19, 14-16]. Існує думка, що ці вірші первісно не



визначення вірша, бо зображальний момент переважає над словесним і утруднює прочитання твору, хоч сам текст виразно зберігає ознаки паліндромів:

І лукавому – умова кулі.

І лукавому – мова кулі...

Ого, Вакула, лукавого

унуртував у труну [див.: 7].

Виокремлення слів у колонки актуальне в сучасній візуальній поезії Канади, де окремі слова розподіляються двома візуальними панелями, кожна з них рухлива, що дає змогу створювати різноманітні комбінації, використовуючи техніку колажу і монтажу у душі конкретної поезії.

Цікавим прикладом англомовної конкретної поезії є твори Еметт Вільямс *Хмари* (див.: [17]), де розвинуто ідею про зміст звуку – у словах послідовно змінюється одна літера (звук) так, що наприкінці “магічного квадрата” виникає те саме словосполучення, тільки зі зворотним порядком слів: “зміст звуку – звуку зміст”. Ганна Скалевська, що переклала цитований твір, виступила перекладачем і упорядником антології англо-

мовної експериментальної поезії в українському перекладі (див.: [8]), обкладинка якої апелює до образу-мітологема візуальної поезії-лябіринту.



Узагальнюючи, можна виокремити такі типи візуальної поезії: 1). за принципом словесної загадки, такої-як: фонологічна (зміна фонем); анаграмна (зміна порядку літер); дзеркальна поезія (читання зліва направо не розкриває змісту, тоді як зворотне прочитання прояснює його); ребус (літерний, чи літерно-графічний, де частину літер приховано за малюнком); до дзеркальної поезії примикають; 2). паліндроми (вони, на відміну від дзеркальної поезії, можуть читатися як зліва направо, так і справа наліво, в обох випадках маючи тотожний зміст); а) роз-

ташування паліндромних рядків здатне створювати додаткову візуальність, укладаючись у якусь фігуру (шов *Набір* чи відро, як у Н. Науменко (див: [11, 85], [10, 102])); б) візуальність паліндромів, вигадлива графіка написання слів може заступати і утруднювати зміст паліндрома, але не руйнує його (як у А. Мойсієнка); дотичні до словесної загадки; 3). фігурні вірші а) за принципом кросворда, де слова чи їх частини перетинаються, а розташування слів формує зображення (лябірінт, квадрат, драбина); фігурні вірші, б) подібні за принципом до філворду, де слова не перетинаються, не мають спільних букв, тільки стикаються один з одним, але тільки лінійно чи під прямим кутом (прямокутник *Порожній сонет* Леоніда Аронзона); фігурні вірші в) з елементами графіки: лінії між словами (*Вітряк* М. Сарми-Соколовського); 4). вірші, де тільки розташування літер формує фігуру (хрест); 5) вірші за принципом криптограми (у якому елемент візуальності – своєрідний код з іншої ділянки знань: терміни біології; хемічні чи математичні формули; слова іноземною мовою – грецькою, китайською, старослов'янською; алгебраїчний запис ходів шахової партії). Написання слова грецькою чи китайською автоматично вносить графічну візуальність у текст (у першому випадку – слово як зображення; у другому випадку – зображення як слово-ієрогліф). У випадку старослов'янської мови, окремі літери її мають числове значення, а усі назви літер – це також і слова, що дає змогу формування у вірші додаткових сенсів. Наприклад, за допомогою числових значень окремих літер вказувався рік, у якому трапила-

ся подія, описана у вірші, а також рік видання книги. Пізніше, коли літери втратили числове значення, числа стали залучатися в поетичний текст, замінюючи частину слів, як у вірші Миколи Мірошніченка *Київ вечірній* [15, 241]:

100жарів нами100

Чи100, гу100

Тлу100, промени100,

Про100рово на100яне місто.

Якщо у цьому творі число є рівноправним із літерами, а не прихованим за літерами, як було у випадку старослов'янської абетки, то у творі Миколи Сороки [15, 241] літери (текст повідомлення) приховано за цифрами, його слід подумки дописати читачеві (подано у дужках – Н. Г.). Цифри записані як арифметична дія додавання, тож у підсумку маємо своєрідний катрен, де третій рядок – це риска, знак підсумку. Такий запис наштовхує на ідею про катрен із холостим (неримованим) рядком, решта рядків постають аналогом рядків римованих:

988 (хрещення Русі-України)

+666 (число звіра)

—
1654 (Переяславська Рада)

Алгебраїчний запис ходів шахової партії у вірші часто супроводжує зображення шахової дошки з відповідно розташованими фігурами. До того ж, саме шахова композиція є визначальною у структурі такої поезії (недарма її названо шахопоезією); б). вірші за принципом фрагментації: а) (поділ вірша на слова, записані східцями чи колонками; з фіксованим чи довільним порядком читання); б) поділ слова на літери (за допомогою знаку переносу; графічними рисками); в) за принципом семанти-

зації (виокремлення окремих літер за допомогою зміни кольору, товщини, нахилу, розміру шрифту).

До останнього з перелічених типів можна зарахувати і акровірш, мезовірш, телевірш, і семантизацію окремого слова, як це маємо в сучасній візуальній поезії Канади чи у вірші-паліндромі *Відро дощу* Н. Науменко. Часом замість зміни кольору літер використовується зміна кольору їх тла, вірш обрамлено не білим тлом сторінки, а кольоровим тлом як на художньому полотні, іноді у поєднанні з “багетом”. Таким чином, виникає сегментування художнього простору, своєрідний нерухомий “кадр”.

Йдеться про різний рівень візуалізації поезії, 1) коли візуальне міститься в словесному (акровірші, “раки літеральні” буквені); 2) коли візуальне виростає із словесного, але підпорядковується йому (фігурні вірші); 3) коли візуальне і словесне взаємодіють як сурядні (вірш у картинній рамі); 4) коли візуальне домінує над словесним чи є початковим імпульсом до словесного (“раки літеральні” графічні; конкретна поезія; шахопоезія). У більшості випадків власне поетичний текст має традиційні віршові параметри: можна визначити систему віршування, метр і розмір, спосіб римування. Коли віршові параметри руйнуються, а сам текст зводиться до мінімуму (часто – одного слова), про поезію можна говорити хіба у найширшому сенсі, як про поетичність, подібно до літературності.

Разом із тим, варто наголосити, що різні типи візуальності у поезії свідчать про різні типи репрезентації візуального, відображають “динаміку зору” і сприйняття побаченого.

Якщо у візуальній поезії текст – це нерухоме зображення, картинка, яку читач обертає хіба подумки чи у руках, як у випадку *Порожнього сонета*, то подальшим кроком наступу візуальності стає “кадр” рухливий, тобто перехід візуальності в інтермедіальність. І тут з новою гостротою стає питання про спосіб трансформації візуальності, її місце в поетичній структурі, вплив на особливості сприйняття композиції як поетичної, трансформації самого поетичного тексту та його метрико-ритмічних параметрів і архітектоники.

Як зазначає Оксана Пушонкова, „заміна структурного мислення серійним, відхід від лінгвоцентризму у тілесність є причиною візуалізації самого мислення, внаслідок якого „виникає прагнення актуалізувати в художньому баченні не тільки зорові відчуття, але й рухові (дотичні) та інтелектуальні компоненти”. Упродовжується „короткозорий” спосіб сприйняття „малими блоками”, що є відображенням структур лябіринтного типу і приреченням людини на „мультиперспективізм”, постійну зміну ракурсів бачення. [...] Нівелюється поняття статичності, оптичний зір поступово вилучається із структури бачення, візуальне мислення стає фрагментарним, асоціативним [...]” [13].

Фрагментарність і асоціативність можна простежити і у відеопоезії – як на етапі її творення, так і в рецептивному ракурсі. Дослідити відеопоезію на тексти знаних авторів; побачити, як відеоряд і звукоряд співвідносяться з метрико-ритмічним ладом вірша; простежити, що відео привносить у текст (естетично чи тех-

нічно), а що втрачається при новому форматі сприйняття – це визначити місце відеопоезії у системі жанрів. Зважаючи на чималу творчу практику і давню генезу візуальності (як статичної, так і кінетичної) у поезії, дослідження такого типу має добру наукову перспективу.

Bibliography and Notes

1. Волошенюк Оксана, *Сучасні стратегії дослідження візуальної культури*, [у:] *Інформаційне суспільство*, Київ 2011, Випуск 14, с. 17-20.

2. Вульф Кристоф, *Антропология: История, культура, философия*, Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета 2008, 280 с.

3. Жовтис А. Л., *Стихи, которые читаешь...*, [в:] *Литературная учеба* 1982, № 4, с. 120.

4. Захарченко Артем, *Мережева література: досвід мімікрії*, Web. 22.04.2014 <<http://litakcent.com/2009/03/20/merezheva-literatura/>>.

5. Заярна Ірина, *Мистецтво кіно в поетичних експериментах авангарду: інтерсеміотичний аспект (М. Семенко, О. Кручених)*, "Слово і Час" 2012, № 12, с. 21-33.

6. Ковалев П. А., *Техника стиха и техника в стихе: поэзия русского постмодернизма*, Орел: Орловский государственный университет 2007, 164 с.

7. *Конспект уроку української літератури у 9 класі. Мистецтво бачити слово. Візуальна (зорова) поезія сьогодні*. Web. 22.04.2014 <<http://ua.convdocs.org/docs/index-6884>>.

8. *Лабіринтами слів: Англомовна експериментальна поезія в українському перекладі*, Київ: Альтерпрес 2013, 116 с.

9. Луговик Микола, *Зорова поезія від футуризму Михайля Семенка до паліндромних братчиків літературного гурту "Геракліт"*, "Слово і Час" 2014, № 2, с. 33-44.

10. Науменко Наталія, *Необроблений смарагд. Поезії. Книга третя*, Київ-Дрогобич: Посвіт 2013, 192 с.

11. Науменко Наталія, *Розмарин: поезії, 1991 – 2011*, Київ: Сталь 2011, 199 с.

12. Починок Юлія, *Українська експериментальна поезія кінця ХХ – початку ХХІ століття: текст, контекст, інтертекст*, Тернопіль: Навчальна книга-Богдан 2015, 216 с.

13. Пушонкова Оксана. *Динаміка форм візуальної репрезентації (естетичний аспект)*, Web. 18.03.2014 <<http://dissertation.com.ua/node/665318>>.

14. Сарма-Соколовський Микола, *Вітряк*, Web. 18.03.2014 <<http://prosvilib.at.ua/books/sarma>>.

15. Соболь Валентина, *Відчуття в українській бароковій літературі (на прикладі зорової поезії)*, [у:] *Волинь філологічна: Текст і контекст. Мова і вірш*, Луцьк 2013, Випуск 16, с. 229-243.

16. Советкина Эрика, *Эстетические особенности музыкальных видеоклипов: автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения*: Москва 2005, 25 с.

17. *Сучасна американська поезія*, Web. 18.03.2014 <http://arttranslation.ucoz.ru/index/konkretna_poezija>.

18. Шак Татьяна, *Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино)*: автореферат диссертации ... доктора искусствоведения, Ростов-на-Дону 2010, 47 с.

19. Rypson Piotr, *Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989, 374 s.

Taisa Litvynchuk

**MEDIEVAL CITY IN UKRAINIAN LITERARY STUDIES:
THEORETICAL ASPECTS**

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Таїса Літвинчук

**СЕРЕДНЬОВІЧНЕ МІСТО В УКРАЇНСЬКОМУ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ**

Abstract: The article is devoted to studying of theoretical aspects of comprehension of urban space of medieval period in the literary studies. The author notes that defining of the essence of medieval urban space in the literary studies becomes possible via involving knowledge and experience of other disciplines into its area that provides the complexity of the research. Taking medieval texts as an example, the author emphasizes the harmony of the coexistence of religious, sociocultural and state discourses that has a direct impact on the formation of medieval urban space in the literary studies. There was defined that the need for rereading of a real city in the context of producing the idea of Heavenly City implies reconsidering the role of natural and landscape features of urban space, their symbolic or esthetic meaning etc. The emphasis is made on existing essential differences between religious, sociocultural, state and historiosophical discourse in medieval literature on different stages of its development.

Keywords: medieval city, interdisciplinarity, polyvariance, religious, sociocultural-state and historiosophical discourse, theoretical aspect

Принципи функціонування середньовічного міста мають тісний зв'язок із економічним, антропологічним, культурно-історичним контекстом доби. Фактичне відмежування дослідників, зокрема літературознавців, від епохи Середньовіччя зумовлює потребу зосередження уваги на наукових розвідках, суміжних до нього дисциплін, у яких окреслена проблема висвітлена предметніше. Йдеться насамперед про студіювання окремих теоретичних аспектів

феномена середньовічного міста у літературознавстві, що мають виразний комплексний характер і можуть доповнюватися напрацюваннями як теоретиків літератури, літературознавців, так і результатами досліджень інших дисциплін (літописи, повісті, договори, наприклад, становили предмет дослідження одночасно кількох наук – правознавства, історії, культурології, літературознавства тощо). Залучення таких знань дає змогу простежити міру і

спосіб авторського сприйняття подій та епохи, до якої відбувається апелювання у творі, можливе наслідування моделі середньовічної міської дійсності у художній літературі пізніших періодів, опертя на документальність у відтворенні подій, освоєння історіософського зокрема й антропологічного досвіду загалом і, як наслідок, максимальне наближення до контексту доби, передумов її культурно-історичної зумовленості чи їх виразна авторська інтерпретація.

Осмислення своєрідності функціонування міста як такого та середньовічного урбаністичного простору ставало предметом дослідження як окремих наук (філософії і культурології – М. Карповець, Б. Марков, В. Глазичев та інші; історії – Я. Верменич, Н. Яковенко, Я. Калакура, Р. Барлетт та інші; соціології – М. Вебер, Г. Зіммель та інші; літературознавства – Д. Ліхачов, В. Фоменко, Ю. Павленко, І. Матковська, В. Малахов, Т. Целік та інші), так і урбаністичних студій (Г. Зіммель, Л. Вірт, Е. Сойя, Дж. Пален, Т. Возняк та інші). Разом із тим зосередження уваги на теоретичних аспектах осмислення середньовічного міста у сучасному літературознавстві передбачає відхід від односторонності при інтерпретації міського простору, що має вирізнятися домінуванням одного із аспектів його функціонування, яким послуговуються при вивченні цього феномену в інших дисциплінах (як економічного центру, що не пов'язаний з політичним устроєм країни (М. Вебер [5]), політичного й економічного осередку (Р. Барлетт [2]), такого, що має виразно торгово-ремісничий (А. Ястребіцкая [31]), політичний і військовий (згодом – адміністратив-

ний центр) (П. Толочко [25]) чи релігійний (І. Данілова [11]) характер тощо), що знаходить безпосереднє відображення у художніх творах при відтворенні окресленого періоду, а способи його реалізації в українському літературознавстві при цьому є недостатньо висвітленими.

У нашій статті спробуємо визначити теоретичні аспекти функціонування й співіснування у літературознавстві релігійного, соціокультурного, історіософського та державницького дискурсу як формотворчого елемента урбаністичного простору доби Середньовіччя, осмислити принципи реалізації знань і досвіду інших дисциплін у літературознавстві, що забезпечуватиме комплексність дослідження, міру і спосіб їх інтерпретації (ідейно-тематичний, композиційний, символічний, стилістичний рівень) відповідно до викликів часу – на різних етапах розвитку середньовічної літератури.

Осмислення середньовічного міста, структури його організації у літературознавстві здійснюється за рахунок інтерпретації доби сучасниками киеворуського періоду, зокрема у книжництві. Одним із ключових способів інтерпретації урбаністичного простору, як зауважує Анна Степанова, є визначення його горизонтального (спосіб відображення взаємодії природного й міського, штучного світів) та вертикального (стремління граду земного до Граду Небесного) векторів, їх часткового доповнення “образними просторовими категоріями, що реалізують модус перехідності як спосіб міської свідомості” [24, 62]. До перехідних категорій, які формують киеворуську міську свідомість, окрім

просторових, варто відносити також літературний етикет доби, вимогам якого підпорядковується потреба ідеалізації героїв та релігійного світосприйняття, позачасовість, алегоричність, бінарність мислення, що передбачає співіснування духовного та матеріального начал тощо, а це має безпосередній вплив на формування структури міста.

Інтерпретація християнського дискурсу, що є виразною і фактично наскрізною настановою при формуванні образотворення міста у киеворуських текстах і відповідає вертикальному вектору його функціонування, є відображенням ідеологічних настроїв доби – наскрізної релігійності. Так, українські дослідники історії (М. Брайчевський [4], Я. Калакура [15], Н. Яковенко [30]), апелюючи до візантійських пам'яток, що зафіксували навернення до християнства Аскольда, сходяться на тому, що хрещення Руси-України князем Володимиром було означене як “сакралізований рубіж” (Наталія Яковенко) між християнством та язичництвом, що зумовлено не лише особистими уподобаннями князя, але й політичними передумовами, що визначають також і складність, уповільненість процесу християнізації наступного століття [15, 134]. Відтак християнство репрезентувалось переважно як релігія міста й соціальних верхів, що не обмежувалась виключно духовним призначенням: церковна доктрина в обмеженні сакрально визначених кордонів братніх князівських володінь, ідеологічність (церква як місце офіційних церемоній, релігійний і світських процесій, святкових дійств), вплив на формування осередків культурного жит-

тя, єпископій, освіти і книжництва, книжництва внаслідок долучення до зразків візантійської культури й мистецтва, центрів підготовки вищого духовництва, закладів, що підтримували соціально незахищених осіб [14, 320], [30, 37], [15, 136].

Середньовічне місто, а звідси й ідея державности у киеворуській книжності репрезентувалось виключно крізь призму християнства, адже, інтерпретуючи основну вимогу світосприйняття й контексту доби – “державотворчої місії еліти” (за О. Сліпушко), – “книжність утверджує тезу про необхідність з боку світської влади враховувати позицію влади церковної” [22, 202]. Найбільш повно це представлено при відображенні монастирських комплексів (*Киево-Печерський Патерик*), що зводилися і фінансувалися за рахунок державних коштів, а їхні настоятелі і благочестиві ченці давали поради князям, що стосувалися не лише справ морально-етичних, але й таких, що знаходили безпосереднє відображення у їхній політичній діяльності; брали участь у формуванні власної християнської доктрини (Іларіон та Клим Смолятич), сприяли створенню власної сакральної топографії (за Ю. Завгороднім) й культу східнослов'янських святих (Борис і Гліб, церковнослужителі та інші) Києва тощо.

Разом із тим у середньовічній літературі спостерігається формування традиції інтерпретації міста як Граду Божого (Небесного Граду), що є посередником між землею та небом і його неможливо обмежити. У період княжої доби історії України такого значення набуває Київ – сакральний центр міського культурного про-

сторю загалом (за І. Матковською) [19] – внаслідок накладання смислів: монастирі і храми символізують Град Божий на землі, а оскільки саме в давньоукраїнській столиці розміщені святині такого масштабу, то відбувається перенесення на саме місто, що є відзеркаленням ідеального граду – Небесного Єрусалима. Вивчаючи проблему співвідношення людини із земним та Небесним Градом, Сергій Аверінцев підкреслював, що “у своєму смисловому аспекті місто співвідноситься для середньовічної людини з храмом: місто – це ніби просторий храм, храм – ніби осердя міста, і обидва образи одного й того ж ідеалу – Небесного Єрусалиму. Софійський собор – це така частина Києва, яка сенсово рівна йому загалом” [1, 34]: “Подивись на місто, що сяє вічністю, подивись на церкви, що квітнуть, подивись на християнство, що росте, подивись на місто, що, освітлене іконами святих, блискуче сяє, що фіміямом овіяне, що похвалами та божественними піснями озвучене...” [34]. Така інтерпретація зумовлювалась також й системністю середньовічного міста, у центральній частині якого розміщувались одиниці сакрального (собор як “тяжіння від околиць до його центральної частини” (за І. Даніловою); церква як “єдність каменю і плоти” (за Б. Марковим) тощо). Окрім цього, як підкреслює Володимир Ричка, “місто уявлялось подобою, імітацією, «іконою» Раю / Града Небесного і в силу цього – провіщенням вічного Града” [34, 104].

Потреба пошуку киеворуськими книжниками Граду Божого, у творах яких найповніше формувалась ідея “другого Єрусалиму”, давала поштовх

не лише до заперечення реального міста, але й до його переосмислення, перепрочитання, що знаходило втілення у відображенні природно-ляндшафтних особливостей урбаністичного простору, історіософської, архітектурної компонент його наповнення, що досить часто вкладалось в рамці ідеологічних канонів середньовічної доби. Йдеться зокрема про відсутність відомостей про перше хрещення Києва Аскольдом, зауваг про поступове входження християнства у суспільне життя давньоукраїнського міста й держави загалом, що тривало до XIV – XVI століття (перемога християнства і його “органічне поєднання із елементами поганства” за М. Грушевським [10, 27]), вказівок на змістовому рівні про збереження язичницьких традицій, що стало основою двовір’я.

Проте на існування подібного явища вказують не лише зразки усної народної творчості (зокрема обрядовий фольклор), але й художні доповнення *Літопису Руського*, ремінісценції з язичницької культури, символічні образи (співець Боян – онук Велеса, вітри – онука Стрибога тощо), постійні епітети, запозичені з народної поезії у *Слові о полку Ігоревім* тощо, що стали передумовою виникнення й існування двовір’я також і у княжому середовищі – “місці формування” історико-культурного контексту середньовічного міста. З подальшим розвитком середньовічної релігійної традиції у книжництві набуває поширення мотив допомоги вищих сил, але вже християнських (наприклад, янголів) під час боротьби з ворожими набігами (“Падали половці перед військом Володимира, невидимо вражені янголами” [33]).

Функціонування міського та природного компонентів, що формують горизонтальний вектор середньовічного урбаністичного простору, оприявнюється не лише через відтворення предметів і об'єктів, що вирізняють староруське місто з-поміж поселень іншого типу (ринкова площа, замок, укріплення тощо), його суспільні категорії та адміністративно-політичні інституції (купці, ремісники, князь, бояри, віче тощо), але й через перехідні категорії, які формують міську свідомість, що знаходять відображення переважно на ідейно-тематичному рівні.

Найбільш іншим від репрезентованого історичними, філософськими дослідженнями, в яких утверджується ідея прополітично-адміністративну система міста, що формувалась не лише з безпосередньої влади князя (на основі патримонії за Н. Яковенко), бояр (ліпших мужів, що були особами “вищого рангу придворної ієрархії” [30, 53], але й із зібрання вільних містян – віча, вічових зборів, що уособлювали “демократичну традицію у міському житті” [6, 152]) і найбільш представленим у киеворуському книжництві є образ правлячої еліти міста і держави – князів Києворуської і Галицько-Волинської держави. Зображення князя, як правило, відбувається в офіційних умовах, конкретних вчинках й непересічних ситуаціях: при входженні в місто переможцем, заснуванні релігійних святинь, на полі бою тощо. В той же час недолікам правлячої еліти приділено значно менше уваги й без морально-етичної оцінки їх дій (винятками є образи князів, що порушують сакральну визначену князівську ієрархію, прирікаючи в такий

спосіб державу на втрату її сили і могутності), так само як і її язичницькому періоду життя (“...поставив він кумири на пагорбі, поза двором теремним [...]. І приносили їм [люди] жертви, називаючи їх богами...” [33]). Манера викладу літописця під час відтворення подій, що характеризують дії князя, може змінюватись від перерахування його позитивних рис (мудрости, слави, героїзму, чести, доблести тощо), до стриманого опису чи критичної оцінки його дій (про легковажність Святополка Ізяславовича щодо можливого нападу половців і небажання радитись із “мужами розумними” [33], серед причин чого дослідники називають вимоги часу, власні політичні уподобання й рівень громадянського самоусвідомлення середньовічного автора, державницьку необхідність закарбувати ті чи інші події, бажання вплинути у такий спосіб на перебіг подій тощо [14, 324].

Досліджуючи динаміку образу правителя у *Літописі Руському*, Оксана Сліпушко підкреслює, що в ньому відсутні також й описи зовнішнього вигляду людини за винятком тих випадків, коли окремі його елементи підкреслюють певну рису характеру (інтеграція у дію й сюжет, а не до інших елементів зовнішності), в той час, коли “психологія, внутрішній світ героя фактично не показані, що робить літературні портрети схожими на монументи” [22, 203]. Причиною цього є також й суб'єктивна оцінка князя літописцями, що представлена не лише гармонійним поєднанням християнського й етнічного начала, але й пишномовним, піднесеним порівнянням правителя із біблійними героями та тваринни-

ми образами середньовічного бестеріарію, що покликані возвеличити, підкреслити ідеальність його морального образу. Разом із тим істотні відмінності представлені й у інтерпретації князем (*Повчання дітям Володимира Мономаха*) власної ролі й місця у політичній системі киево-руської держави, що є іншою від традиційної візантійської: зосередження політичної, адміністративної, військово-феодальної влади у власних руках, не покладаючись на довірених осіб чи обмежуючи себе виключно представницькими функціями.

Функціонування міського та природного компонентів, що формують горизонтальний вектор середньовічного урбаністичного простору, вже зазначеної адміністративно-політичної складової середньовічного міста, його своєрідність визначає також і господарсько-економічна складова та ринок – як одна із форм його вияву. Про його важливість свідчить розвиток торгівлі не лише у межах міста, але й поза ними, наслідком чого є розширення зони попиту на міських робітників, дискусії у наукових колах (Ю. Павленко [19], А. Ястребіцкая [31], П. Толочко [25], Я. Верменич [6] та інші) щодо неможливості розмежування міських і сільських поселень, аграрної і ремісничої діяльності попри непорушність тези про місто “як осередок концентрації ремесла і торгівлі” – “аграрно-феодалне місто” (за П. Толочком) [25, 164]. Утім, середньовічні літописці через літературний етикет не вдаються до деталізації ринкової площі чи навколишніх до міста поселень, їх опису значення для суспільства і економіки загалом. Про це можна дізнатись опосередковано – простежити його

роль у контексті правових відносин держави. Так, на важливість для староруського урбаністичного простору ринкової площі вказують свідчення *Руської Правди* – ринок був центром міського життя, адже саме на ньому оголошували про крадіжку, озвучувались княжі розпорядження й офіційні повідомлення, що стосувалися не лише самого міста, але й усієї Руси-України.

Додатково до міських компонентів урбаністичного простору, що лежать в основі горизонтального вектора середньовічного міста, виразно підкреслене значення при формуванні його образу відводиться відображенню його природно-ландшафтних особливостей, що мають моралізаторську функцію (за Юрієм Пелешенком) [20]. У такий спосіб їх використання є передумовою до великих політичних зрушень, часто державницького характеру, що має виразно символічне значення: попередження природи (затемнення сонця) 1185 року, яке стало передвісником невдалого походу Ігоря на половців тощо. Водночас літописці поєднують язичницькі природні вірування й християнські переконання (потреба поклатись на Божу волю, здатність усвідомлювати власні помилки), що репрезентує форми існування двовір'я на всіх рівнях суспільного життя доби Середньовіччя.

Дещо відмінна інтерпретація пейзажних характеристик середньовічним автором має за мету не лише наблизити реципієнта до релігійної атмосфери, але й спонукати до досягнення священного шляху християнина. У такому вимірі представлений пейзаж, природно-ландшафтні особливості у *Ходінні* Данила Палом-

ника, що мають глибоке духовне значення. Так, у творі представлений не лише фізичний шлях з столиці Руси-України до Святої Землі, окремих її міст, але й як такий, що інтерпретується як “духовний, що веде до істинної віри” [22, 245].

На відміну від попередніх століть доби Середньовіччя політичне й адміністративне життя міста, держави у XIV – XV столітті представлене у писемних пам’ятках нечисельними відомостями. Безпосередні політичні передумови (входження сучасних українських територій до Великого князівства Литовського, наділення привілеями основної на той час політичної сили – бояр, – і зменшення впливу Золотої Орди [28, 83-143]) передбачали збереження набутих традицій. До того ж після феодалної роздробленості, на чому сходяться українські медієвісти (Юрій Пелешенко [20], Петро Білоус [3]), спостерігається й послаблення книжних традицій у давньоруських містах, що частково зумовлюється як ідеологічними передумовами, так і відсутністю безпосередніх контактів із культурними й освітніми центрами Візантії, відсутністю безпосереднього впливу культурних здобутків Ренесансу (Володимир Крекотень, Дмитро Наливайко [17]). Відтак XIII – XV століття були позначені збереженням ідеологічних і естетичних традицій середньовічного світовідчуття, їх “законсервованістю” (В. Шевчук) [29] й у цей період в Русі-Україні активно продовжує розвиватись переважно перекладна література, що мала не лише традиційний для попередніх періодів учительний, літургійний й повчально-оповідний (*Златоуст, Маргарита, Пчола*) характер, але й

релігійно-моральний (*Ізмарагд*), есхатологічні апокрифи, у яких теми міста торкались лише опосередковано [8], [10].

Це у свою чергу ускладнює рецепцію і принципи відображення середньовічного міста часів пізнього Середньовіччя, зважаючи на те, що “помережаність української духової культури другої половини XIII – XV ст. численними лакунами не дозволяє будувати всі сентенції на конкретних текстах. Доводиться звертатися до сфери уяви, до ідеології, до спроби зрозуміти дух епохи” [20, 7]. Втім, попри співіснування християнства та язичництва, літературні пам’ятки не засвідчують зміни у релігійному житті народних мас міста, хоча церква продовжувала вороже ставитись до народних традиційних вірувань. Разом із тим зазнає змін соціокультурний компонент середньовічного урбаністичного простору – християнські герої літературних творів XIII – XV століття все більше стають схожими на людей, які діють у конкретних історичних умовах, а відтворення природно-ляндшафтних й пейзажних особливостей міського простору починає мати естетичне значення, бути ретранслятором соціокультурного дискурсу урбаністичного простору доби.

Середньовічне місто в українському літературознавстві реалізується як результат образного втілення комплексного співіснування соціокультурного, релігійного, історіософського й державницького дискурсу, що визначаються взаємозумовленістю й гармонійністю співіснування. Це є підставою для визначення урбаністичного простору доби Середньовіччя в українському літе-

ратурознавстві як поліваріантної одиниці, що оприявнюється набором доміантних рис, які репрезентують руське місто у різних його проявах, відмінних від інших дисциплін. Так, релігійний дискурс втілюється насамперед на ідейно-тематичному рівні творів середньовічної літератури, скеровуючи до проблеми осмислення нової для міст Руси-України віри, її співіснуванні з язичницькими віруваннями; перепрочитанні реального урбаністичного простору, наділяючи його природно-ляндшафтні особливості певним символічним та метафоричним значенням (Град Божий і земний град) тощо. Зосередження уваги на державницькому й історіософському дискурсі середньовічного міста передбачає зосередження уваги дослідника не лише на стильовому й ідейно-тематичному (князь як державотворець, який не обмежує себе виключно представницькими функціями) рівні, але й на образно-символічному рівні (природно-ляндшафтні особливості як передумова до державних зрушень, кардинальних змін, а не лише відтворення душевного стану людини; шлях між містами не як фізичний, а як духовний простір), стилістичному й лексичному (піднесено-урочистий стиль, порівняння з біблійними героями і тваринними образами, що є втіленнями мудрости, сили і відваги, стійкі метафори, естети тощо). Досить чітко у цьому аспекті простежується зв'язок із соціокультурним дискурсом, що тяжіє до вивчення місця й ролі як державотворця киеворуської держави, так і окремої людини, якій відведено певне місце у суспільній і культурній ієрархії (паломник, ігумен, боярин та інші),

місце кожної з яких відзначається образністю авторської емоційности відповідно до викликів часу (наближеність до реальних людських типів чи відмова від них; пейзаж як виразник внутрішнього світу людини чи передвісник зрушень державного характеру тощо).

Bibliography and Notes

1. Аверинцев С. С., *К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской*, [в:] *Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси*, Москва 1972, с. 25-49.
2. Барлетт Роберт, *Становление Европы: Экспансия, колонизация, изменения в сфере культуры. 950 – 1350 гг.*, Москва 2007, 432 с.
3. Білоус Петро, *Літературна медієвістика. Вибрані студії: У 3-х томах, Том 2: Художній світ давньої української літератури: Ізборник*, Житомир: Рута 2012, 428 с.
4. Брайчевський Михайло, *Утвердження християнства на Русі*, Київ: Наукова думка 1988, 259 с.
5. Вебер Макс, *История хозяйства. Город*, Москва 2001, 576 с.
6. Верменич Ярослава, *Исторична урбаністика в Україні: теорія містознавства і методика літочислення*, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 2011, 306 с.
7. Вирт Луис, *Урбанизм как образ жизни*, [в:] *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Выпуск 3*, Москва 1997, с. 169-196.
8. Возняк Михайло, *Історія української літератури: У 2 книгах, Книга 1*, Львів 2006, 694 с.
9. Глазычев В. Л., *Поэтика городской среды*, [в:] *Эстетическая выразительность города*, Москва: Наука 1986, с. 130-156.

10. Грушевський Михайло, *Історія української літератури*: В 6 томах, 9 книгах, Том 1, Київ: Либідь 1993, 389 с.

11. Данилова И., *Итальянский город XVвека: реальность, миф, образ*, Москва 2000, 253 с.

12. Завгородній Юрій, *Київ у системі сакральної онтології в культурі давньоруської доби*, [у:] *Наукові записки*, Том 8: *Філософія та право*, Київ 1999, с. 50-55.

13. Зіммель Георг, *Великі міста і духовне життя*, [у:] *І* 2003, № 29, с. 314-325.

14. *Історія української культури*: У 5 томах, Том 1, Київ: Либідь 2002, 656 с.

15. Калакура Я., Рафальський О., Юрій М., *Українська культура: цивілізаційний вимір*, Київ 2015, 496 с.

16. Карповець Максим, *Місто як світ людського буття*, Острог: Видавництво Національного університету "Острозька академія" 2014, 258 с.

17. Кречотень Василь, Наливайко Дмитро, *Від давнини до середини XVIII ст.*, [у:] *Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті*: У 5 томах, Том 1, Київ 1987, с.8

18. Марков Б. В., *Храм и рынок. Человек в пространстве культуры*, Санкт-Петербург: Алетейя 1999, 304 с.

19. *Образ міста в контексті історії, філософії, культури: Києвознавчі читання*, Київ 2005, 200 с.

20. Пелешенко Юрій, *Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII – XV ст.)*: Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції: автореферат дисертації ... доктора філологічних наук, Київ: Інститут літератури імені Т. Шевченка Національної Академії Наук України 2004, 35 с.

21. Ричка Володимир, *"Київ – Другий Єрусалим" (з історії політичної думки та ідеології середньовічної Русі)*, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 2005, 243 с.

22. Сліпушко Оксана, *Еволюція та функціонування літературних образів у книжності Кієворуської держави (XI – перша половина XIII століття)*, Київ: Аконіт 2009, 416 с.

23. *Слово про Закон і Благодать*, [у:] *Марсове поле. Героїчна поезія на Україні X – першої половини XVII ст.*, Київ 1988, с. 50-68.

24. Степанова Анна, *Місто на межах: естетичні грані образу в літературі перехідних епох*, [у:] *Актуальні проблеми слов'янської філології*, Серія: Лінгвістика і літературознавство, Київ 2009, Випуск XXII, с. 61-71.

25. Толочко Петро, *Древнерусский феодальный город*, Киев 1989.

26. Толочко Петро, *О социальной структуре древнерусского ремесла*, [в:] *Древности славян и Руси*, Москва 1988.

27. Фоменко Віра, *Українська урбаністична проза XX століття: еволюція, проблематика, поетика*: дисертація ... доктора філологічних наук: 10.01.01, Київ 2008, 245 с.

28. Шабульдо Ф. М., *Земли Юго-Западной Руси в составе Великого княжества Литовского*, Киев 1987.

29. Шевчук Валерій, *Муза Роксоланська: Українська література XVI – XVI-II століть*: У 2 книгах, Книга перша: *Ренесанс. Раннє барокко*, Київ: Либідь 2004, 400 с.

30. Яковенко Наталя, *Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII ст.*, Київ: Генеза 1997, 312 с.

31. Ястребицкая А. Л., *Средневековая культура и город в новой исторической науке*, Москва 1995, 416 с.

32. Возняк Тарас, *Феномен міста*, Web. 17.11.2016. <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/misto/phenomen_mista.htm>.

33. *Літопис руський / Пер. Л. Махновця*; Ред. О. Мишанич, Київ: Дніпро 1989, 591 с.

34. *Слово про Закон і Благодать*, Web. 30.04.2017. <<http://litopys.org.ua/oldukr/ilarion.htm>>.

Yevhen Dzhydzhora

**MINEYA IN THE CORPS OF KYIVAN RUS'
HYMNOGRAPHIC COLLECTION 10TH – 13TH CENTURIES**

Odessa Illa Mechnikov National University, Ukraine

Євген Джиджора

**МІНЕЯ У КОРПУСІ КИЄВОРУСЬКИХ
ГИМНОГРАФІЧНИХ ЗБІРОК ХІ – ХІІІ СТОЛІТЬ**

Abstract: In the article there is researched the place of mineya as a type of hymnographic book among other liturgical reports in the literature of Kyivan Rus' of the 11th – 13th centuries. Kyivan Rus' hymnography is part of the Eastern Christian clerical literature. The structure of the Kyivan-russian mines reflects the literary traditions of Syriac, Greek and Bulgarian anthemology. Mineya is represented by the largest number of lists in the literature of Kyivan Rus' of 11th – 13th centuries among other liturgical books.

Keywords: Kyivan Rus' literature, mine, triode, octoichi, styhirar

Києворуська гімнографія ХІ – ХІІІ ст. – сукупність літературних творів, призначених для пісенного виконання під час церковного богослужіння. За своїм походженням києворуська гімнографія є «прямою спадкоємицею» південнослов'янської, а відтак і візантійської та сирійської ранньохристиянської гімнографії (про визначальну роль палестинської поезії у формуванні естетичних, літературних та світоглядних тенденцій середньовічної східно-християнської гімнографії переконливо розмірковує Н. Мещерський [11, 202]; ця ж теза наявна в роботах Ю. Ясіновського [28, 18]; Н. Сиротинської, яка посилається на опис сирійських поетичних жанрів, здійснений о. Петром Крип'яке-

вичем [22, 71]). Однорідність києворуської та «загально-християнської» (Н. Мещерський) гімнографії дозволяє побудувати певний континуум, в якому руська літургійна поезія є невід'ємним етапом становлення одного із найбільш репрезентативних жанрів середньовічної клерикальної словесности.

На думку арх. Філарета (Гумилевського), християнська богослужбова гімнографія (її слід відрізнити від «небогослужбової» гімнографії, представленої гимнами, елегіями, плачами, віршами та іншими поетичними жанрами, не характерними для києворуської літератури періоду, який досліджується) бере початок у літургійній практиці апостолів та

перших християн, які упорядковували та утверджували нові форми молитви та спільного дійства [25, 8-9]. А вже у III ст. з'являється розгалужена система церковних співів, що визначає основні ознаки гимнографічних жанрів. Посилаючись на концепцію В. Коляди, Олег Кожушний виділяє три головні періоди формування східно-християнської гимнографії у I тисячолітті:

- Перша половина III ст. – поява нового типу богослужіння (цей процес включає: переосмислення давньоєврейських старозаповітних піснеспівів, впровадження таких пісенних жанрів, як сідалний, світильний, антифон тощо);

- Друга половина III – початок VI ст. – активний розвиток церковно-пісенних жанрів (поява таких піснеспівів, як богородичний, тропар, кондак, ікос, стихира, тощо);

- Початок VII ст. – жанровий синтез (поява акафісту, канону, «перемога» канону над акафістом) [8, 19].

Поступ гимнографічних жанрів, вказаний О. Кожушним, узгоджується з хронологіями, запропонованими й іншими дослідниками. Зокрема, арх. Кипріянін визнає «умовність» та «схематичність» історичного поділу, однак вважає, що для досягнення «схоластичної мети» це цілком прийнятно. Тож у розвитку східно-християнської церковної поезії дослідник називає:

- Підготовчий період (до V ст.);

- Розквіт церковної поезії (V – VII ст.);

- Домінування канонів (з VIII ст. – до наших днів) [7, 63].

А Ольга Крашенінікова цікавиться питанням співвідношення сирійської та слов'янської гимнографії і

тому більшою мірою зосереджується на становленні близькосхідної поезії. Дослідниця виділяє:

- Давній період (V – VII ст. – псалми та поетичні монострофи (тропарі), що належали анонімним поетам);

- Новий період (кінець VII – IX ст. – поява стихир та канонів у результаті реформ Івана Дамаскіна) [9, 294].

Однак найбільш повною та уважною до дрібниць, на наш погляд, є концепція літературно-богослужбової трансформації однопісенного співу у дев'ятипісенний канон, що її обстоює Владімір Васілік. Коментуючи жанрову генезу християнської богослужбової поезії, вчений акцентує увагу на таких періодах:

- Старозавітна епоха (впровадження рефрену або приспіву до таких біблійних пісень, як Пісня Мойсея, Пісня трьох отроків, тощо);

- II ст. (поява гимну, що ґрунтується на Пісні трьох отроків);

- III ст. (поява деяких тропарів, першої частини Великого Славослав'я);

- Середина IV ст. (однопісонець обростає кількома строфами, причому перша строфа визначає розмір усіх наступних);

- Початок V ст. (Пісня Богородиці та тропарі на «величит»);

- Друга половина V – початок VI ст. (двупісонець стає ядром «перемінного» та «стабільного» трипіснця);

- VII ст. (дев'ятипісенний канон як вищий гимнографічний вираз мімесису, уподібнення ангельському світові та ангельському співу) [1, 253-260].

Детальні спостереження над жанровою трансформацією простого однопісенного твору у складний дев'ятипісенний канон В. Васілік за-

вершує так: «Ключовими у його (канону – Є. Д.) народженні були не літературні чинники, а релігійні та літургічні – необхідність спільної участі у богослужінні, яка стала імпульсом до створення приспівів, а потім і тропарів» [1, 261].

Тож у VII ст. у візантійській літературі укладається система гімнографічних жанрів, що використовувалася під час богослужбової практики. Та формування повного календарного циклу службових міней розтягнулося у часі, що й не дивно, адже, за свідченням Александри Нікіфорової, дванадцятитомна грецька мінея включала понад тисячу гімнографічних послідувань. Це були пам'яті святих усього візантійського світу – «від Константинополя до провінцій Візантійської імперії» [15, 193]. Переважна більшість гімнографічних творів, що увійшли до грецьких, а згодом були перекладені для слов'янських службових міней, були написані видатними східно-християнськими поетами – Андрієм Критським, Іваном Дамаскиним, Козьмою Маюмським, Феофаном Піснеписцем та Йосифом Піснеписцем [14, 62]. Найбільш плідотворним, без сумніву, варто визнати останнього. Адже за твердженнями прот. В. Рибаківа, Йосифом Піснеписцем було укладено чотириста шістьдесят чотири мінейні служби, при цьому деяким святим (св. Василієві Великому, св. Іванові Златоустові, св. Георгію Побідоносцеві та ін.) – щонайменше по одному твору на кожний із восьми церковних гласів [19, 218-219] (повний грецький місяцеслов та поіменні реперторії, тобто переліки служб, укладені східно-християнськими гімнографами на усі дні церковного календаря

впродовж року, представлені у книзі А. Нікіфорової [15, 300-346]).

Відтак у IX ст. зусиллями вказаних близькосхідних поетів християнська богослужбова гімнографія поступово набуває завершеного вигляду. Щоправда, не всі науковці погоджуються із таким датуванням. Остаточне формування грецької дванадцятитомної Мінеї можна віднести лише до X ст. [11, 157-158]. Однак за словами В. Лазарева, гімнографічне заповнення грецької щоденної мінеї тривало з IV по XI ст. включно, тож «у Візантії ще в кінці XI ст. далеко не кожний день мав свого святого, чия пам'ять прославлялася під час богослужіння. Так само було і в Русі у домонгольський період» (цит. за: [13, 30]).

У свою чергу, А. Нікіфорова та А. Пентковський наголошують на тому, що в IX ст. у візантійській Церкві сталася знаменна подія, яка вплинула на формування дванадцятитомної службової мінеї. А. Нікіфорова вказує на перемогу іконошанувальників: «Напевно, її (мінеї – Є. Д.) створення стало одним із характерних для Візантії IX ст. енциклопедичних проєктів, спровокованих епохою іконоборства та перемогою іконошанувальників (843 р.)» [15, 95]. А Алексей Пентковський пише про те, що після перемоги іконошанувальників у грецькій Церкві затверджується монастирський тип богослужіння, який вимагає наявності щоденних пам'ятей святим: «Центральне місце у візантійській літургічній традиції післяіконоборчого періоду займало монастирське богослужіння, що регламентувалося Студійським синаксарем та його редакціями, розвиток якого визначав та характеризував розвиток візантійського богослужіння загалом» [16,

17]. Хай там як, але стає очевидним, що слов'янська літургійна поезія, яка виникає наприкінці IX ст. у середовищі учнів Кирила та Методія, вбирає всі попередні етапи пісенного розвитку й тому виражає кінцеву точку жанрової еволюції.

Сама ж слов'янська гимнографія на початковому етапі свого становлення проходить п'ять значущих періодів:

- кирило-методіївський (863 – 865 pp.);
- загальноболгарський (886 – 893 pp.);
- македонський (894 – 916 pp.);
- преславський (894 – 970 pp.);
- киеворуський (1062 – 1097 pp.) [23].

Останній період ознаменований, на думку Сергея Темчіна, запровадженням Студійського Типікону у Києво-Печерській обителі, який регламентував необхідні тексти для щоденних монастирських богослужінь. На цій підставі дослідник вважає за можливе констатувати, що, як і у Візантії, вже наприкінці XI ст. в Русі-Україні був створений повний дванадцятитомний комплект службових міней, які з часом лише доповнювалися новими слов'янськими та іншими християнськими датами [24, 76].

На думку Міхаїла Мур'янова, збірки, що містять церковні гимни і називаються Мінеями-Петьїми («μηναια» – з грец. «місячні» (про етимологію поняття та його семантику детальніше див.: ([13, 26])), слід відрізнити від Міней-Четьїв, які становлять собою оповідальну прозу, призначену для небогослужбового читання – у монастирських трапезних, або у келіях [13, 25], [10, 12], [11, 149].

«Завдяки своєму основному призначенню, – пише Н. Нечунаєва. – Мінея відноситься до текстів, що обов'язково використовуються у богослужінні, і включається у корпус перших слов'янських перекладів» [14, 13]. Зародження слов'янської святкової мінеї відбувається тоді ж, коли виникають перші слов'янські гимнографічні твори – у IX – X ст. [23, 34-41]. Ця теза підтверджується й дослідженнями М. Йовчевої, у яких доводиться, що оригінальні болгарські служби, зокрема, тексти грудневої мінеї, написані ще учнями Кирила та Методія [4, 285-320].

Із прийняттям християнства в Русі-Україні слов'янські гимнографічні збірники з'являються й у Києві. При цьому слід розуміти, що корпус гимнографічних творів Київської Русі «не є його (візантійського корпусу – Є. Д.) простим відтворенням іншою мовою. На слов'янському і, зокрема, киеворуському ґрунті йшов прискіпливий відбір матеріалу для перекладу з грецької мови, це вважалося справою державної та церковної політики» [13, 51].

Позаяк варто відзначити відносно швидке і при цьому стадіальне затвердження літургійних текстів у літературі Київської Русі. Вочевидь, це пояснюється тим, що необхідні твори запозичувалися із грецьких та південнослов'янських монастирів (охридських, де подвизалися св. Климент та св. Наум) вже у готовому вигляді, відповідно до календарної потреби: «Слов'янські мінеї, тріоди та октоїхи, які містили слов'янські гимнографічні тексти, не існували і не розвивалися незалежно від інших слов'янських богослужбових книг та слов'янської літургійної традиції ві-

зантійського обряду загалом. Вони є складовою частиною комплексу слов'янських богослужбових текстів, що розвивався східчасто, на відміну від плавного розвитку візантійського комплексу богослужбових книг» [16, 16].

На початковому етапі (до реформи св. Феодосія Печерського) киеворуське богослужіння було зорієнтоване на південнослов'янську літургічну традицію [17, 55]. А наприкінці XI ст. (після реформи) можна вже говорити про вплив константинопольської літургічної традиції. Суміжність цих літургічних моделей пояснює наявність двох редакцій богослужбових міней на ранній стадії розвитку киеворуської літератури. Це – «архаїчна» редакція (представлена, наприклад, Путятиную мінеєю, Ільїною книгою, тощо) та «студійська» редакція (осінні мінеї 1095 – 1097 рр., тощо) [17, 60]. Вивчення літературних пам'яток пізніших періодів (із XIII – XIV ст.) дозволяє познайомитися також із гнографічними творами «єрусалимської редакції» (про її особливості: [14, 20-21], [10, 15]).

За підрахунками Н. Нечунаєвої, у Зведеному каталозі церковнослов'янських рукописів XI – XIII ст., виданому у 1981 році, вказано п'ятдесят три списки службової Мінеї та чотирнадцять списків святкової Мінеї [14, 15], [20]. Натомість у Каталозі пам'яток давньо-руської писемности XI – XIV ст., що вийшов друком у 2014 р. і відтак служить уточненням та доповненням до попереднього видання, враховано вже сімдесят сім списків службової Мінеї та вісімнадцять списків святкової Мінеї [6, 54-59]. Така кількість рукописів свідчить про те, що мінеї є одними із найбільш

поширених книг серед інших богослужбових збірників у киеворуській літературі XI – XIII ст.

Відповідно до традицій візантійського Типікона у киеворуській літературі XI – XIII ст. усі службові Мінеї-Петьї поділялися на два типи: святкові та повсякденні (місячні) [6, 54-59]. *Святкова Мінея*, яка, на переконання М. Мещерського та Н. Нечунаєвої, давніша за повсякденну [11, 157], [14, 72], містить богослужіння на дванадцять свята та пам'ятей найбільш значимих святих. *Повсякденна Мінея* – богослужіння на всі дні упродовж календарного місяця (про функціональні відмінності святкових і повсякденних міней більше у книзі В. Легких [10, 13]). У візантійській літературі перші повсякденні мінеї виникають у IX – X ст., а вже у XI – XII ст. вони, за твердженням А. Нікіфорової, входять у постійне використання і тим самим витісняють Тропологій, що побутував раніше [15, 94]. У цей же час повсякденні мінеї впроваджуються й у слов'янських літературах.

Окремо слід виділити *Загальну Мінею*. Ця книга містила спеціальні типові служби, у яких дозволялося підставляти ім'я потрібного святого, якщо «під рукою» були відсутні піснеспіви на його честь [11, 150]. Такою книгою користувалися у тих парафіях, у яких із певних причин не було повного комплексу службових міней. Саме з цієї причини *Загальна Мінея* була поширена й у слов'янському середовищі. Адже поки не було перекладу усіх необхідних грецьких текстів, слов'янські клірики послуговувалися загальними службами.

Найдавніші слов'янські мінеї, що побутували в літературі Русі-України: Путятина мінея XI ст. на травень

(Соф. 202) [26]; мінея Дубровського XI ст. (РНБ, Ф. п. I. 36) [22, 140]; Ільїна книга, святкова мінея XI ст. (Син. тип. 131) [2; 3]; осінні мінеї 1095 – 1097 роках [27].

Святкові та повсякденні службові мінеї складають так званий «нерухомий» (незмінюваний) гимнографічний цикл. Його піснеспіви мають чітко визначену дату у церковному календарі. Натомість «рухомий», тобто змінюваний цикл – це піснеспіви, що не мають фіксованої дати, оскільки кожного року вона міняється в залежності від дня святкування Пасхи.

З-поміж гимнографічних зведень, що належать до «рухомого» циклу, слід вказати *Тріодь*. Ця книга містить богослужіння пасхального періоду. Піснеспіви від Неділі митаря та фарисея до Великої Суботи становлять *Пісню Тріодь*. А починаючи із Пасхальної служби і завершуючи Неділею всіх святих – *Цвітну Тріодь*. На переконання Н. Мещерського, у візантійській церкві тріодь була цілісною [11, 117]. Однак вже слов'янські списки XI – XIV ст. вказують на поділ тріоді на дві частини [6, 70-71]. При цьому в XI ст. Тріодь була повністю сформована [11, 139].

Як пише М. Моміна, Цвітна Тріодь була перекладена на слов'янську мову зусиллями св. Климента Охридського не пізніше 916 р. [12, 27]. Інший послідовник свв. Кирила та Методія – Костянтин Преславський – переклав текст Пісної Тріоді, вмістивши у нього оригінальні седмічні співи, що були об'єднані спільним акровіршем [16, 23], [23, 42].

Назва книги («τρίδιον» – грец. «три пісні») відображає певний тип піснеспівів, що вона містить. Це – трипіснеці, які у пасхальний період

виконуються впродовж усіх днів тижня, за виключенням неділі, коли співається повний канон, що складається з дев'яти, але фактично з восьми пісень. Найбільш відомі слов'янські тріоді у киеворуській літературі досліджуваного періоду: Пісна Тріодь XII ст. (ГИМ, Син. 319), Цвітна Тріодь XII – XIII ст. (РГАДА, Син. тип. 381, № 138), Тріодь Мойсея Киянина кінця XII – початку XIII ст. (РГАДА, Син. тип. 381, № 137).

Крім Цвітної та Пісної Тріоді, у киеворуській літературі XI – XIII ст. «рухомий» цикл представлений ще й такою гимнографічною книгою, як *Октоїх*. Назва цієї книги – калька з грецької мови («ὀκτώηχος» – із грец. «вісім гласів», тобто Осьмогласник, що містить щоденні богослужіння на кожний із восьми церковних гласів). У дохристиянські часи в елліністичній культурі сформувалися чотири основні музикальні лади. Вже у християнський період ці лади отримали свої похідні – утворилися чотири прямі (автентичні) та чотири непрямі (плагальні) гласи. Разом усі вісім гласів становили повний склад мелодій, що використовувався у християнському богослужінні (назви автентичних і плагальних гласів, їхній опис та літургійна семантика детально розглядаються у монографіях Н. Сиротинської та Н. Мещерського [22, 42-52], [11, 109-111]).

Створення грецького Октоїху пов'язується з іменем св. Івана Дамаскіна. Утім і О. Каждан, і Н. Мещерський спростовують це припущення. На думку О. Каждана, роль св. Івана Дамаскіна у створенні Октоїха є «дискусійною» [5, 121]. Н. Мещерський наголошує: «Іванові Дамаскінові належить лише недільна служба Октоїху

і то не вся. Склад Октоїху поповнювався до XVI ст. включно. Багато було зроблено в XI ст. на території Візантії. Феофан та Йосиф Студити значно поповнили творчість Івана Дамаскіна, дуже вдало потрапили у його тональність» [11, 110].

У той же час, відомо, що у киеворуській літературі XI ст. існувала слов'янська версія Октоїху. Як вважає Ольга Крашенінікова, слов'янський Октоїх був створений св. Климентом Охридським наприкінці IX ст., а вже у XI ст., не пізніше 1037 р., цей збірник почав використовуватися в Русі-Україні [9, 382]. Вочевидь, роботі св. Климента передувала перекладацька діяльність його учителів – святих Кирила та Методія. Адже як встановив С. Темчін, ще до смерті св. Кирила (у 869 р.) «солунські брати переклали на слов'янську мову Шестоднев службовий, причому Костянтин-Кирило займався щоденними (загальними) службами на понеділок-суботу, а Методій – недільним октоїхом» [23, 39]. Водночас, Г. Пожідаєва відмічає, що основна відмінність раннього слов'янського Октоїху від грецького полягає у молебних стихирах, що дуже рідко зустрічаються у візантійській літургічній традиції IX – XI ст. [18, 203].

Дослідження Юрія Ясіновського показує, що з княжої доби (XI – XIII ст.) до нашого часу дійшло декілька октоїхів і серед них лише два з нотними знаками: Параклітик кінця XII – початку XIII ст. (Син. тип. 80) та Октоїх ізборний XIII ст. (Соф. 122) [28, 80-82].

Усі інші гимнографічні зведення, що ними послуговувалися у богослужінні киеворуської Церкви, є другорядними за своїм призначенням. Наприклад, *Ірмологіон* – переважно нотована гимнографічна книга,

яка містила ірмоси різних канонів. Ірмос – важлива структурна частина, що встановлює віршовий розмір та мелодію всієї пісні канону. Адже ірмос – це строфа, якою починається кожна з дев'яти його пісень.

За спостереженнями Е. Кошмидера, у візантійській літургічній традиції побутували два типи Ірмологія. Відповідно до першого типу ірмоси записувалися по канонах, які у повному викладі слідували один за одним. Другий тип передбачав послідовність ірмосів по гласах, тобто спочатку йшли ірмоси першої пісні одного гласу, потім ірмоси другої пісні наступного гласу, тощо [29, 105]. Галіна Пожідаєва вважає, що у Візантії був поширений перший тип, які дослідники пов'язують із константинопольською та афонською літургічною традицією. А в Русі-Україні прижився другий тип, який, імовірно, сягає палестинської та синайської літургічної традиції [18, 205].

У середньовічних канонах ірмоси часто повторювалися, тож зазвичай їх не записували у мінеях, тріодях та октоїхах. Книжники лише вказували декілька початкових слів ірмосу перед кожною піснею канону. Досвідчений виконавець повинен був згадати потрібний ірмос по перших словах. А менш обізнані читці перевіряли себе за спеціальною книгою, в якій і зберігалися усі ірмоси. Утім Ю. Ясіновський вважає, що поява окремої книги ірмосів була спричинена конкретними навчальними задачами: «Виділення ірмосів в окрему книгу й переважно з нотними знаками було зумовлене навчальними потребами: співці вивчали ірмоси напам'ять і за цими зразками навчалися співати тропарі різних канонів» [28, 85].

Слов'янський переклад ірмосів виник, як припускають, за безпосередньої участі св. Методія, брата св. Кирила. За спостереженнями Ю. Ясіновського, із досліджуваного нами періоду дійшло лише три нотовані ірмологіони, що датуються кінцем XII – початком XIII ст.: Воск. 28; Син. тип. 149, 150; та список, який розділений на три частини (Григ. 37, Бичков 1.75 та уривок рукопису з Хиландарського монастиря на Афоні, № 308) [28, 83].

Наступна важлива книга, яка виконувала допоміжну функцію під час церковної служби, – *Стихирар*. Як і Ірмологіон, Стихирар – богослужбова книга, що містить твори одного жанру – стихири. Зазвичай Стихирар складають самогласні стихири, тобто такі, що виступають зразками для інших піснеспівів служби.

Егон Веллеш вважає, що Стихирар як окрема літургійна книга сформувався у IX ст. На той час візантійські мінеї вже мали близько вісімдесяти пам'ятей, до служб яких входили стихири [31, 177]. Слов'янський переклад Стихираря з'явився невдовзі після появи перших богослужбових текстів слов'янською мовою, і вже у X – XI ст. цей збірник був серед інших церковних книг, прийнятих в Русі-Україні [21, 11]. При цьому Стихирар вже раннього періоду включав не тільки свята руського походження, такі як Покрова, свято св. Георгія, небесного покровителя Ярослава Мудрого, але й співи першим київським святим: Борисові та Глібові, Феодосієві Печерському, княгині Ользі, князеві Володимирові, тощо [18, с. 201].

Ю. Ясіновський пропонує класифікувати усі стихирарі за двома типами: мінейний (стихири розташовані

за річним календарем свят кожного місяця); тріодний (охоплює стихири пісної та цвітної тріоди) [28, 89-90]. Києворуські мінейні стихирарі XI – XIII ст. представлені п'ятнадцятьма нотованими списками. Тріодні стихирарі – сімома нотованими списками, що відносяться до XII – XIII ст. (перелік усіх списків у: [28, 90-92]).

За спостереженнями Наталі Сьрьогіної, на руському ґрунті Стихирар постійно поповнювався новими гимнографічними творами. Причому розширення збірника відбувалося за трьома основними напрямми: за місяцесловом, за літературним та за музикальним вмістом (про еволюцію руського Стихираря за вказаними напрямми, а також про особливості художнього оформлення книги детальніше у монографії Н. Сьрьогіної [21, 13-28]).

І третє зібрання гимнографічних творів, яким послуговувалися під час церковного богослужіння в Русі-Україні, – це *Кондакар*. Ця книга складна за змістом та музичною стилістикою, адже нотована спеціальною кондакарною нотацією [28, с. 93].

Ґрегорі Миєрс вважає, що кондакарний спів виник у літургійній практиці Великої Церкви (константинопольської Софії), а його витоки пов'язані із близькосхідними сирійськими музичними стилями та винаходами таких видатних поетів та мелодистів, як Роман Солодкоспівець, Андрій Критський, Іван Дамаскин та ін. [30, р. 703].

Кондакар – багатожанровий збірник, що складається із двох частин. Перша – основна частина, яка містить власне кондаки. Тут співи розташовані за церковним календарем. Друга

Bibliography and Notes

частина – змішана. Її зміст – перемінні піснеспіви, укладені за окремими гласовими циклами: світильні, троїчні, тропарі та інші жанри [28, 97-98]. Руський Кондакар відповідає ранньовізантійській літургічній традиції і є збірником обраних співів, здебільшого кондаків, що входять до усіх циклів богослужіння: добового, тижневого та річного [18, 208].

До наших днів збереглися шість кондакарів кінця XI – початку XIII ст. Серед них: Типографський кондакар кінця XI – початку XII ст. (СК 57), Благовіщенський кондакар кінця XII – початку XIII ст. (СК 153, 154), Успенський кондакар 1207 р. (СК 173), тощо (більше про походження та зміст усіх відомих киеворуських редакцій: [28, 96-99]).

У найдавнішому Типографському кондакарі особливо помітним є кондак на Благовіщення Пресвятої Богородиці. На думку Н. Сиротинської, цей твір має оригінальну структуру, бо завершується двадцятьма чотирма ікосами, тоді як зазвичай кондаки мають один ікос [22, 133].

Отже, основний корпус гімнографічних пам'яток, необхідний для ведення повноцінної богослужбової практики, у літературі Руси-України формується упродовж X – початку XI ст. (вище ми перерахували тільки основні, але далеко не всі гімнографічні зведення, більш панорамна картина богослужбових книг представлена в узагальнюючому огляді Г. Пожідаєвої [18]). При цьому службові та святкові мінеї займають чільне місце в ієрархії богослужбових книг, адже саме ці збірники представлені найбільшою кількістю списків, що датуються княжою добою.

1. Василік Владимир, *Происхождение канона: История. Богословие. Поэтика*, Санкт-Петербург 2006, 306 с.

2. Верещагин Евгений, Крысько Владимир, *Наблюдения над языком и текстом архаичного источника – Ильиной книги (начало)*, [в:] *Вопросы языкознания*, Москва 1999, № 2, с. 3-26.

3. Верещагин Евгений, Крысько Владимир, *Наблюдения над языком и текстом архаичного источника – Ильиной книги (окончание)*, [в:] *Вопросы языкознания*, Москва 1999, № 3, с. 38-59.

4. Йовчева Мария, *Старобългарският служебен миней*, София 2014, 388 с.

5. Каждан Александр, *История византийской литературы (650 – 850 гг.)*, Санкт-Петербург 2002, 529 с.

6. *Каталог памятников древнерусской письменности XI – XIV вв. (Рукописные книги)* / Ред. Д. Буланин, А. Романова, О. Творогов, Ф. Томсон, А. Турилов, Санкт-Петербург 2014, 944 с.

7. Киприан (Керн), архимандрит, *Литургика. Гимнография и зортология*, Web. 12.03.2016. <http://krotov.info/library/11_k/ker/>.

8. Кожушний Олег, *Преподобный Роман Солодкоспівець та візантійська гімнографія III – VIII ст.*, Київ 2009, 264 с.

9. Крашенинникова Ольга, *Древнеславянский Октоих св. Климента, архиепископа Охридского: по древнерусским и южнославянским спискам XIII – XV веков*, Москва 2006, 384 с.

10. Легких Виктория, *Службы на Преставление и Перенесение мощей святителя Николая Мирликийского в славянской рукописной традиции XII – начала XVII в.: текстология и гимнография*, Санкт-Петербург 2011, 224 с.

11. Мещерский Никита, *История христианской литургической письменности: Специальный курс лекций*, Санкт-Петербург, 2013, 526 с.

12. Момина Мария, *Вопросы классификации славянской Триоди*, [в:] *Труды*

Отдела древнерусской литературы, Ленинград 1983, Том 37, с. 25-38.

13. Мурьянов Михаил, *Гимнография Киевской Руси*, Москва 2003, 451 с.

14. Нечунаева Наталья, *Минея как тип славяно-греческого средневекового текста*, Tallinn 2000, 177 с.

15. Никифорова Александра, *Из истории Минеи в Византии: гимнографические памятники VIII – XII вв. из собрания монастыря святой Екатерины на Синае*, Москва 2012, 400 с.

16. Пентковский Алексей, *Славянское богослужение и славянская гимнография византийского обряда в X веке*, [in:] *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit*, Paderborn 2007, S. 16-26.

17. Пентковский Алексей, "Охрид на Руси": *Древнерусские богословские книги как источник для реконструкции литургической традиции Охридско-Преспанского региона в X – XI столетиях*, Web. 13.01.2017. <<https://www.academia.edu/7358049>>.

18. Пожидаева Галина, *Русско-византийские параллели в богослужбной певческой книжности XI – XIV вв.*, [в:] *Древняя Русь: Пространство книжного слова. Историко-филологические исследования*, Москва 2015, с. 192-221.

19. Рыбаков Владимир, протоиерей, *Св. Йосиф Песнописец и его песнотворческая деятельность*, Москва 2002, 656 с.

20. *Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР (XI – XIII века)* / Ред. С. Шмидт, Москва 1981, 406 с.

21. Серегина Наталья, *Песнопения русским святым: По материалам рукописной певческой книги XI-XIX вв. "Стихирарь месячный"*, Санкт-Петербург, 1994, 469 с.

22. Сиротинська Наталя, *Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії*, Львів 2014, 334 с.

23. Темчин Сергей, *Этапы становления славянской гимнографии (863 – ок. 1097 гг.)*. Часть первая [в:] *Славяноведение*, Москва 2004, № 2, с. 18-55.

24. Темчин Сергей, *Этапы становления славянской гимнографии (863 – ок. 1097 гг.)*. Часть вторая [в:] *Славяне и их соседи. Славянский мир между Римом и Константинополем*, Москва 2004, Выпуск 11, с. 52-80.

25. Филарет (Гумилевский), архиепископ, *Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви*, Санкт-Петербург 1902, 393 с.

26. Щеголева Людмила, *Путьямина Минея (XI век) в круге текстов и истолкования. 1-10 мая*, Москва 2001, 496 с.

27. Ягіч Ігнатій, *Введение*, [в:] *Idem, Служебные мінеи за сентябрь, октябрь и ноябрь: въ церковнославянскомъ переводе по русскимъ рукописям 1095 – 1097 гг.*, Санкт-Петербургъ 1886, с. 5-132.

28. Ясіновський Юрій, *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу*, Львів, 2011, 468 с.

29. Koschmieder Erwin, *Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente*, München 1952, 317 S.

30. Myers Gregory, *The Blagoveshensky Kondakar and the Survival of the Constantinopolitan All-Chanted Office in Kievan Rus*, [in:] *Musica Antiqua Europae Orientalis: Acta musicological* 1988, Volume 8, pp. 703-722.

31. Wellesz Egon, *History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1961, 449 pp.

Abbreviations

Соф. – зібрання Новгородського Софійського собору.

РНБ – зібрання Російської національної бібліотеки.

ГИМ – зібрання Державного історичного музею.

Син. – Синодальне зібрання Державного історичного музею.

Син. тип. – зібрання бібліотеки Синодальної типографії.

РГАДА – Російський державний архів давніх актів.

Olena Shcherbak

**THE SUBJECT OF WOMENHOOD IN THE WORKS OF STANISLAUS
ORZECHOWSKI ABOUT THE TURKISH THREAT AND EDIFICATION
WORDS TO KING ZYGMUNT II AUGUST**

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Олена Щербак

**ТЕМА ЖІНОЦТВА У ТВОРАХ СТАНІСЛАВА ОРІХОВСЬКОГО
ПРО ТУРЕЦЬКУ ЗАГРОЗУ І НАПУЧУВАННЯ КОРОЛЕВІ
СИГІЗМУНДОВІ АВГУСТОВІ**

Abstract: In the article there is presented the range of female characters that found their reflection in the works of Stanislaus Orzechowski «About the Turkish Threat» and «Edification Words to King Zygmunt II August». It was found that Orzechowski often addressed to the topic of womanhood but the mentions of it were mostly of brief and informative nature. The conclusion was made that those women are hard to be called complete characters of Orzechowski's works as all of them in one way or another serve as idea of profitable marriage for the king that will enhance his power and will support him in the battle with external enemies.

Keywords: woman, man, wife, king, prince, queen, marriage, servant, Poland, the Polish-Lithuanian Commonwealth, the Jagiellon dynasty, Rus'-Ukraine

Давня українська література, на відміну від більшості європейських літератур не мала епохи Відродження, викликаної у Європі занепадом старого середньовічного ладу і звернення інтересів тогочасних мистців до античної культури. Українська ж література фактично пропустила цей період, плавно перейшовши від Середньовіччя до Бароко, яке в Україні відрізнялося від Бароко європейського і тривало набагато довше. Умовний же "Ренесанс" в українському письменстві представлений лише

кількома латиномовними або польськомовними авторами XVI століття, серед яких був і Станіслав Оріховський – оратор і публіцист. Писав Оріховський латиною або польською мовою, але ніколи – руською, та й теми його творів були здебільшого спрямовані на релігійно-політичні справи Польщі або Європи. Однак, сам він неодноразово наголошував, що походить з Русі, називав себе русином, роксолянном, та й у своїх промовах до польського короля часто згадував ту далеку Русь-Україну, доля якої йому

не байдужа. Фактично, тільки самоідентифікація письменника дає змогу вважати його представником української літератури. Та, оскільки теми його творів стосувалися Польщі або католицизму, у них ідеться переважно про польських історичних осіб, зокрема – королеви. Деякі з них для української літератури є винятковими, бо ж, окрім творів Оріховського, більше ніде не згадуються.

У таких промовах, як *Про турецьку загрозу, Напучування королеві Сигізмундові Августові*, жіноче питання посідає вагоме місце, бо ж на переконання Оріховського, саме від жінки, себто від дружини, сестри, дочки короля, багато в чому залежить добробут всієї країни. У листі-промові до короля Сигізмунда I Старого про експансію турецького султана Сулеймана I Пишного, а також у “напучуваннях” синові Сигізмунда – королеві Сигізмундові II Августові Оріховський підкреслює важливість удалих династичних шлюбів, завдяки яким дружина короля чи принца приносила не тільки радість і втіху йому самому, а й користь усьому королівству. Для Оріховського королева – це далеко не тільки жінка короля, яка має берегти своє благочестя і народжувати спадкоємців (та й це в умовах виборності короля не було таким гострим питанням, як в інших європейських країнах). Він називає її “у державних справах дорадницею”, “союзницею” і навіть “співправителькою” короля, тобто ставить її з королем майже на один щабель влади, повноважень і обов’язків (що була характерно для ренесансного типу мислення з його переосмисленням старих католицьких догматів). Для цього обраниця короля, за переко-

наннями Оріховського, має бути високо походження – королівського, а краще імператорського, щоб шлюб з нею скріпив династичні зв’язки і приніс державі матеріальну і воєнну вигоди. Така дружина, пише оратор, “державу збагатить віном, новим союзом підсилить, мир для людей здобуде, а також гідність, рідню і королівський маєстат із собою принесе” [6, 147] Королева ж, яка не має могутніх родичів або походить із ворожого роду, що не прийде на допомогу у скрутні часи, або ж просто буде занадто низького походження, хоч якою б не була гарною, доброю і розумною, може призвести не лише до послаблення держави, а й до її падіння. Найціннішими нареченими для польських королевичів у промовах *Про турецьку загрозу і Напучування королеві* Оріховський вважає австрійських принцес із роду Габсбургів, а найвигіднішими шлюбами для польських, відповідно, ті, які закріплять союзи поляків із німецькими князівствами, бо саме Габсбурги були найзапеклішими ворогами Сулеймана I Пишного, а отже – наймогутнішими помічниками у боротьбі проти нього. На цьому Оріховський і робить найбільший акцент, коли мова заходить про жінок. Щоб краще зрозуміти концепцію Оріховського, треба поглянути на ситуацію загалом.

Знаменитий польський королівський рід Ягеллонів бере свій початок від епохального шлюбу Великого князя Литовського Ягелла, названого у католицтві Владиславом II, з юною польською королевою Ядвігою, яка, у свою чергу, походила з неаполітанської гілки Анжуйського роду. Рідна сестри Ядвіги Марія у той же час посідала трон Угорщини,

що дало право представникам польського королівського дому протягом століть претендувати на Угорське королівство. Король Ягелло і королева Ядвіґа донині вважаються найвидатнішими польськими монархами, які започаткували союз Польщі та Литви, що пізніше переросте у Річ Посполиту – одну з найбільших держав у Європі XVI – XVIII ст. Про Ягелла Оріховський згадує часто, ставлячи його у приклад то одному Сигізмундові, то іншому, а от Ядвіґу оминув увагою, та це й не дивно, бо, хоч вона й посадила литовського князя на польський королівський трон, однак продовження роду не дала, народивши тільки дочку Єлизавету. Після передчасної смерті першої дружини Ягелло взяв шлюб з удвічі молодшою за нього Анною Цельською, далекою родичкою королеви Ядвіґи і нащадком попередньої династії Пястів. Проте, Анна також народила у шлюбі тільки дочку, названу, імовірно, на честь першої дружини Ягелла – Ядвіґою, а після 15 років шлюбу померла. І хоч Ягелло проголосив Ядвіґу наступницею польського престолу, надій на спадкоємця чоловічої статі не полишав. Тому, буквально через рік після смерті Анни Цельської Ягелло бере третю дружину – дочку і спадкоємицю сандомирського воєводи Ельжбету Грановську. Якщо вірити традиційній версії, Ельжбеті на момент одруження було 45 років, тому їхній з Ягеллом шлюб викликав шалений спротив польської знаті, яка одразу зненавиділа нову королеву, яка до того ж, уже тричі була у шлюбі. Незважаючи на те, що Ельжбета, так і не народивши довгоочікуваного спадкоємця, згодом померла, лиха пам'ять про неї збереглася на віки.

У своїх *Напучуваннях королеві Сигізмундові Августові* Станіслав Оріховський, радячи молодому королю, як треба обирати дружину, застерігає його від нерозважливого вчинку короля Владислава, “який при великій ненависті та найбільшій недоброчливості полюбив дружину зі свого королівства (вдову Грановську). Вона воістину приємна і чесна жінка, але як дружина більше придатна для приватної якоїсь людини, ніж для короля. Та вона всього два роки, не більше, з королем прожила, померла – на відверту радість всієї держави. Такою була ненависть наших батьків до цього шлюбу” [6, 148]. Як бачимо, Оріховський, не маючи жодної неприязні до жіночого роду як такого, що помітно з багатьох його творів, навіть виступає на захист королеви Ельжбети (яку за життя називали свинею, що причарувала короля), згадуючи її чесноти, але виступаючи не стільки проти неї самої, стільки проти шлюбу з любови, який шкодить державним справам.

Наступною, четвертою і останньою дружиною короля Ягелла стала Софія Гольшанська, литовська княжна, яку Станіслав Оріховський (так само, як після нього Феодосій Сафонович і автор Густинського літопису) називає “княгинею руською”, маючи, очевидно, на увазі, що її батько, Андрій Іванович, був намісником у занепалому тоді київському князівстві, а сама Софія до коронації була православною. Королева Софія нарешті народила підстаркуватому Ягеллові синів – Владислава і Казимира, за що заслужила й чільне місце в історії, й схвальний коментар Оріховського, який після нарікання на шлюб Ягелла з Грановською, зазначає: “На міс-

це померлої Владислав привів твою прабабцю Софію, княгиню руську. Бери собі за приклад прадіда свого, якому гонору королівського не бракувало. В цій справі треба передусім дбати про гідність і шляхетність” [6, 148]. Отже, старший син Софії Владислав, після смерти батька став королем Польщі і Угорщини, але загинув у битві з турецьким султаном Мурадом II, ледь досягнувши двадцяти років. Оріховський у промові *Про турецьку загрозу* не раз із сумом згадує нерозважливого короля, який кинувся у нерівний бій із мусульманами і був ущент розгромлений. Таким чином, королем Польщі й Великим князем Литовським став Казимир Четвертий, батько Сигізмунда Старого і дід Сигізмунда Августа.

Дружиною Казимира була донька германського імператора та ерцгерцога австрійського Альбрехта II Єлизавета, чий брат, Ладислав, після загибелі Владислава Ягеллона (брата Казимира) був обраний королем Угорщини. На відміну від багатьох інших польських королев, Єлизавета була першою й єдиною дружиною Казимира, матір'ю усіх його тринадцяти дітей. Безперечно, цей шлюб вважався дуже вдалим не тільки через належність нареченої до германського імператорського роду, а й тому, що Єлизавету називали “матір'ю королів”, тож Станіслав Оріховський закликає молодого короля Сигізмунда Августа наслідувати його діда, Казимира, який “узяв дружиною дочку Альбрехта, верховного князя Австрії, який водночас був римським імператором” [6, 148]. Коли бездітний брат Єлизавети помер, вона заявила права своїх синів на престоли Угорщини та Чехії, які згодом отримав її стар-

ший син Владислав. Цей Владислав у свою чергу, став батьком Людовіка (Лайоша) II, останнього незалежного короля Угорщини, який загинув молодим у битві під Мохачем, після чого султан Сулейман Пишний встановив в Угорщині свою владу. Сестра ж Лайоша, Анна, вийшла за австрійського герцога Фердинанда, сина еспанської королеви Хуани і брата імператора Священної Римської імперії Карла П'ятого. У результаті нищівної поразки й убивства Лайоша, Фердинанд оголосив себе королем Угорщини і Чехії, однак, частина населення Угорщини за підтримки Сулеймана посадила на трон могутнього трансильванського магната Яноша Запольяї. Через кілька десятиліть, 1556 року, Карл, зрікшись титулу імператора, передав його своєму братові Фердинандові, але Анна цього вже не побачила, бо померла на десять років раніше.

Ще два сини Казимира і Єлизавети – святий Казимир і польські королі Ян та Александр, а також архієпископ Фредерік – нащадків не залишили. З дружиною Александра, московською княжною Оленою, до того ж, пов'язана вельми неприємна історія, коли утиски, яких вона зазнавала при королівському дворі, стали причиною війни між Литвою та Московією. Про Олену детально згадується у Густинському літописі й у *Історії Русів*, а Оріховський наголошує, мовляв, не зв'язуйтеся з Московією, яка й так постійно проти нас воює, можливо, маючи на увазі випадок з королевою Оленою.

П'ять із семи доньок короля Казимира і Єлизавети Австрійської вийшли за впливових правителів різних німецьких князівств. Старша

з них, Ядвіґа, названа на честь королеви Ядвіґи Анжуйської, могла вийти заміж за угорського короля Матиша I Корвіна, який чотири рази добивався її руки, але незмінно отримував відмову. Цим відмовам сприяла зокрема королева Єлизавета, імовірно тому, що плянувала одного дня посадити на угорський трон свого сина (як воно і сталося 1490 року). Тому Ядвіґу видали заміж за принца Георга, сина впливового в імперії Людовіка Багатого Ландсгут-Баварського. Таким чином Ядвіґа стала ще однією ланкою у династичних шлюбах польського королівського дому з Габсбургами. Щоправда, особливої користі з того шлюбу не було, бо Ядвіґа так і не змогла народити спадкоємця чоловічої статі, а її дочку Єлизавету та її чоловіка імператор не визнав правителями, хоча згодом передав ці землі їхнім дітям, скасувавши, однак, Ландсгут-Баварське герцогство як таке. Інша дочка Казимира і Єлизавети Габсбург Софія стала дружиною маркґрафа Бранденбурзького Фридриха і матір'ю першого герцога Пруського Альбрехта. Анну Ягеллонку готували в дружини Максиміліану Австрійському, майбутньому імператорові Священної Римської імперії, дідові Карла П'ятого, але його батько відмовився, оскільки плянував набагато вигіднішу партію – Марію Бургундську, дочку Карла Сміливого і спадкоємицю його величезних володінь, тому довелося зголоситися на союз Анни з Померанським герцогом Богуславом X. У цьому шлюбі народилося багато дітей, які так чи інакше пов'язали свою долю з європейськими монаршими родами. Барбара, передостання донька Казимира і Єлизавети стала дружиною саксон-

ського герцога Георга, а молодша, Єлизавета, – дружиною Фридриха II, герцога фон Легниці. Як бачимо, всі дочки Казимира і Єлизавети стали дружинами німецьких правителів, про що пише Оріховський, звертаючись до Сигізмунда I у промові *Про турецьку загрозу*: “Пам'ятай і про сестер, яких до Баварії, до Мізнії, до Померанії, до Легниці видав заміж” [5, 107]. Тут, звісно, важко виокремити якусь конкретну особистість, скоріше, в Оріховського вони виступають узагальненим образом жінки-принцеси, яка стає запорукою дружніх стосунків між державами.

Польський король і великий князь литовський Сигізмунд I Старий, до якого у своїй промові *Про турецьку загрозу* звертається Станіслав Оріховський, був п'ятим сином Казимира і Єлизавети Габсбург, одним із найвідоміших представників династії Ягеллонів на польському троні. Першою його дружиною була Барбара Запольяї, донька трансильванського князя і намісника Угорщини Стефана, і сестра Яноша, майбутнього угорського короля під турецьким протекторатом. Барбара Запольяї народила Сигізмунду лише двох дочок – Анну і Ядвіґу. Саме Ядвіґа Ягеллонка, дружина курфюрста Бранденбурзького Йоахима II, стала першою згаданою жінкою у промові Станіслава Оріховського, про яку він пише у контексті застерігання від підступності Сулеймана Пишного: “Уже раніше викликало в нього (Сулеймана. – О. Щ.) підозру твоє свояцтво з германськими князями – то завдяки дочці твоїй Ядвізі, то через сестер, відданих туди ж заміж”. Майже наприкінці твору Оріховський знову звертає увагу короля на ва-

гомість німецького шлюбу Ядвіги: “Але ти не забувай часом про дочку, яку за князя Мархії видав” [5, 107]. Отже, особистість Ядвіги, як окремої історичної особи у Оріховського зливається в єдиний образ принцес, які своїми шлюбами добувають своїм батькам, братам або чоловікам нові вигідні зв'язки з іноземними правителями. У даному випадку – можливість воєнної допомоги Сигізмундові проти Сулеймана від найзапекліших ворогів останнього – германців. Про Ядвігу з історії відомостей залишилось небагато, тільки те, що у шлюбі з Йоахимом вона мала кількох дітей і, попри те, що сам Йоахим належав до новоствореної протестантської течії християнства, сама Ядвіга продовжувала бути католичкою, що непрямо свідчить про виняткову пошану польської принцеси при Бранденбурзькому дворі, бо ж, як відомо, Олена Московська, відмовившись змінювати конфесію, зазнала утисків з боку родичів свого чоловіка, а всі іноземні принцеси, які виходили за представників московського імператорського дому, повинні були обов'язково перехрещуватися у православ'я. З усього вищесказаного можна зробити висновок, що шлюб Ядвіги з німецьким князем справді мав на той час неабияку політичну вигоду для Сигізмунда.

Після смерті Барбари Запольяї, другою і останньою дружиною Сигізмунда I стала, за посередництва імператора Карла П'ятого, набагато молодша за нього знаменита мілянська принцеса Бона Сфорца, яка й народила йому довгоочікуваного спадкоємця. Королева Бона до сьогодні є однією з найвідоміших королев Польщі за всю її історію. Вона – за-

гадковий образ королеви-інтриганки, що міцно закарбувався в уявленні нових поколінь. Окрім того, Бона брала активну участь у державних справах, намагаючись скеровувати рішення спочатку свого підстаркуватого чоловіка, а потім і сина, Сигізмунда Августа, якого, не без її участі, було короновано ще за життя батька. Очевидно, що при польському дворі до Бони не могли ставитися позитивно, та й сам Сигізмунд Август зрештою повстав проти впливу матері. Він фактично змусив її назавжди переїхати до італійського князівства Барі, де вона володіла кількома маєтками і де невдовзі закінчила свої дні. Однак для Оріховського сімейні перипетії Ягеллонів і палацові інтриги не становили особливої цікавості. Його турбувало насамперед те, що союз із могутніми мілянськими герцогами, які мали зв'язки з іншими, не менш могутніми італійськими містами-державами, укріпив політичні позиції Польщі у Європі загалом. А тому, королева Бона у його творах *Про турецьку загрозу* та *Напучування королеві Сигізмундові Августові* постає винятково позитивною постаттю. У першому випадку Оріховський навіть виголошує їй своєрідну похвалу – все у тому ж ключі родинних зв'язків: “Одні погодилися бути тобі союзника у війні з доброї волі, інші – внаслідок необхідности, ще інші – як свояки, бо ти найславнішу королеву Бону пошлюбив, яка походить із давнього дому Сфорца, а тому ніби самою Італією породжена. Вона породичала з тобою не лише Неаполь і державу Барі, але також венеціанців, і льомбардійців (які є опорою Італії), й інших, зв'язаних із ними або державою, або іменем” [5, 108]. У

настановах Сигізмундові II Августові Оріховський знову згадує його матір, ведучи незмінну мову про важливість вдалих династичних шлюбів: “Батько ж твій узяв матір твою, вельми славно і вельми шляхетну жінку з давньої родини неаполітанських королів”, а ще: “І в цьому (тобто, у виборі супутниці життя. – О. Щ.) наслідуй діда свого Казимира, а також батька Сигізмунда, які після того, як одружилися, державу свою змінили” [6, 148]. З іншого боку, звісно, висловлюватися якось недобррозичливо про нині царственну королеву і матір майбутнього короля було б украй не обачно, які б про неї не ходили темні чутки, а Оріховський, який, як видно, ґрунтовно знався на історії династії Ягеллонів, не міг не чути й цього. Хоча у тому ж таки творі *Про турецьку загрозу* він згадує Петра Гамрата, польського церковного діяча, який нібито був прибічником королеви Бони і виступав проти Габсбургів та за мирні угоди з Сулейманом, а також вів негідне до його сану життя. Це також свідчить не на користь Бони у сенсі дружби і родичання з Габсбургами, яку так пристрасно відстоює Оріховський, а отже, й саму Бону він навряд чи міг вважати “найславнішою”. Однак – вона королева і засуджувати її дії чи поведінку було небезпечно. Окрім того, свідченням, що Бона Сфорца не була приязною до австрійського дому, є й те, що у неї склалися не найкращі стосунки з першою невісткою – Єлизаветою Габсбург, донькою германського короля Фердинанда і його дружини Анни Богемської, племінниці Сигізмунда I Старого. Очевидно, Бона не була рада цьому шлюбу, а от Станіслав Оріховський в обох творах пише про нього

схвально. У творі *Про турецьку загрозу*, який датується 1547 роком, автор дає високу оцінку щойно створеному союзу із Фердинандом, яскраво виражаючи надію на те, що тепер спільними зусиллями Сигізмунд і Фердинанд із Карлом зможуть дати відсіч невгамовному турецькому султанові: “І ось тепер уже замість підозри страх на нього напав неймовірний, коли побачив, що твій син пошлюбив доньку Фердинанда, з яким він не лише заради держави війну веде, але заради самого життя” [5, 92]. Цілою промовою Оріховський застерігає короля Сигізмунда не вірити у мир із Сулейманом, який, бачачи дружбу поляків із ненависними йому Габсбургами, неодмінно піде війною і на Польщу. Й однією із причин такої загрози є, як пише Оріховський, “дружина твого сина”, а отже, треба не чекати, поки Сулейман нападе з усім своїм військом, а першим вирушити у похід проти нього, тим більше, коли є надія на допомогу німецьких правителів. Ближче до кінця промови *Про турецьку загрозу* Оріховський знову апелює до шлюбу Сигізмунда Августа з Єлизаветою Австрійською як до заporуки допомоги Габсбургів: “Ти не повинен сумніватися ні щодо щирости й вірности Карла, ні щодо союзу й дружби короля Фердинанда. Дали-бо заporуку прихильности своєї до тебе: цей дочку, а той – племінницю синові твоєму в дружини. І ось, окрім цього священного і законного права, з’являється спільність небезпеки” [5, 107]. Проте не так сталося, як гадалося – Єлизавета Австрійська не встигла виправдати сподівання оратора, бо всього через кілька років після весілля померла, так і не народивши дитини. Подейкували, що до її

смерти причетна свекруха – королева Бона. Тому, у *Напучуваннях королеві Сигізмундові Августові* Оріховський, приділивши значну увагу важливості правильного вибору жінки для короля, з сумом згадує покійну німецьку принцесу, яка, на його думку, відповідала всім критеріям ідеальної королеви у тогочасній політичній ситуації: “Таку дружину, доньку римського короля Фердинанда, ти, Августе, привів нині. Здавалося, вона принесе неймовірні вигоди державі: передусім славу, вельмишановні звичаї, цнотливість. А далі: майже зі всією Європою зв’язки, примирення із цісарем Карлом і королем Фердинандом, а також мир із князями германськими та найвищу доброзичливість до всіх. Та оскільки нещасна доля забрала її у нас, ти мусиш знайти подібну до неї, і то якомога швидше” [6, 147]. Як бачимо, Єлизавета Австрійська і Бона Сфорца також згадуються Оріховським тільки у концепції його поглядів на монарший шлюб, а отже, втрачають свою індивідуальність, поповнюючи збірний образ “вигідних дружин королів”.

У творі Оріховського нічого не сказано про другу дружину Сигізмунда Августа, славнозвісну литовську красуню Барбару Радзивіл, із якою він одружився таємно по любові, без згоди на те матері й польської шляхти, і яка через кілька років померла від страшної й невідомої хвороби. Тому, стверджувати, що Оріховський знав про шлюб молодого короля з нею, не можна, однак, імовірно, ця історія все ж була автору відомою, бо він аж надто гостро виступає за шлюб з гідною трону принцесою і проти союзів короля з нижчими за соціальним походженням жінками –

тільки через кохання, ось, наприклад, “І будь у цьому (у виборі дружини. – *О. Ш.*) дбайливим. Бо якщо ти в новій дружині будеш шукати лише для себе вигоди, не забувай, що лихо спіткає тоді не тільки нас. Така дружина передусім буде нам чужа і неприємна. А тебе самого зробить нам нелюбим і ворожим. Будемо оплакувати, що ти віддав перевагу своїм, приватним інтересам – усупереч інтересам нашим, публічним”. [6, 147] Барбара Радзивіл не була достатньо високого походження, до того ж у Радзивілів з Ягеллонами були не надто дружні взаємини, а тому, не виключено, що фрагмент, присвячений різниці між приватним та вінценосним сімейним життям у творі Станіслава Оріховського, був створений під впливом цього “нерозважливого шлюбу” Сигізмунда Августа. Варто зазначити, що після смерті Барбари третьою дружиною короля стала рідна молодша сестра його першої дружини Єлизавети – Катерина Австрійська, з якою, однак, подружнє життя у короля не вдалося, а відтак – змінивши за життя трьох дружин, Сигізмунд, зрештою, помер бездітним.

Старшою дочкою Сигізмунда I Старого і Бони Сфорца була Ізабелля, дружина трансильванського князя і угорського короля Яноша Запольяї, одна із непересічних жіночих фігур в історії Східної Європи. Янош Запольяї, король Угорщини, що був васалом Сулеймана I Пишного, помер невдовзі після народження їхнього з Ізабеллюю сина, а тому наступні роки вона боролася за його спадок із королем Фердинандом, який претендував на повну владу в Угорщині. Певний час із дозволу Сулеймана Ізабелля була регентом свого сина у

Трансильванії, та пізніше, ці землі також відійшли Фердинандові. Можна сказати, що з усіх польських принцес, зокрема, з усіх дітей Сигізмунда Старого, Ізабеллі випала найнещасливіша доля, бо вона не тільки втратила свого чоловіка і мусила виборювати права свого маленького сина, а й ходила “на поклон”, до, за словами Оріховського, ворога усіх християн – султана Сулеймана і просити в нього милости. Незважаючи на те, що у своєму творі Оріховський прямо не згадує Ізабеллю, але у зверненні до короля (“Навіщо побільшуєш страждання: до безчестя дочки додаєш сплюндровану вітчизну і поразку своїх підлеглих” [5, 110]), він, можливо, натякає саме на неї, бо ж, судячи з переконань Оріховського, Ізабелля справді була “збезчещена”.

Смерть бездітного короля Сигізмунда II Августа знаменувала собою занепад королівського роду Ягеллонів. Його наслідувала сестра, Анна Ягеллонка, жінка вже поважного віку, тому реальна влада була у руках її чоловіка, короля Стефана Баторія. Після ж смерті бездітного Стефана, королем був обраний племінник Анни – син її молодшої сестри Катерини від шведського короля Йохана, Сигізмунд III Ваза, який і змінив династію на польському троні. Але, Оріховський вже не був свідком цих подій, бо помер 1566 року, у рік смерті ненависного йому Сулеймана. Ще одна дочка Сигізмунда і Бони Софія стала дружиною одного з німецьких герцогів, вкотре скріпиши стосунки польських королів із германцями.

Дещо несподіваною у цьому переліку принцес Ягеллонок виступає в Оріховського згадка про Риксу Льотаринзьку, дружину Мешка II

Ламберта, польського короля першої половини XI століття. Найнегативніше в українській літературі про Риксу висловився автор Густинського літопису, назвавши її такою ж розбещеною, як і її чоловік, який слушався своєї дружини, а не вона його. Уривок про Риксу міститься також і у *Хроніці* Феодосія Сафоновича, хоча він пише про неї загалом нейтрально. Оріховський же навпаки, наводить Риксу як приклад дружини короля, через яку він втратив свій трон і занастив державу: “Такі королі нікчемні і зневажені усіма. Подібним, кажуть, Мешко у Польщі колись був. Так от він, коли він від батька свого, Болеслава Хороброго, найславнішого і найхоробрішого мужа, державу Польську багатою і сильною одержав, зруйнував її на угоду дружині своїй Риксі. (Ганебно він у Польщі свій вік прожив і знеславлений нікчемно загинув)” [6, 142]. Мається на увазі, певно, скинення з престолу Мешка його родичем Безпримом із допомогою київського князя Ярослава Мудрого, і позбавлення Мешка, а також його нащадків королівського титулу, до чого, вірогідно, мала стосунок Рикса. Однак син Рикси Казимир усе ж став польським князем, із яким була одружена сестра Ярослава Мудрого – Марія Доброніга, а сестра Казимира, дочка Рикси, Гертруда Польська, стала дружиною Ізяслава I – майбутнього великого князя київського.

Наголошуючи на згубности пристрасних почуттів для монархів, Оріховський згадує й про легендарну засновницю міста Картаген Дідону, яка через кохання до Енея втратила і владу, і життя, коли вкоротила собі віку на вогнищі, не витримавши

зради коханого. Оріховський пише: “Ти бачиш, як та нещаслива Дідона, “якій Юпітер наказав заснувати нове місто”, жагою, ніби чумою охоплена, всі державні справи занедбала. (Пристрасть вирвала з її рук берло державне, оціпеніння і нехить до всіх справ принесла) [6, 145].

Отже, у творах Станіслава Оріховського *Про турецьку загрозу* та *Напучування королеві Сигізмундові Августові* жіноча тема є однією з найважливіших, бо ж від жінки, на думку Оріховського, багато в чому залежить добробут і суспільний статус чоловіків, особливо, якщо йдеться про монархів. Автор згадує поважну кількість жінок-історичних осіб, більшість із яких називає на ім'я. Однак у творах вони не постають як узагальнені образи, бо підпорядковані думці автора про вигідний чи не вигідний королівський шлюб. У всякому випадку, ці два твори позиціюють Станіслава Оріховського як людину Ренесансу, з прогресивними поглядами, а тому жінка у нього змальована не як другорядна особа, а як повноправний член суспільства.

Bibliography and Notes

1. *Історія української літератури XI – XVIII ст.*, Київ: Академія 2009, с. 182-184.

2. Пилипенко Володимир, Станіслав Оріховський-Роксолан і антитурецька література Речі Посполитої, [у:] *Переяславські Сквородинівські студії*, Випуск 2, Чернігів 2013, с. 89-91.

3. Рудзкі Едвард, *Польські каралевы*, [ў:] *Спадчына* 1993, № 6. Web. 12.03.2017. <http://pawet.net/library/history/bel_history/books/rudzki>.

4. Сас Петро, *Українсько-польський мислитель доби відродження Станіслав Оріховський: на шляху до історизму нового часу*, [у:] *Український історичний журнал* 1991, Випуск 1, (№ 359), с. 87-98

5. Станіслав Оріховський, *Про турецьку загрозу слово друге (до польського короля Сигізмунда)*, [у:] *Українська література XIV – XVI ст.*, Київ: Наукова думка 1988, с. 88-113.

6. Станіслав Оріховський. *Напучення королеві польському Сигізмунду Августу*, [у:] *Українська література XIV – XVI ст.*, Київ: Наукова думка 1988, с. 113-152.

Tetiana Turchyna

**TOPIC OF THE EXISTING WORLD IN THE DIDACTIC GOSPEL
BY KYRYLO TRANQUILION STAVROVETSKYI**

National University of "Kyiv Mohyla Academy", Ukraine

Тетяна Турчина

**ТОПІКА ЗЕМНОГО СВІТУ В ЄВАНГЕЛІЇ УЧИТЕЛЬНОМУ
КИРИЛА ТРАНКВІЛІОНА СТАВРОВЕЦЬКОГО**

Abstract: In the article there is analyzed the major topoi of existing world in *The Didactic Gospel* (1619) of Kyrylo Tranquilion Stavrovetskyi. The topoi of passivity, of trial and punishment are one of the structural for the Stavrovetsky's homily. The topoi exploration is of the key importance for indicating the basic patterns of Stavrovetsky's homily writing.

Keywords: Kyrylo Tranquilion Stavrovetskyi, topoi, homily, Baroque

Євангеліє учительне (1619) Кирила Транквіліона Ставровецького, збірник повчань на євангельські сюжети, містить традиційні для свого часу мотиви, образи і топоси. У цій розвідці особливу увагу хочеться звернути на еклезіастичний мотив минушості, вплетений у топіку земного світу.

Основним інструментарієм дослідження проповідей отця Кирила постає теорія *loci communes*, «загальних місць», тобто топосів. Унікаючи неоднозначности тлумачень топосу, на які влучно вказує польська дослідниця Яніна Абрамовська, слід згадати початкове значення цього терміну, що походить ще від Античності. Арістотель у своїй *Риторичі* розрізняє два рівні функціонуван-

ня топосів – зовнішній і внутрішній. Зовнішні топоси виступають як елементи ентимеми – аргументи, що конструюються на основі загальних ідей: наприклад, ідеї про прекрасне та потворне, справедливості та несправедливості [4, 164-229]. Внутрішні топоси – це логічні зв'язки між елементами ентимем. Ернст Роберт Курціус розглядає топіку як «комору з припасами», звідки письменники запозичують вирази і міркування загального характеру [11, 92]. Таке використання топіки зумовлює явище промптуарію – пропозиції вже готових прикладів, серед яких бароковий ритор добирає потрібні для конкретної промови. Промптуарій (буквально «зібрання необхідних для будь-якого випадку речей, що

знаходяться завжди під рукою») за означенням Тетяни Левченко – «це фонд загальних місць: апробованих схем вступу на будь-який ораторський випадок, традиційних відступів і переходів, відпрацьованих доводів для ствердження і заперечення різноманітних тез, це заготовки цілих промов, що стають придатними після підстановки потрібних імен й урахування особливостей виголошення» [12, 41-42]. Одним із вірогідних результатів дослідження є віднаходження джерел риторичного словника Кирила Транквіліона Ставровецького.

Для більшості літературознавчих студій притаманне, відзначене Оленою Конявською, звертання до топосу як до повторюваного сюжетного компоненту, або словесного штампу [9, 80]. Як зазначає Тетяна Руді, в основі топіки тексту покладено два основні принципи – літературний етикет та *imitatio*, орієнтація на зразки [14, 62]. Залишаючи осторонь дослідження літературного етикету в збірнику проповідей отця Кирила (оскільки сталість цих формул свідчить радше на користь належності тексту до певного періоду літературного розвитку, та про оригінальність творчих пошуків самого автора), зосередимось на виявленні зразків для наслідування в структурі топіки земного світу в *Євангелії учительному*.

За визначенням Яніни Абрамовської, термін «топос» «є результатом скам'яніння традиційного мотиву, який постійно перебуває у зв'язку з певним значенням, застосуванням та з упізнаваною, «напівготовою» мовною формулою [1, 360]. Дослідниця наголошує на тому, що топос не є образом, або цілісною темою, натомість

складає «значеннєву одиницю меншого» [1, 360]. Зважаючи на яскраву метафорику *Євангелія учительного* як раннього барокового тексту, доцільним є відбір найбільш репрезентивних топосів, що їх використовує Ставровецький для характеристики топіки земного світу. Тому розглянемо функціонування топосу проминальності, топосу випробування і топосу покарання, які є структуро-творчими для збірника проповідей.

Важливою для розгляду топіки земного світу у проповідях отця Кирила є оглядова стаття Тетяни Трофименко *Спадщина Кирила Транквіліона Ставровецького в історії вітчизняної богословської та релігієзнавчої думки* [16]. Окрім ґрунтовного огляду літературознавчих студій, присвячених бароковому авторові, дослідниця вказує на основні тенденції філософської і теологічної думки трьох збірників Ставровецького – *Зерцала богословії* (1618), *Євангелія учительного* (1619) і *Перла многоцінного* (1646). У працях отця Кирила Тетяна Трофименко відзначає риси теоцентричного гуманізму, протиставляючи його декларованому попередніми дослідниками антропоцентричного гуманізму Ренесансу [16, 266]. Щодо теологічного аспекту виокремлені дві тенденції думки проповідника – «самовластїє» і «вогомишленіє», які розширюють інтерпретаційні межі проповідей. Зокрема, йдеться про віднаходження типологічної та генетичної єдності творів письменників українського Бароко (від Івана Вишенського до Григорія Сковороди).

Програмовою щодо характеристики образного світу отця Кирила є стаття Романа Голика *Тіло, душа і поділений світ: стереотипи ран-*

нього Бароко у творчості Мелетія Смотрицького та Кирила Транквіліона Ставровецького. Дослідник намагається розібратися у розмаїтті численних тлумачень сакральних текстів у проповідника. Йдеться про відтворення «своєрідної мітології» барокового автора. Однак автор, захоплюючись концепцією універсальності, часто оминає протиріччя зображення у різних текстах Ставровецького. Черпаючи інформацію лише із *Зерцала богословії*, він звужує варіативність аналізу світогляду отця Кирила.

Метання духу домінує в бароковій культурі. Воно закодоване у понятті «vanitas», «марнота», що походить з відомого: «Vanitas vanitatum, – dixit Ecclesiastes, – vanitas vanitatum omnia vanitas» («Наймарніша марнота, сказав Проповідник, наймарніша марнота, марнота усе!») (Еккл. 1 : 2).

Книга Еклезіяста, або Проповідника помітно вплинула на поетику й естетику барокової доби. За висновком Богдани Криси «еклезіястичні мотиви помітно формують барокові сюжети як певну семантичну можливість» [10, 4]. Мотиви суєтності і марноти цього світу дуже часті в поезії збірника *Євангеліє учительне*. Особливо відчутно це проявляється у ставленні автора до земного світу.

Як вказує Сергій Аверінцев, основний мотив еклезіястових шукань – це «марність спроб усебічно охопити життя, упокорити його собі на практиці, або вичерпати його думкою» [2, 94]. Проповідник, розчарований у сенсі повторюваності природного циклу, відкидає «глупоту», що сподівається управляти життям, і «мудрість», яка намагається це життя пізнати. Єдине, що для нього має

сенс, – це ідея «незбагненності й неосяжності, позамежності Бога» [2, 94]. З Богом заледве можна говорити: Його діяння неспівмірні з людськими, тому одним із мотивів проповіді Ставровецького на книгу Еклезіяста стає розуміння і поновлення обірваної комунікації між Богом і людиною.

Слід зауважити, що в Ставровецького відсутнє пряме зображення земного світу. У тексті трапляється радше опосередкована, інтерпретована картина світу, а не реалістичні замальовки. Власне таке «зображення» вказує на особливість теологічного розуміння світу і підпорядкування топіки духовній потребі.

Проповідник часто фокусується на топіці земного світу або в контексті космогонії, народження світу, або апокаліпсису. Обидві тенденції спрямовані на досягнення вищого буття, наближення до ангельської сутності праведного життя.

Автор подає кілька варіантів космогонії. Наприклад, у другому повчанні *В началѣ индикта сирѣч новаго лѣта* йдеться про створення видимого світу. Ставровецький неодноразово підкреслює, що Господь «не себе ради, но человекѣ ради, ѹготова тако пречудный и прекрасный дом» [8, кн. 2, арк. 4 зв.]. Прикметною рисою космогонії Ставровецького є поєднання відсутності хронотопу з чіткою вказівкою на долученість кожного слухача / читача до процесу творення через належність до християнської спільноти вірних. Наприклад, проповідник підкреслює, що Бог створив «дѣланіи и зрѣніи его чудного твореніа, пакн же ноць в покой многотрудной плоти, и скоро шестивенных очес, вса сіа сотвори в слѣжеѣ твою о человекѣчъ предокрый Творецъ» [8, кн. 2, арк. 4, зв.]. Земля для Ставровецько-

го – «трапеза презовилнаа», переосмислена через топос саду розкошів: «Той (Бог. – Т. Т.) създа безчисленный сады различного возора и вкуса, и смена сладкий и горкий исходят от ндръ тоа» [8, кн. 2, арк. 4 зв.–5]. Також цей топос проявлений у значенні Раю, як саду. Наприклад, вінець похвали преподобним він називає «цвѣтов ѹмногo раю» [8, кн. 2, арк. 11 зв.].

У *Повчєніє втором на Рождество Господа Бога и Спасителя Нашего Исуса Христа* Ставровецкий у поетичному замилюванні відходить від канонічного зображення створення світу в Біблії: «Бог пришед на землю, приклонивши нѣкѣса, сгшед в тихости, яко роса на рѣно Гедеоново» [8, кн. 2, арк. 71]. Йдеться про «руно орошенне» – один з найпоширеніших і улюблених топосів середньовічної і ранньомодерної літератури (див.: Суд. 6 : 36-40). З народженням Ісуса Христа проповідник пов'язує нове творення світу,

Автор дуже часто вживає метафору моря, що «репрезентує плинність видимого світу» [17, 65]. Наприклад, «Понстиннѣ вѣк сей невѣрен яко море, всегда бо в нем превротность и премѣна» [8, кн. 1, арк. 211]. У Старому Завіті образ моря пов'язаний зі смертельною небезпекою, часто це межова, екстремальна ситуація випробування і покарання, яка ставить людей перед екзистенційним вибором – стоянням між життям і смертю: наприклад, перехід юдеїв через Червоне море у той час, як його переслідує фараонове військо (Вих. 14 : 21-30), або подорож Йони у череві «великої риби» (Йона 2 : 1-11). У Новому Завіті Ісус скидає у море стадо свиней, одержимих бісами (Мр. 5 : 12). В Об'явленні Івана Богослова з моря виходить апокаліптичний звір і на ньому сидить велика

розпусниця (Об. 13 : 1, 17 : 1), а у візії нового світу «моря вже не було» (Об. 21:1).

Починаючи від Гомера, образ моря і бурі є усталеними виражальними засобами зображення битви, народного зібрання і настрою героїв [13, 360]. Як зазначає Тетяна Міллер, у цих образах античні автори описували майже всю довколишню дійсність: «Частими були порівняння людського життя ыз плаванням, бід – з бурею, філософії – з гаванню, а держави – з кораблем» [13, 360]. Важливо, що ця традиція порівнянь стала загальноприйнятою у візантійських авторів. Зв'язок творів Отців Церкви і засобів античної риторики неодноразово наголошувався у численних дослідженнях (див.: [18], [19], [20]).

Ключовою опозицією для античних і ранньохристиянських авторів є протиставлення «берега» («каменя») і «моря». Зокрема, в Античності марнотність, швидкоплинність людського життя, закладені у творах Геродота, Софокла, Еврипіда, Платона, втілюються у тому, що пізніше Фрідріх Ніцше назве «затуманеним поглядом діонісійської людини». Як пояснює В'ячеслав Іванов, концепція стражденного бога – це єдність космологічної й етичної ідей, без яких незрозумілими лишаються погляди Піндара, Есхіла, Платона. Зокрема, ця концепція містить у собі вчення про безсмертя душ, моральний порядок світу, коло народжень (*κύκλος γενέσεως*), поняття про тіло як труну для душі (*σψμα σήμα*), про містичне очищення і про конечне ототожнення людського духу з богом [6, 348].

Ранньохристиянські автори, зокрема Отці Церкви, до згаданої опозиції

зиції додають трансцендентний рівень відзеркалення мотиву [17, 262]. Зокрема, для Івана Золотоустого образи «безвітряної гавані», «звільнення від хвиль і стояння на скалі», «перехід у тиху гавань» означають смерть [13, 368], що є опозиційним до тлумачення цих образів античною літературою, де море символізувало смерть. Цікаво, що згадані образи можуть також значити «позбавлення від марнот і страждань», «спокій», «любов» і «допомогу» [13, 368].

Таку зміну семантики мариністичних образів Леонід Ушкалов пояснює тісним співіснуванням візантійської літератури і християнської ідеології, а також «алегорично, тропологічно і аналогічно витлумачених відповідних сюжетів Старого і Нового Заповіту» [17, 262]. Тут варто згадати про затонуле в Червоному морі військо фараона (Вих. 14 : 15-31), пророка Йону (Йона 1-2), Христа, що приборкує розбурхані хвилі Тиверіядського озера (Мт. 8 : 24-26), Мр. 4 : 36-40, Лк. 8 : 22-25) чи крокує поверхню моря (Мт. 14 : 25-26, Мр. 6 : 48-51, Ів. 6 : 16-21).

Хуан Керлот визначає символіку моря в культурі як «посередника і межового стану між Аморфним (повітрям і газами) і Оформленим (землею і твердими тілами) і за аналогією – між життям і смертю» [7, 329-330]. У проповідях Кирила Транквіліона Ставровецького також натрапляємо на означену бінарність життя та смерті. З одного боку, бачимо зображення «життя як моря», а з іншого – «геєнське море».

Конструюючи локус геєни огненної як протиставлення локусу земного світу (хоча цей світ переповнений бідами й скорботами) Ставровець-

кий опирається на потужний пляст загальних уявлень про потойбічне життя. Яскраві картини пекельних мук проповідник посилює завдяки емоційному нагнітання повторюваних за смислом лексем. Наприклад, у *Подъненіи дръгомѣ в недѣлю маслопѣстнѣи, о мѣсах геєнскихъ и о жизни вѣчной* він говорить, що пекло – це «ров геєнський», «и темная пропасть подземная, ров преисподный», «пѣч страшная» [8, кн. 1, арк. 23], «странѣ воезненной и страшной» [8, кн. 1, арк. 23 зв.]. Також у зображенні потойбіччя переважає контраст. З одного боку там «огнь неугасаетъ взвѣки, зѣло крѣпкій, яко горы каменный пред ним яко воск таетъ» [8, кн. 1, арк. 23]. А з іншого, «нѣсть тамо свѣта точію тма и дымъ зарадливый обносится, смрадный и з дномъ зѣпелнымъ змѣшанный, покрывающе всю странѣ оную» [8, кн. 1, арк. 23].

Особливе місце в описі пекла у Ставровецького займає геєнське море: «в странѣ той море огненное валѣтся всегда холмообразными огневидными волнами»; також «тамо рѣкы огня зѣпноного разливаются, и заливаютъ всякое мѣсто и поля» [8, кн. 1, арк. 23]. Автор тут теж вдається до ампліфікації і буквально за кілька речень фігура повторюється: «Тамо бурѣ зѣлный и вѣтры, ниже колѣблѣють море геєнское, тамо млыныя и громы страшный от шатанов пѣскаются, зѣстрашающе грѣшны и доле проливаются тамо кривавыхъ слез, и градъ велиый огненный паде и грѣшников тамо същихъ быетъ яко мятом, совѣсть обличища» [8, кн. 1, арк. 23].

Зображення «життя як моря», що його Ставровецький запозичує з Євангелія (див. Мт. 13 : 47), уособлює плинність людського світу. У *Подъненіи в недѣлю дръгѣ вѣсѣхъ святыхъ*, проповідник говорить: «истиннѣ во вѣк сей подобенъ есть морю, всегда бо есть зѣло неувѣрен, егда ратѣетъ; тогда навѣтѣетъ» [8; кн. 1, арк.

212]. Отець Кирило увиразнює картину цього світу еклезіастівськими топосами проминальності і марноти: «Поистинѣ вѣк сей невѣрен яко море всегда во в нем превротность и премѣна: всегда страх и стогнанъ, и от звытка и лакомства гомѣты скидає, вѣстиса и лѣнит нечистота ми, и от ѱбийства играєт кривавыми волнами» [8; кн. 1, арк. 212]

Зовнішній, видимий світ для Ставровецького часто загрозливий. Він спокушає і випробовує людину матеріальними благами. Тому автор *Євангелія учительного* турбується про людину, наголошуючи, скарби світу видимого приносять велике зло: «Ибо украшение твое и многоценные ризы и златые гривны, помыслы толко себе, колико вѣдѣ они сотвориша подручным вашим, и нищим и сиротам, и вдовицам, понужди изведи источник соленый кровосмесительный, и колики рабы мѣчуются, колики ѱзилища и темницы населяют; пакы отсѣдѣ свары и рати лютыи воздвигаются и ѱбийства, кровопролития всѣдѣ» [8, кн. 1, арк., 145].

Для персоніфікації гріхів цього світу Ставровецький вводить образ риби ремори, тобто риби-причепа, що зазвичай чіпляється до днища корабля: «Грѣх, яко ремора, приплѣвши к дѣшѣ, застановляет ладію упованія нашего и не дает плынуть до блаженнаго пристанища, аж потреба пѣститиса навклироби в глѣбинѣ сердца, сирѣч самою совѣстію обличити паденіє и познати свій грѣх, яко возвращает ми ити до живота вѣчнаго» [8, кн. 1, арк. 213].

Земний світ також повен «ягід насолод», яких треба остерігатися «любому христианину»: «Недостойтѣ во нам земных и временных искати, но вѣчных и небесных» [8, кн. 1, арк. 77 зв.]. Цей пасаж – переспів відомого фрагменту з Євангелія від Матвія: «Шукайте ж найперш Царства Божого й правди Його, а все це вам додасться» (Мт.

6 : 33). Тобто із Царством Небесним пов'язується есхатологічна перспектива іншого життя.

Кирило Транквіліон Ставровецький замислюється над значенням самого слова «мир». Прикметно, що у старослов'янській мові воно омонімічне. Отець Кирило у другій частині *Повчєніє на память святаго великаго мѣченика Георгія свѣтлаго повѣдоносца, и прочіих свѣтых мѣчеников, аще приплѣчтиса или сіа Євангелія*, подає три значення цього слова. Найперше, говорить проповідник, мир – це «мир єсть Божій [...] мир сирѣч покой» [8, кн. 2, арк. 126]. Адже, у Євангелії від Івана сказано: «Зоставляю вам мир, мир Свій вам даю! Я даю вам не так, як дає світ. Серце ваше нехай не тривожиться, ані не лякається!» (Ів. 14 : 27). По-друге, мир – це «вѣк сей ст҃рихій, или зложена свѣта сего видимаго» [8, кн. 2, арк. 126]. І по-третє, мир – це «мир злосливий», тобто світ поган, грішників і еретиків, інвективи проти яких пронизують текст збірника. Через цей злостивий світ діє диявол, якого називають «кнѣзем мира сего». На це вказує Ставровецький, компілюючи відомі пасажі з Нового Заповіту.

Цей світ тлінний і непостійний. Ставровецький апелює до альтернативи – світу вищого, небесного, постійного і привабливого – Небесного Єрусалиму. Цьому образу протиставлений образ «поруйнованого Єрихону», що закодований у топіці земного світу. У *Повчєніи дѣломъ в недѣлю мѣсопѣстивѣ* звучить заклик: «не медлѣте в тлѣнных мира сего, в ѱдолѣ плачевном разореннаго Єрихона, не имамы во здѣст града, ибо храмнина наша нерѣкотвореннаа, и житіє на негѣси єсть и от ню дѣже Спасителя нашего ждем» [8, кн. 1, арк. 28]. Звісно, проповідник спирається на авторитет

послань апостола Павла (2 Кор. 5 : 1; Фил. 3 : 20), проте запозичена в апостола риторика навернення народів до віри христової у письмі Ставровецького сповнюється новими сенсами, що були притаманні для барокової доби, а саме сенсом перехідності, тлінності й нестійкості земного світу, світу випробувань.

З образом Небесного Єрусалиму безпосередньо пов'язаний топос гори Сіонської: «Художник и Создатель Бог [...] переводит вас от тмы в страну свѣтлыи, к горѣ вышнего Сиона, к позорѣ тмалыи ангелов и к говорѣ пръвородныхъ написаныхъ на негѣсѣхъ» [8, кн. 1, арк. 28]. У книзі Ісаї (судячи з кількості цитат, улюбленої для проповідника) Сіон – «гора дому Господнього на шпилі гір» (Іс. 2 : 2), куди в останні часи людства стікаються всі народи, і «вчинить Господь Саваот на горі цій гостину із страв ситих» (Іс. 25 : 6). В Об'явленні Івана Богослова «Агнець стоїть на Сіонській горі» (Об. 14 : 1). Зі всієї множини значень топосу отець Кирило вибирає есхатологічну перспективу зібрання вірних під покровом Церкви.

Безпосередній відгук Ставровецького на поетику *Книги Еклезіястової* знаходимо у *Повчєніи на преставленіє вѣрznego чѣловѣка, надгробное зѣло душеполезно*. У першій частині проповіді він безпосередньо апелює до «премудрости Божої зі слів Еклезіяста»: «Свѣта свѣтотвїи, всмечкаа свѣта» [8, кн. 2, арк. 171]. Розгортаючи далі тему марноти, проповідник зупиняється на неунікності смерті і покарання за гріхи: «Где глава вѣнчана діадимом? – отгѣчена мечем гнѣвликой смерти... Где нинѣ языкъ сладкоглаголивый риторскїи и уста сладко вѣщательная премудрости? – смертнымъ часомъ связаный и чрѣвми расточеный» [8, кн. 2, арк. 171 зв.]. Відпо-

відаючи на запити життя антитезою смерті, отець Кирило тим самим реінтерпретує, наголошує деякі смисли книги Еклезіяста. Біблійному проповідникові йдеться радше про відсторонену споглядальність природної впорядкованості космосу (див.: Еккл. 1 : 4-9¹), він спокійно сприймає смерть. Натомість Ставровецький значення марноти, короткочасності і проминальності життя переносить у площину смерті. Зі стильовою й емоційною насиченістю оповіді Ставровецький розгортає топос тимчасового, скороминущого життя людського, «краткійъ княецъ живота твоего и свѣтѣ вѣка сего» [8, кн. 2, арк. 171 зв.]. Топос минущості найтісніше пов'язаний із земним світом. У *Повчєніи в недѣлю четвертѣ святаго поста* проповідник говорить: «Всѣ во нинѣ змалкоша: шѣмена пициїи пицалей и пѣсеней владныхъ жен растлѣнныхъ. Нинѣ престав работа чревнаа... настав вѣрмя свѣтвыи дѣховной» [8, кн. 1, арк. 58]. Перспектива земного світу лінійна – вона має початок та кінець. Про це йдеться в *Повчєніи в недѣлю малопѣстнѣи*: «и змѣнитса тогда всѣ твар, но ако имѣетъ початокъ, так и конецъ вѣдѣт имѣти. Божество же токмо само єсть безъ початкѣ и конца, и безъ премѣны» [8, кн. 1, арк. 16]. Посутнє зауваження про незмінність Бога – визначальне для поетики проповідей *Євангелія учительного*. Ставровецький неодноразово підкреслює цю перспективу руху: від нестабільності земного світу до непорушно-

¹ Покоління відходить, й покоління приходить, а земля віковічно стоїть!

І сонечко сходить, і сонце заходить...

Віє вітер на південь, і на північ вертається...

Всі потоки до моря пливають, але море воно не наповнюється...

Що було, воно й буде, і що робилося, буде робитись воно, і немає нічого нового під сонцем! (Еккл. 1 : 4-9)

сти та стабільності світу небесного. Наприклад, у тому ж *Повчєніи* читаємо: «По сихъ вѣхъ страхованіахъ и премѣнахъ вѣка сего и милошествію тлѣнныхъ временныхъ и ветхихъ, вса настѣпитъ нечлѣннаа и вѣчнаа новала» [8, кн. 1, арк. 16 зв.]. Або: «памятьъ вѣсѣе начнетъ приводити милошешдшого вѣка счастья и сладость, в нихъ же иногда презобилувала» [8, кн. 1, арк. 25 зв.].

Топіка земного світу, як втілення еклезіастичної тимчасовості й проминальності, безпосередньо пов'язана з топікою випробування людського роду.

Семантикою випробування наповнені давньогрецькі дієслова περράζει, διακρίνει. Їхнє пряме значення – «за недостовірною зовнішністю спізнати глибинну реальність» [15]. Кирило Транквіліон Ставровецький вказує на вибір життєвого шляху подвижниками і мучениками: «Възнена видѣша временной сладости, сладкихъ вращен, свѣтлыхъ рыз, свѣтлой славы, възлюбилы до броволнѣи нищету, гледи възлюбилы, поношеніе...» [8, кн. 1, арк. 51], вони «розпалили в мирѣ», але світ лишився для них живим, тобто вартим подвигу і морального вдосконалення. Наслідуючи Христа, земне життя якого – суцільне випробування, вони «притерпѣти раны, поруганіє, оплеваніа и распаніє и смерти пріагїє» [8, кн. 1, арк. 58, зв.]. У *Повчєніи в недѣлю третю святаго поста* проповідник озвучує своє ставлення до спокус поцейбічного плинного світу, який випробовує, а іноді й карає людину. Щоб долучитися Царства Небесного, треба: «миръ възненавидѣти и легеть, богатства, могѣтства, слава мира сего, грады, села, сѣкровища, злата и каменій многоцѣнныхъ, нѣ въ сто же влѣннати, точію закрєніє и тѣнь мнмотекѣщїи» [8, кн. 1, арк. 51 зв.]. Тут Ставровецький дослівно повторює популярний фрагмент з Об'явлення:

«Кожний, хто переможе лукавого і спокуси цього світу, сяде на Престолі моїм, як я переміг світ і сів на престолі Отця мого» (Од. 3 : 21).

Отже, проповіді Кирила Транквіліона Ставровецького, у яких знайшла відображення топіка земного світу, написані у традиційному для раннього барокового проповідництва модусі марності та дочасності людського життя і світу взагалі. Проповідник знаходить вихід у сподіванні на Царство Небесне, у стоїчному терпінні й закликає до повсякчасної духовної праці.

Bibliography and Notes

1. Абрамовська Яніна, *Топос і деякі спільні місця літературознавчих досліджень*, [у:] *Теорія літератури в Польщі: антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.*, Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2008, с. 351-370.
2. Аверинцев Сергій, *Софія-Логос: словник*, Київ: Дух і Літера 2007, 650 с.
3. *Античные риторики*, Москва 1978, 352 с.
4. Аристотель, *Риторика*, [в:] *Аристотель и античная литература*, Москва: Наука 1978, с. 164-229.
5. Голик Роман, *Тіло, душа і поділений світ: стереотипи раннього бароко у творчості Мелетія Смотрицького та Кирила Транквіліона Ставровецького*, [у:] *Біля джерел українського Бароко: Збірник наукових праць / Ред. Я. Гарасим, М. Ільницький, Б. Криса*, Львів: Свічадо 2010, с. 134-163.
6. Иванов Вячеслав, *Эллинская религия страдающего бога. Фрагменты верстки книги 1917 г., погибшей при пожаре в доме Сабашниковых в Москве*, [в:] *Эсхил, Трагедии*, Москва: Наука 1989, с. 307-353.
7. Керлот Хуан Эдуардо, *Словарь символов*, Москва 1994, 608 с.

8. Кирило Транквіліон Ставровецький, *Євангеліє Үчителное, албо казанна на неділі през рок и на празники господскіє и нарочитым святым Үгодником вожнім*, Рахман'ѳв 1619, 1 книга, 363 арк.; Кирило Транквіліон Ставровецький, *Євангеліє Үчителное, албо казанна на неділі през рок и на празники господскіє и нарочитым святым Үгодником вожнім*, Рахман'ѳв 1619, 2 книга, 181 арк.

9. Конявская Елена, *Проблема обших мест в древнеславянских литературах (на материале агиографии)*, [у:] *Ruthenica* 2004, Книга 3, с. 80-92.

10. Криса Богдана, *Интертекстуальність у вимірах українського Бароко*, Вісник Львівського університету. Серія філологія, Львів 2004, Випуск 35, с. 3-6.

11. Курціус Ернст Роберт, *Європейська література і латинське середньовіччя* / Пер. з нім. А. Онишко, Львів: Літопис 2007, 749 с.

12. Левченко Тетяна, «Ключ розуміння» Іоаникія Галатовського як явище барокової культури бароко: дисертація ... кандидата філологічних наук, 10.01.01, Харків 2003, 194 с.

13. Миллер Татьяна, *Образы моря в письмах каппадокийцев и Иоанна Злато-*

устого (Опыт сопоставительного анализа), [в:] *Античность и современность*, Москва: Наука 1972, с. 360-369.

14. Руди Татьяна, *Топика русских житий (вопросы типологии)*, [в:] *Русская агиография: Исследования. Публикации. Полемика* / Ред. С. Семячко, Т. Руди, Санкт-Петербург 2005, с. 59-101.

15. *Словник біблійного богослов'я* / За ред. К. Леон-Дюфура, Львів: Місіонер, 1996.

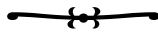
16. Трофименко Тетяна, *Спадщина Кирила Транквіліона Ставровецького в історії вітчизняної богословської та релігієзнавчої думки*, [у:] *Ruthenica* 2009, Книга 2, с. 264-272.

17. Ушкалов Леонід, *Есеї про українське бароко*, Київ: Факт 2006, 280 с.

18. Méridier L., *L'influence de la seconde sophistique sur l'oeuvre de Grégoire Nazianze et la rhétorique*, Paris 1911.

19. Campbell J. M., *The Influence of the Second Sophistic on the Style of the Sermons of Saint Basil the Great*, Aeterna Press, 1922, 155 pp.

20. Ruether R. R., *Gregory of Nazianzus: Rhetor and Philosopher*, Oxford: Clarendon Press, 1969, 184 pp.



Olha Dubyna

**BOOK AS A SYMBOL IN THE COLLECTIONS OF THE MARIAN
NARRATIVES BY AFANASII KALNOFOYSKYI, IOANYKYI GALIATOVSKYI
AND DANYLO (DYMYTRIY) TUPTALO**

National University of "Kyiv-Mohyla Academy", Ukraine

Ольга Дубина

**КНИГА ЯК СИМВОЛ У ЗБІРКАХ БОГОРОДИЧНИХ ОПОВІДАНЬ
АФАНАСІЯ КАЛЬНОФЕЙСЬКОГО, ІОАНІКІЯ ГАЛЯТОВСЬКОГО
І ДАНИЛА (ДИМИТРІЯ) ТУПТАЛА**

Abstract: In the article are investigated the means and the tools of constructing the image of a book in four collections of the Marian narratives about miracles: *Teraturgema* by Afanasiy Kalnofoyskyi, *The New Heaven* and *The Needful Treasury* by Ioanykiy Galiatovskiy, and *The Bedewed Fleece* by Danylo (Dymytriy) Tuptalo. The main significance is given to the structure- and the meaning-making role of a symbol in the baroque text. It is clarified that all four books are built on the base of the Marian names, each of them develops with the smaller symbolic images. There is emphasized on the didacticism of the texts and the possibility of theosis through the word that is represented, in particular, in the motif of perception of book and image of a text as an opened spiritual treasury. Special attention is paid to the metaphors of the readability of the world and a book as a symbol of the universe.

Keywords: Marian narrative, book, symbol, readability of the world

У XVII столітті, у зв'язку з піднесенням марійного культу, значного поширення в українській літературі набули богородичні оповідання про чуда, головною метою яких стало засвідчення присутності божественної благодати у православній Церкві на території України. На основі коротких історій уклалися цілі збірки богородичних оповідань, найважливішими та найвпливовішими серед яких видаються твори

авторів киево-чернігівського кола. Перша така книга – *Тератургіма* Афанасія Кальнофойського, сподвижника Петра Могили і Сильвестра Косова, була присвячена чудам Покровительки Києво-Печерського монастиря та чудам від мощей місцевих святих і вийшла друком у 1638 році. Наступна – *Неко новоє* – була укладена Іоанікієм Галятовським – одним із найбільш талановитих і плідних українських барокових письмен-

ників у 1665 році. Через одинадцять років він видав ще одну марійну книгу про чуда Єлецької Божої Матері під назвою *Скарбниці потрібна*. В той самий час Данило (Димитрій) Туптало працює над власною збіркою чуд від ікони Іллінської Богородиці. Перша редакція його *Рѣчи орошенного* датована 1681 роком.

Ці твори були написані у часи козацьких воєн, у контексті релігійної полеміки, церковної та освітньої реформи, в епоху сильних взаємовпливів польської та української культур і, крім прославлення конкретних богородичних храмів і святинь, де траплялися чуда, мали сприяти залученню жертводавців і збільшенню кількості паломників [22, 8]. Проте ці збірки навряд чи можна назвати суто полемічними або історичними текстами. В кінцевому підсумку *Тератургима, Неко новое, Скарбниці потрібна* і *Рѣчи орошенное* стали блискучими зразками синкретичного письма, в якому поєдналися різні мистецькі, церковні та історико-політичні традиції і тенденції. Кальнофойський, Галятовський і Туптало цитують десятки джерел (від Біблії й учень Отців Церкви до апокрифічних легенд і чернечих записок). Авторська освіченість, начитаність, увага і ставлення до книжної традиції, до письма загалом, до слова та його символічного значення вражає. Утім сьогодні про символіку українських богородичних оповідань, книгу як символ у цих текстах зокрема, написано небагато. Найцікавішими видаються дослідження образу Богородиці-книги у марійних текстах Олени Матушек, символічне потрактування структури *Скарбниці потрібної* Інни Чепіги та Валерія Шевчука, а також доклад-

не вивчення життя і текстів Іоанікія Галятовського істориком Наталею Яковенко. Тому метою цієї розвідки є з'ясування засобів і способів конструювання образу і ролі книги у *Тератургимі, Неко новомѣ, Скарбниці потрібній та Рѣчи орошенномѣ*. Для цього ми спираємося на дослідження книги як символу у європейській середньовічній традиції Ганса Блюменберга, Арона Гуревича й Ернста-Роберта Курціуса, студії про образ книги світу і книги природи у слов'янських літературах Дмитра Чижевського і Сюзанни Штретлінг, апелюємо до барокової риторики та семіотичних досліджень слов'янських середньовічних і барокових текстів Сергея Аверінцева, Лідії Сазонової, Людмили Софронової, а також сучасної української і польської медієвістики.

Для початку зауважимо, що саме християнство надало книзі найбільшої святости [8, 341]. Причому еволюція цього символу у західноєвропейській культурі відбувалася від середньовічного сприйняття світу як книги, написаної Божою рукою, де все є словом, повним смислу [7, 266], до витворення образу книги природи в Ренесансі, підхоплення цього символу бароковими мислителями, котрі теж тлумачили світ як безсумнівне "свідчення про Бога і його нескінченність" [3, 148], й особливої популярності книги природи в епоху Романтизму (див.: [3], [8]). Біблія у середньовічній і бароковій релігійно-філософській традиції християнського Сходу визначалася як один із Божих образів [19, 37]. А ідея взаємного відображення видимої та невидимої сфер буття сприяла спробам закодування і розкодування світу за допомогою символів і

пошуку одкровення у красномовстві [10, 244]. Саме у бароковій літературі, на думку Дмитра Чижевського, “найповніше представлена символіка книги у слов’ян” [20, 373]. І чільне місце тут теж належить книзі як символу космосу, найяскравіше представленому у творах насамперед чеських і польських барокових авторів (Яна Коменського, Фрідріха Бріделя, Вацлава Потоцького) й українського барокового мислителя Григорія Сковороди, але шляхи поширення цього символу серед слов’янських письменників важко з’ясувати (див.: [20]). Відомо, що в українському Бароко зв’язок між книгою і світом найчастіше відбувався через образ саду. Літературними “вертоградми” ставали як поетичні книги і збірки проповідей, так і підручники з поезики і риторики [13, 173].

У першій половині XVII століття українські барокові студенти і книжники навчалися за західноєвропейськими, здебільшого польськими поетиками і риториками, що значно вплинули на подальший розвиток православної гомілетики [26, 81]. 1659 року Іоанікій Галятовський опублікував перший український посібник, присвячений науці складання проповіді, більшість положень якої можна застосувати до побудови тексту взагалі. У цій праці Галятовський визначає структуру проповіді, обговорює проблему вибору теми і цілі проповідування. Згідно з бароковим теоретиком, кожна проповідь повинна мати початок (“ексординум”), де визначається тема й основний зміст казання, “нарацію”, де розвивається і висвітлюється основна тема, і “конклюдію” з коротким по-

вторенням змісту і дидактичним підсумком [4, 108].

Із історичних і літературознавчих студій відомо, що марійні оповідання часто використовувалися як проповіді (див. зокрема праці Сергея Голубева, Івана Огієнка, Миколи Сумцова). Власне, Афанасій Кальнофойський та Іоанікій Галятовський самі рекомендують священникам включати до своїх казань історії з їхніх книг [24, 28], [5, 245] І, звісно ж, українські письменники XVII століття укладали свої тексти згідно з вищезазначеними правилами. Приміром, головна тема кожної з обраних для аналізу збірок постулюється вже у довгому бароковому заголовку, у присвятах і звертаннях до читача. Основні частини цих книг складаються з окремих оповідань про чудесні події, об’єднані центральною темою. Врешті, всі чотири книги завершуються потужними релігійними і моральними висновками. Поза тим, кожна історія тут так само добре структурована, має свій заголовок, короткий вступ і повчальне післяслово. Наприклад, у *Тератъргимі* всі оповідання доповнюються поетичними епіграфами і складаються з двох частин – *Чуда* та *Повчання* (морального і релігійного тлумачення події). Оповідання *Рубна орошенного*, у свою чергу, мають власні назви, теж починаються з епіграфа і поділені на чотири частини: *Чудо*, *Бесіда*, *Повчання* і *Прилог*. Натомість в оповіданнях у збірках Галятовського всі ці елементи наявні у більш стислій формі. Короткі історії *Нека нового* об’єднані в окремі цикли чудес, наприклад, *Чуда межн поганамн*, межн монахами, над померлими або *Чуда Къп’ятницької Богородиці* (всього 29 циклів). Лише

у найменшій за обсягом *Скарбниці потрібній* прості за структурою оповідання обрамлюються загальним вступом і висновком.

Розмірковуючи над вибором теми у своїй науці побудови проповіді, Іоанікій Галятовський, з одного боку, пропонує черпати натхнення з авторитетних джерел і перевіряти всі ідеї на відповідність канонічній церковній традиції. Взірцем для наслідування тут виступає насамперед Святе Письмо. З іншого боку, він стверджує, що для хорошої проповіді недостатньо переписування і перефразування Біблії та наголошує на новизні інтерпретації [4, 114]. І всі наші тексти – яскраві приклади конструювання оригінальних символічних образів і смислів шляхом вивчення, переосмислення та компіювання різних джерел. З метою привабити і вразити читача Кальнофойський, Галятовський і Туптало вдаються до образу Богородиці з мечем або молотом [5, 275], втягують ангелів у козацькі війни, дозволяють святим будити грішників посохом [24, 112], вставляють діалоги з Богородицею про абсолютно земні речі, такі як алкоголь, їжа чи гроші [6, 365].

Один із можливих способів побудови проповіді, згідно з Галятовським, є її розгортання на основі імен. У цьому контексті він зазначає, що існують різні імена на позначення однієї речі і навпаки: під одним іменем можуть виступати різні речі [4, 112; 116]. Можна сказати, що бароковому теоретику йдеться про ім'я не як поетичний елемент, а конструктивний принцип тексту [12, 9]. Обрані для аналізу збірки оповідань про чуда побудовані на пре-образі та пре-імені Богородиці, що виступає

невидимим символічним центром твору [14, 90]. У кожній книзі це пріім'я отримує новий заголовок. Цей задекларований на самому початку твору символічний образ, на думку Олени Матушек, за допомогою комплексу асоціацій входить у текст і конструює його [15, 107]. І така схема розгортання ключового богородичного символу в подальших іменах та образах нагадує ареопагітівську ієрархію божественних символів, серед яких можна виділити еманційну, предикативну і містеріяльну символіку [9, 74].

В результаті, у збірці Афанасія Кальнофойського маємо образ Діви Марії і богородичну книгу як чудотворця, адже саме так із грецької перекладається слово “*Τερατοουργία*”. Богородиця-книга Іоанікія Галятовського прирівнюється до нового неба з безліччю зірок її чуд або до скарбниці безцінної і невичерпної чудотворної благодати. Врешті, Діва Марія і богородична книга Данила (Димитрія) Туптала стають священним руном, зрошеним краплями чуд. Варто зауважити, що окрім богородичного імені, в основі цих текстів лежить конкретна чудотворна ікона Діви Марії. А такі символічні зображення, як відомо із середньовічної традиції, теж були своєрідними книгами для неписьменних [24, 85]. З іншого боку, коли ікона стає емблемою збірки, весь текст сприймається як підпис, коментар до сакрального образу. Схожа емблематика опису простежується і на рівні окремих чуд [11, 13].

Очевидним видається те, як автори щоразу наголошують на збиранні матеріялу і споживанні зібраного. Приміром, Афанасій Кальнофойсь-

кий називає себе бджолою, що збирає для читачів мед чудес: “Ja ieden, iako pszczołka Kiiowska [...] zbiram miodu plastry, to iest uzdrowieniy Swientych Cuda miłe, ktorych bes zazdrości y tobie užyczam, užyway ich, Prawosławny Czytelniku, w łasce Bożey y zdrowiu dobrym” [24, 30]. Звідси, помилки у *Тератургимі* порівнюються з осами, що крадуть мед, і з половою, що може очорнити зерно написаного, тому автор просить читача виправляти і викидати їх [24, 33]. Згодом, посилаючись на Святе Письмо (Одрк. 10 : 1-10), у повчанні до сорок дев'ятого чуда Кальнофойський зазначає, що його медова книга гірка на смак, важка, але корисна їжа: “Dam y tobie tego ž Tworcy mego medicine, ziemy księęę spot y dobroczymności, brzuchowi wprawdzie gorzką” [24, 251]. Так він витворює образ книги як аптеки, де читачі можуть знайти ліки для душі. Водночас Афанасій Кальнофойський попереджає, що читання вимагає багато часу і зусиль. Про корисність книги свідчить також вказівка автора на правдивість зібраних ним історій [24, 34]. Оскільки однією з основних характеристик якості барокового тексту є взаємне символічне відображення всіх його елементів [14, 79], через образ духовної аптеки *Тератургима* порівнюється з церквою, монастирем і раєм. Святі тут названі квітами, що продукують духовний мед, а процес читання перетворюється на споживання цього гіркого меду, моління і зцілення.

А в *Неві новомѣ* Іоаникій Галятовський збирає зорі чуд і пропонує ясновельможній пані Анні Могилянці потримати в руках небо у вигляді книги: “Тоє небо новоє, Превѣщѣнью Богородицѣ свѣтлаи Анна, родителка родителки

Божен, пѣстовала на рѣкахъ своихъ, ады Пречистѣнью Дѣвѣ породила. И вѣщѣць, милостиваи панѣ, тым же именемъ Анною ся называеш. Зачим и вѣщѣць многоткой паней, iako Аннѣ, тоє небо, Пречистѣнью Дѣвѣ з чѣдами си належит в рѣкахъ пѣствовати и при сокѣ мѣти” [5, 243]. Розпочата чудами про народження і земне життя Марії та завершена богородчними чудами в українських монастирях першої половини XVII століття, книга Галятовського нагадує агіографічний текст – історію вічного життя Діви Марії. Збірка оповідань сповнена райських богородичних образів. Читання й осягнення божественних смислів корелюється тут із піднесенням (звідси, зокрема, образи богородичних “лѣсок” і “лѣтвиць”, явлених праведникам під час молитви чи перед смертю, оповіді про ікони, знайдені на деревах, горах і скелях). Причому це піднесення неможливе без просвітлення і навіть горіння.

У своїй другій богородичній книзі Іоаникій Галятовський збирає кошовні чуда. Тут слід згадати про канонічний образ Богородиці як Скарбниці чи Ковчегу Завіту, де перебуває Бог [1, 431]. Поступово ця скарбниця стає храмом, церквою із присвятою козакам, що допомогли відновити справжній храм в основі, з переказом історії Єлецького монастиря на стінах, із чудотворною іконою Божої Матері і благодаттю, засвідченою чудами, всередині; зі з'явами святих замість куполу і з повчальним *Придатком* замість хреста [21, 169]. Отже, одним із основних символічних образів у *Скарбниці* *потребній* стає образ будівничого або творця. А центральним мотивом – мотив побудови храму. Цікаво, що церкву у цьому тексті Бог і Діва Марія зводять разом

із усіма персонажами чуд, так само як смисл твору витворюється автором і читачем.

Рѣно орошенное Данила (Димитрія) Туптала, відповідно, стає колекцією крапель, зібраних і представлених “в дѣхочное орошеніє вѣрним” [16, 34]. Таким чином, книга порівнюється з трунком, а читання стає питтям. У чуді під заголовком *Роса просвітленни смислѣ* Туптало називає Діву Марію книгою і радить читачам вивчати це письмо. Далі він конкретизує, що богородична книга – це вино, яке, на відміну від звичайного червоного питва, відкриває божественну мудрість [17, 207]. Однак повна божественної благодати роса відображена не лише у краплях вина, а помножується у богородичних і людських сльозах, перлах, бісері, дощі, потоках, ріках, живій воді і молоці. В кінцевому підсумку читання відзначається текучістю і порівнюється з цілодобовою молитвою.

Усі чотири книги репрезентовані авторами як подарунки. І це мотивовано не лише присвятами благодійникам, що сприяли відбудові монастирів (чи-то князю Іллі Святополк-Четвертинському у *Тератѣргимѣ*, чи пані Анні Могилянці у *Некі новомѣ*, чи гетьманові Іванові Самойловичу у *Скарбниці потрібній*, чи гетьманові Іванові Мазепі у виданні *Рѣна орошенного* 1696 р.). Авторі подають свої тексти, по-перше, як прославлення і молитву до Бога і Божої Матері: “И нынѣ не нас ради Господи, ни нам, но имени твоємѣ святомѣ дажд славу” [16, 44]. По-друге, як схему наслідування для читачів, справді відкритих до споживання скарбницю або чашу вина чи меду: “...вѣм христіаном православыным позволяєт Бог и кажет до того

скарбниці Пресвятой Богородици Блещкон, привѣгати для одержання скарбов дѣхочных, которыи ся гѣт в розмантых чѣдах написанныи знайдѣют” [6, 370-371].

Примітно, що письменники, знаючи про незліченність чуд, намагаються надати своїм відкритим текстам завершеної форми. Так, уже у передмові до читача Афанасій Кальнофойський зазначає, що у нього не стало б сили описати всі чуда, що діялися в Києво-Печерському монастирі, та й читача це лише втомило б [24, 28]. Іоаникій Галятовський закінчує свою книгу-небо словами про те, що “суть же и инна многа, яже сотвори Пречистага Дѣла Богородица, яже аще по єдномѣ писана бывають, ни самомѣ мню всемѣ мѣрѣ вѣстити пишемых книг” [5, 336]. А Данило (Димитрій) Туптало після завершальної молитви проголошує завершення “книжки, но не чѣдок Пресвятой Богородици, кто во и нечисти может?” [18, 166.]

Водночас автори доповнюють збірки все новими і новими історіями, відомості про які з'являються по завершенню роботи над упорядкуванням книг. Приміром, Афанасій Кальнофойський охоче вирішує “tak istotnie, iako się same w sobie miały, nic nie przydaiać, ani wymuić, tu ie położyć, u tobie, Prawosławny Czytelniku, dla ućiechy cześćią, cześćią dla zadziwowania się dziełom Pańskim, u tych pochwały podać” [24, 307]. А Данило (Димитрій) Туптало дописує до двадцяти чотирьох чуд на кожну годину дня і ночі ще сім випадків зцілення від ікони Іллінської Богоматері, щоби ці історії не пішли “молчанієм в забвєніє” [18, 167].

Намагання переповісти максимальну кількість чуд, а також активне залучення до повчань історій

із середньовічних та ренесансних збірників коротких оповідань (прикладів), цитування східних та західних Отців Церкви, посилення на попередню українську і білоруську та європейську агіографічну традицію, використання легендарного та апокрифічного матеріялу призводять до того, що богородичні збірки починають нагадувати енциклопедії. Ці компендіуми стають релігійно-філософськими трактатами, книгами пам'яті, хроніками і житійними текстами водночас, доповненими поезією, мапами, гравюрами та, звісно ж, нотатками на маргінесах. Цікаво у такому ракурсі виглядає те, що у *Небї новомї* Галятівський доповнює колекцію чуд коротким зібранням речей, “*кързо потрібных, до кѣры нашеи православнокоаолчественкои належачых*” [5, 336]. Це такий собі маленький словник, де на кожен літеру подано від одного до шести понять (ангел, гріх, законник, присяга тощо), визначених у контексті описаних чуд і з посиланнями на конкретні історії з *Небї нового*. Тут варто зауважити, що на думку Наталі Яковенко, зразком для впорядкування цього тексту взагалі міг слугувати спосіб організації матеріялу у величезній “енциклопедії” *Театр людського життя* баварського гуманіста Теодора Цвінгера [23, 124-125].

Барокові автори показують, що словесні знаки божественної благодати повсюди. Безліч богородичних чуд стаються через її ім'я, Божі заповіді витесані на скелі [17, 218], літери богородичного імени вимальовані на пелюстках троянди [5, 256], привітання Діви Марії чудесним чином вишите на шатах і взутті праведника [5, 270], перші літери назв

коштовних каменів символізують Маріїні чесноти [16, 48], її добродійства теж записуються на камені [24, 69]. Латинське слово “COR”, що означає “серце” і складається з перших літер слів “Господь Всемогутній Спаситель” висічене на стовпі віри, зведеному в душі [24, 166]. Врешті, кожна людина та місце на землі піддається визначенню через біблійні символи. Відтак читання стає повсякчасним і залучає всі людські чуття, де на перший план, згідно з бароковою візуальною культурою, виходить зір. Проте не менш вагомим постає смакування письма. Чого варта лишень переказана Іоаникієм Галятівським історія про те, як Тома Аквінський ще немовлятком знайшов і з'їв картку з ангельським привітанням Діви Марії [5, 257].

Сприйняття світу як відкритої книги обертається розумінням богородичної книги як світу [27, 391]. Звичайно, витворенню такої символіки у випадку *Тературґгми, Небї нового, Скарбниці потрібної і Рѣна орошенного* сприяє насамперед космічне бачення Божої Матері [26, 189]. До того ж, читаність у цих книгах, як і в Яна Коменського та Григорія Сковороди, охоплює не лише великий світ, а й людську душу [20, 378], [27, 391]. Призначення богородичної книги світу полягає у виправленні душі, в осягненні божественної мудрости, в наближенні до Бога через слово. Символіка книги-вина, книги-меду і зерен слів відсилає до аеропагітвського тлумачення духовної поживи [2, 847]. Відтак, якщо символічні варіації імені Діви Марії (чудотворець, небо, скарбниця і руно) стають ключем до прочитання богородичних текстів, то читання богородичної

книги слугує зразком для осмислення себе і світу.

Підсумовуючи, можна сказати, що символіка книги у збірках марійних оповідань *Тературґима*, *Небо нове*, *Скарбниця потрібна* і *Р'вно орошенно* вибудовується на основі чотирьох ключових богородичних символів, задекларованих у назвах творів. Ці базові символи розгортаються у ряді дрібніших образів, проявляючись у найменших речах. Так формується космічне бачення Божої Матері, що, у свою чергу, зумовлює проглядання літер її імени, звернених до неї слів у всьому твориві. Ознайомлення з марійним текстом стає не просто читанням, а повсякчасним спогляданням і смакуванням смислів, представленим зокрема в образах книги-меду, книги-вина й іконах. Окрім того, богородична книга стає подарунком самій Діві Марії, добродійникам і кожному читачеві. Намагання барокових авторів з метою прославлення Богородиці та Східної Церкви переповісти якомога більшу кількість чуд, а також активне звертання до попередньої української і білоруської та європейської писемної традиції перетворює ці книги у своєрідні енциклопедії, кожна зі своїм особливим структуруванням світу. Поза тим, Кальнофойському, Галятовському і Тупталові важить правдивість і відкритість їхніх текстів, основним призначенням яких було виховання читача та богонаближення. Врешті, постійне апелювання до Святого Письма, ідея читаності світу і конструювання образу книги, за допомогою якої можна пізнати себе і Бога, ставить ці твори в один ряд із книгами – символами космосу та

душі інших європейських авторів XVII століття.

Bibliography and Notes

1. Аверинцев Сергей, *Византийский культурный тип и православная духовность: некоторые наблюдения*, [в:] *Поэтика ранневизантийской литературы*, Санкт-Петербург: Азбука-классика 2004, с. 431.
2. Ареопагит Дионисий, *Послание 9. Титу иерарху*, [в:] *Сочинения*, Санкт-Петербург: Алетейя 2002, с. 829-875.
3. Блюменберг Ганс, *Світ як книга*, Київ: Лібра 2005, 544 с.
4. Галятовський Іоаникій, *Наука, альбо способ зложення казання*, [у:] *Українська література XVII ст.: синкретична писемність, поезія, драматургія, белетристика*, Київ: Наукова думка 1987, с. 108-134.
5. Галятовський Іоаникій, *Небо Нове*, [у:] *Ключ розуміння*, Київ: Наукова думка 1985, с. 242-343.
6. Галятовський Іоаникій, *Скарбниця потрібна*, [у:] *Ключ розуміння*, Київ: Наукова думка 1985, с. 344-371.
7. Гуревич Арон, *Категории средневековой культуры*, Москва: Искусство 1984, 349 с.
8. Курціус Ернст-Роберт, *Книжка як символ*, [у:] *Європейська література і латинське середньовіччя*, Львів: Літопис 2007, с. 332-387.
9. Лосев Алексей, *Историческое значение Ареопагитик*, [в:] *Вопросы философии*, Москва 2000, № 3, с. 70-82.
10. Макаров Анатолий, *Світло українського бароко*, Київ: Мистецтво 1994, 288 с.
11. Матушек Олена, *Символіка Богородиці у метатексті барокової літератури: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.01 "Українська література"*, Харків 1999, 19 с.
12. Сазонова Лидия, *Имя в риторике и поэзии XVII века у восточных славян*,

[в:] *Славяноведение*, Москва: Наука 2002, № 1, с. 4-23.

13. Сазонова Лидия, *Литературный сад*, [в:] *Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII века)*, Москва: Наука 1991, с. 173-187.

14. Софронова Людмила, *Принцип отражения в поэтике барокко*, [в:] *Барокко в славянских культурах*, Москва: Наука 1982, с. 78-101.

15. Супрун Олена, *Символ і структура тексту в творах марійного змісту в Україні другої половини XVII – початку XVIII століть*, [у:] *Діалог культур: Святе Письмо в Українських пам'ятках*, Київ: [б. в.] 1999, с. 97-107.

16. Туптало Дмитро, *Руно орошеное*, [у:] *Сіверянський літопис*, Чернігів 2009, № 1, с. 30-50.

17. Туптало Дмитро, *Руно орошеное*, [у:] *Сіверянський літопис*, Чернігів 2009, № 2-3, с. 206-226.

18. Туптало Дмитро, *Руно орошеное*, [у:] *Сіверянський літопис*, Чернігів 2009, № 4, с. 151-173.

19. Ушкалов Леонід, *Література і філософія: доба українського Бароко*, Харків: Майдан 2014, 416 с.

20. Чижевський Дмитро, *Книга як символ космосу*, [у:] *Славістика. Том 1: Дмитро Чижевський і світова славістика*, Дрогобич: Коло 2003, с. 367-399.

21. Шевчук Валерій, *Іоанікій Галятовський. Життя і творчість. "Скарбниця"*, [у:] *Муза Роксоланська: Українська*

література XVII – XVIII століть: У 2 книгах, Книга друга: *Розвинене Бароко. Пізне Бароко*, Київ: Либідь 2005, с. 166-170.

22. Шевчук Валерій, *Про історико-літературні пам'ятки, що творилися в українських монастирях*, [у:] *Скарбниця потрібна й позиточна: Українські монастирські літописи, життя, повчання ченцям, чуда та інше*, Київ: Либідь, 2012, с. 6-30.

23. Яковенко Наталя, *У пошуках нового неба: Життя і тексти Йоанікія Галятовського*, Київ: Лаурис; Критика 2017, 704 с.

24. Kalnofoyski Athanasius, *Тєратоурґиѡа, lubo Cuda, które były tak w samym śwęcudotwornym monastyru Piecharskim, iako uobudwu śwęcych piecharach*, Kiiow 1638, 322 s.

25. Kuczyńska Marzanna, *Ruska homiletyka XVII wieku w Rzeczypospolitej: ewolucja gatunku – specyfika funkcjonalna* (Cyryl Stawrowiecki: *Ewangelia pouczajęca. Rachmanów 1619; Joanniczusz Galatowski: Kluzc rozumienia: Kijów 1659*), Szczecin: Wydawnictwo Naukowe US 2004, 324 s.

26. Kuczyńska, Marzanna, *Teologia maryjna Joanicjusza Galatowskiego*, [w:] *Krakowsko-wileńskie studia slawistyczne*, Kraków 2009, Tom 4, s. 189-206. (Seria poświęcona starożytnościom słowiańskim).

27. Strätling Susanne, *Allegorien der Imagination. Lesbarkeit und Sichtbarkeit im russischen Barock*, München: Wilhelm Fink Verlag 2005, 452 S.

Olena Ruda

**POETIC COLLECTION OF LAZAR BARANOVYCH'S *ŻYWOTY ŚWIĘTYCH*
(1670) AND HAGIOGRAPHICAL SONGS OF *BOHOHLASNYK* (1791):
COMPARATIVE ANALYSIS**

Vasyl' Karazin Kharkiv National University, Ukraine

Олена Руда

**ПОЕТИЧНА ЗБІРКА ЛАЗАРЯ БАРАНОВИЧА *ŻYWOTY ŚWIĘTYCH*
(1670) ТА ЖИТІЙНІ ПІСНІ *БОГОГЛАСНИКА* (1791):
КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ**

Abstract: The comparative analysis of one of the Polish collections by Lazar Baranovych *Żywoty świętych* (1610) and the third section of the hagiographical songs anthology *Bohohlasnyk* (1791) has been presented in the article. Above mentioned analysis has been conducted on the different levels including structure, linguistic, genre, world outlook, artistic one etc. High emphasis has been placed on the meaning of both works for the Ukrainian culture.

Keywords: Lazar Baranovych, *Żywoty świętych*, *Bohohlasnyk*, the Baroque, conceptualism, hagiographical song

Про важливе для української культури значення почаївського *Богогласника* (1791 р.), першої в Україні духовнопісенної антології, говорило чимало науковців. Іван Франко, який започаткував дослідження цієї пам'ятки, припускав, що колядки із *Богогласника* мали вплив на поетичну творчість Тараса Шевченка [21, 9]. Крім того, на думку Франка, важливо, що побожні пісні з почаївського збірника були для багатьох поколінь українців духовною поживою і розрадою [21, 16]. Феномен популярності пісень *Богогласника* в народно-побутовому середовищі XVIII – XIX сто-

літь, їхню співзвучність «народному смакові» (Сергій Єфремов), подібну до агіографічних легенд, намагались розгадати Михайло Грушевський [5], Володимир Перетц [17], Михайло Возняк [3] та інші.

Очевидно, що тексти із почаївського збірника не стали б такими відомими, якби не їхнє паралітургічне призначення, тобто виконання поряд із літургійними піснеспівами. Як пише Ольга Зосім, «вони могли звучати перед службою і після неї, до і після казання, під час прийняття причастя, між утренею та літургією, під час процесій, до приходу або

після відходу з храму тощо» [10]. Не менш важливу роль відіграв музичний супровід, виконання їх кобзарями й лірниками XIX ст. Крім того, деякі з пісень поклали на музику Артем Ведель і Микола Лисенко, у багатьох українських композиторів можна простежити інтонаційний і стилістичний вплив *Богогласника* [6]. На особливу увагу заслуговує також графічне оформлення *Богогласника*, зокрема вміщені у ньому гравюри, художні мініатюри й заставки. Як пише Юрій Медведик, «художня графіка видання в сукупності з музично-поетичними текстами творить своєрідний бароковий “вертоград духовний”» [14].

Темою нашого дослідження є поетична культура *Богогласника* як репрезентативний складник усього корпусу української барокової поезії. Сергій Єфремов зауважував, що почаївський духовнопісенний збірник слід вважати «останнім етапом у розвитку на Україні суто літературного вірша на релігійні сюжети» [8]. Схожі міркування висловлював Володимир Перетц: «Цей збірник є своєрідним підсумком релігійно-поетичних напрацювань XVIII ст., а почасти, можливо, й XVII ст.» [17]. Також Юрій Медведик пише, що «із рукописною традицією упродовж XVII ст. готувався ґрунт для появи перших публікацій духовних пісень у книгах релігійного змісту» [15, 230].

Ми спробуємо порівняти пісні із *Богогласника* на житійні сюжети з відповідними агіографічними віршами з поетичної збірки Лазаря Барановича *Żywoty świętych* (1670). Часова відстань між цими виданнями – 120 років. Ймовірність, що творці побожних пісень *Богогласника* або його упорядники були знайомі з польсько-

мовними поетичними творами чернігівського православного єпископа невелика, хоча, цілком імовірно, що в бібліотеці Почаївського монастиря були твори Лазаря Барановича. У будь-якому разі компаративний аналіз такого типу дає можливість простежити деякі особливості розвитку української барокової лірики, створеної на агіографічні сюжети, а за їхнім посередництвом виявити зміни, що у народній релігійності протягом кінця XVII – XVIII століть.

Структура творів

Обидві книги побудовані циклічно, що цілком відповідає бароковому «прагненню до всеохопності та універсальності» [11, 6]. Збірка *Żywoty świętych* нараховує 421 аркуш поетичних текстів, з яких третина (138 аркушів) – це вірші про земне життя Ісуса Христа та Богородиці, а решта – твори про ангелів, пророків, апостолів, мучеників, пустельників та інших святих, як також пісні морально-етичного змісту. Вірші упорядковані спочатку за ієрархічним принципом (від «святого над святими» Ісуса Христа до звичайних праведників), а всередині кожного із тематичних циклів (богородичного, апостольського, мученицького тощо) – відповідно до церковного календаря. *Богогласник* упорядкований побудований так само: перша частина – пісні на господські свята, друга – на богородичні, третя – про святих, і остання, четверта, – «благоговійні». Всередині перших трьох тематичних циклів пісні розташовані за календарним принципом. Як і у збірці Барановича, в *Богогласнику* на одне й те ж свято чи день пам'яті одного й того ж святого може подаватися кілька текстів.

Таке структурування поетичного матеріалу диктує сама природа церковного календаря, воно має в українській літературі свої прецеденти. Схожа структура, хоча й не така чітка, властива збірці Кирила Транквіліона Ставровецького *Перло многоцѣнноє* (1646), яка починається хвалебними віршами на честь Отця, Сина, Святого Духа, Богородиці, ангелів й апостолів, а завершується творами повчального характеру. Вінці у збірці Івана Величковського *Зелар з пользегарком* (1690) також розташовані за ієрархічним принципом. *Żywoty świętych* Барановича виступають тут проміжною ланкою.

Мова творів

Żywoty świętych написані польською, а переважна більшість пісень *Богогласника* – книжною українською та церковнослов'янською мовами. Незначна частина почаївського збірника – це польсько- та латиномовні пісні. Юрій Медведик пропонує їх вважати окремими творами, незважаючи на те, що часто це переклади церковнослов'янських або латинських творів *Богогласника* [14]. Польськомовні пісні, вміщені у почаївській антології, в контексті нашого аналізу цікаві тим, що художньо є ближчими до віршів зі збірки Лазаря Барановича *Żywoty świętych*, ніж пісні, написані книжною українською мовою.

Так, у *Богогласнику* є аж п'ять творів, присвячених святій Варварі, один із яких – польськомовний. На тлі інших пісень про святу цей твір виділяється меншою прив'язаністю до біографічних деталей, зокрема в ньому не згадується про зроблені майстрами на замовлення святої три

вікна в лазні для того, щоб у такий спосіб вшанувати Трійцю, не називається ім'я батька святої, який стане її катом. Натомість автор польськомовної пісні зосереджується на парадоксальних образах, які допомагають глибше розкрити подвиг святої. Зокрема він пише про мучеництво Варвари як «про здобуття пурпури», тобто королівського вбрання, відсилаючи читача до страсного образу Христової багрянниці. Пурпуровою також є троянда. Автор почаївського збірника називає святу Варвару лілеєю та терновою трояндою, яка розквітає в холодних серцях. Концептивний характер має ще одна строфа цієї пісні, яка описує спалення мучениці: «Pałą lampami i blachami boki, / Obcięto piersi, płyną krwi potoki; / Jednak niemogły ugasić miłości; / Użycz podobney Panno cierpliwości» (п. 167).

Лазар Баранович також розкриває значення Варвариних страждань через образи її мученицької смерті. Поет використовує із властивим для Бароко натуралізмом фразеологізм «покласти голову»: Варвара не лише «кладе голову за Христа», але й віддає поверх неї ще свою обтяту руку, що має символізувати готовність святої служити Господу. Відтату голову Варвари Баранович називає «клейнодом Церкви». До церковних клейнодів у різних віршах збірки поет відносить цвяхи, спис і терновий вінок Христа, чесноти Богородиці, голову Івана Предтечі, хрест. Як і у деяких інших поезіях із *Żywotów świętych*, присвячених святим жінкам, у вірші про Варвару Баранович звертається до образу грудного молока. Його спонукає до цього той факт, що мучителі святої обрізали їй груди. Ось як описує це автор *Żywotów świętych*: «Dlate-

go który piersi ssał Panienskie, / I swoje piersi utraca męczenskie... / Nie mleko z piersi, krew Barbara leie, / Że Pan ią przymuje, w tę tylo nadzieje» [22, арк. 318].

Для порівняння: у піснях *Богогласника*, написаних книжною українською та церковнослов'янською мовами, моторошну картину обрізання грудей святої мучениці автори описують поряд з іншими подіями її смерті, намагаючись вплинути на читача не через неочікувані зіставлення, як це робить Баранович, коли поєднує образ відтятих Варвариних грудей із образом грудей Господа Ісуса Христа, а через накопичення фактів про мучеництво святої: «Повелѣ преждѣ дѣвичѣ тѣло обнажити, / И колѣчними жилами без милости вѣти. / Земля кровли обогрися, / Болѣзнь ей всѣгубися, / Чрепинам потирахѣ, / Стрѣпи к язвам прилагхѣ, / Сладцѣ за Христа терпаше, / Бѣга въ мѣкахъ крѣплише» (п. 164).

Польськомовні пісні *Богогласника* менш описові й більш лаконічні, ніж ті, що написані книжною українською та церковнослов'янською мовами. Точкою перетину для віршів Барановича й польських творів *Богогласника* є концептизм, тільки у перших – це основний спосіб художнього висловлювання, а у других – відгомін минулої літературної моди. Безумовно, така суголосність текстів пояснюється спільним мовним середовищем. Як писав Володимир Кречотень, «мова – стимулятор поетичних форм», від неї «залежить репертуар і характер поетичної образності» [13].

Жанр

Żywoty świętych складаються переважно з агіографічних віршів, а

треть частина *Богогласника* – з агіографічних пісень. Як зауважує Світлана Журавльова, «українські поети доби Бароко, звертаючись до житійних сюжетів, вбачали своїм завданням не стільки дотримуватися вимог агіографічного жанру, скільки пристосувати його до реалій свого часу» [9, 35]. Барокова поезія про святих – це переважно не віршовані перекази житій, а спроби автора продемонструвати власну поетичну майстерність на житійному матеріалі. Володимир Кречотень пояснює це характерним для віршів того часу порушенням рівноваги між змістом і формою – у бік форми, розвитком культу віртуозного володіння словом [13].

Лазар Баранович, опрацьовуючи житійні джерела (*Четї Мінеї*, *Анфологїон*, *Києво-Печерський патерик*, *Żywoty świętych* отця Петра Скарги), бере з них насамперед ті деталі й епізоди, які можуть бути матеріалом для створення парадоксальних образів, властивих концептивній поезії. Так, у вірші про святого Василя, архієпископа Кападокійського, Баранович зупиняється лише на церковному титулі святого – «Великий», а також на перекладі з грецької імені «Βασίλειος», що означає «цар». Майстерно обігруючи за допомогою алітерацій, антитез, асоціативних образів і біблійних алюзій ці дві деталі, поет намагається відповісти на питання, чому Василя названо Великим. Інших власне житійних відомостей, окрім назви титулу та згадки про аріян і цезарів, яким протистояв святий, у творі немає. Так само у вірші про Івана Золотоустого Баранович зосереджується на званні святого, підкреслюючи через образи золота

й золотих речей значимість для Церкви цього святого вчителя та не вдаючись до біографічних деталей.

Є в Барановича й такі вірші, у яких власне житійний матеріал переважає. У цих творах добре видно, як поет балансує одночасно між двома завданнями: душпастирським, намагаючись спонукати читача до наслідування певних форм святости, та творчим, послідовно реалізуючи у своїх віршах основні засади концептизму. Таким віршам, попри те, що у них трапляється чимало вдаливих образів, бракує лаконічності. Крім того, саме великий обсяг поетичних збірок Лазаря Барановича став однією з причин до негативної рецепції його творчості, насамперед літературознавцями XIX ст.

Третя частина *Богогласника* також складається з пісень, написаних на агіографічному матеріалі, проте опрацьований він в інший спосіб, ніж у поезії Лазаря Барановича: тут збережено і послідовність подій, і всі головні факти, помітні звернення до апокрифічних джерел. Бароковий поет поводить з житійною фавулою більш вільно й сміливо, ніж автори пісень, вміщених у збірнику. Очевидно, це пояснюється орієнтацією на різних адресатів. Читач Барановича – це освічений інтелігент, який володіє польською мовою та латиною і який добре знайомий з основними подіями з життя святих. Натомість пісні *Богогласника* звернені до простих людей, для яких текст пісні був найбільш доступним і зрозумілим джерелом відомостей про святого чи святу.

Олександра Гнатюк визначає жанр творів почаївського збірника як «духовну пісню» і відносить до

його конститутивних ознак віршовану строфічну будову, вокальність та позалітургійність [4, 36]. Дослідниця пише, що коли під час архівних пошуків їй потрібно було визначити приналежність твору до жанру духовної пісні, то вона насамперед звертала увагу на наявність усталених формул і структуру. Строфічний запис і мелодія – другорядні критерії. Проте у випадку з творами, написаними на основі житійної літератури, завдання ускладнюється, адже структурно агіографічний вірш і агіографічна духовна пісня подібні.

Вступний шаблон пісень із третьої, житійної, частини *Богогласника* – це заклик прославити певного святого чи святу на кшталт таких: «Днесь торжествомъ вси празднующе, / (ім'я святого/ї) чтуще», «Вси прослави мъ, лики составимъ / в память (ім'я святого/ї) всечестнѣю», «Posłuchajcie, co zrobili/ła...», «(ім'я святого/ї) пѣсньми прославляймо», «Днѣшъ днесь (місце народження або прослави святого/ї)». Однак формули для прослави є не в кожному творі цієї групи. Для прикладу, в першій пісні про святих Йоакима й Анну (п. 143) у польськомовній пісні про священномученика Йосафата Полоцького (п. 146), в одній із пісень про безсрібників Козьму та Дем'яна (п. 154) є чітка строфічна будова, часті повтори певних слів або фраз, численні інверсії, але усталених формул, закликів читача/слухача до спільної прослави святого/-ї немає.

І агіографічна пісня, і агіографічний вірш, як правило, однаково закінчуються – молитовним зверненням. Єдина відмінність: у віршах Лазаря Барановича звертається безпосередньо до святого або святої, просячи про

заступництво перед Богом, допомогу в боротьбі з гріхами тощо, в піснях же частіше лунає заклик до спільноти прославити святого або помолитись до нього. Як і вступна частина, остання строфа агіографічної пісні має шаблонний характер і починається закликami на кшталт: «*Всечестно прославимъ, / Пѣніє соглабимъ...*» (п. 156), «*Воспонимъ благогласно...*» (п. 160), «*Дажь нам...*» (п. 164), «*О семъ ти благогласъ, / Іма твоє величаемъ...*» (п. 166). Натомість молитовне звернення у віршах Барановича є органічною частиною твору, воно пов'язане з основним текстом спільними образами й не відділяється від нього строфічно: «*Ту Archaniele skrzydłami swojemi / Pokryj nás, nie gardź nami lub grzesznemi. / Pod skrzydły twemi jak pod jakim cieniem, / Panskim się będziem zabawiać chwaleniem. / Inny Aniołów Święty też Soborze, / Proszę was miejcie mię w swoim dozorze*» [22, арк. 148], «*Płaszcz twój weselna szata, pełna snoty, / Weselna szata jak pięknej roboty. / Pokryj że nagość Heliaszu moję, / A ja się twoią szatą przystroię*» [22, арк. 155].

Отже, агіографічні пісня та вірш написані на однаковому матеріалі, та відрізняються між собою його інтерпретацією і наявністю/відсутністю певних структурних елементів. Пісні притаманна мелодійність, що в тексті виявляється насамперед через різного типу повтори: строфи, рядків, слів, шаблонних конструкцій. Зазвичай у житійній пісні кожна строфа відповідає певному періоду із життя святого/ї, події швидко змінюють одна іншу. Натомість житійний вірш «тримається» на спільних для всіх його частин образах і мотивах.

Окрім цього, в *Богогласнику* більш помітний вплив фольклору, ніж у

бароковій агіографічній поезії. Так, перша, анонімна пісня про батьків Богородиці динамічністю опису, внутрішньою напруженістю, зображенням зачаття на старості як надзвичайної події близька до народних балад. Кожна нова строфа розпочинає наступний етап розвитку сюжету: молитва та жертви Йоакима й Анни, поява ангела, народження Богородиці. Напруга, зокрема, передається через нанизування та інтроверсію дієслів у коротких пісенних рядках: «*Офѣри приносятъ, / Всечестно просятъ, / Слезы изливаютъ, / Ко Богъ взываютъ*» (п. 143).

Ще один такий приклад – голосільні мотиви у пісні про Олексія, чоловіка Божого: «*Дух мнѣ б. оплаканный свѣте! / Сынъ б. Алексью цвѣте! / И тебе сынъ кохала, / Утѣхнмси надѣяла; / Нынѣ б. з тѣги умираю, / Егда б. ты неоглядаю...*» (п. 185). Натомість у житійних віршах Барановича з народної творчості трапляються лише поодинокі образи, зрідка згадуються або обігруються прислів'я і приказки.

Образи святих

І *Żywoty świętych*, і *Богогласник* об'єднує спільне мотто – біблійний епіграф, узятий із Псалтиря: «*Хвалить Бога ѡ святихъ Його*» [1, Пс.: 150]. Мотто запрошує хвалити Бога через свідчення, що їх дали святі. У збірці Лазаря Барановича є вірші майже про двісті святих праведників, серед яких апостоли й рівноапостольні чоловіки та жінки, зокрема українські святі, Ольга та Володимир, старозавітні пророки, євангелисти, мученики й окремим циклом мучениці, пустельники, пастирі, зокрема київські митрополити. Поет пише як про особливо популярних, так і про ма-

лознаних святих. Крім того, в одному із листів він говорить, що дописав би вірші й про не згаданих у *Żywotach świętych* святих, якби мав на це час і здоров'я [18].

У *Богогласнику* серед персонажів віршів кількість святих значно менша: лише двадцять. Вони не об'єднані в групи відповідно до ієрархії святості. Пісні, присвячені їм, розташовані відповідно до церковного календаря, починаючи із вересня. На одного й того ж святого/-у в почаївській антології зібрано від 2 до 10 пісень. Кількісно переважають пісні про свт. Василія Великого та прп. Онуфрія, що, як пише архієпископ Ігор (Ісиченко), «засвідчує їхнє шанування у василіянському середовищі» [12, 491], а також пісні про свт. Миколая Мирликійського.

Прикметно, що саме ці троє святих у *Богогласнику* описані як потенційні адресати розмаїтих молитовних інтенцій: свт. Василій Великий – «Отецъ сыротъ, вдовъ предататель, / Нишимъ милостивый датель, / Болещи ихъ исцѣленіе, / Скорбящихъ ѹтѣшеніе» (п. 180), прп. Онуфрій – «молебникъ во вѣхъ потребахъ» (п. 193), «w góznymch utrapieniach, między chorobie, / w kalectwie, w niesławie, i w smutku» (п. 195), а свт. Миколай взагалі третій «по Бозѣ и Дѣвѣ»: «Клещеты мірскія, мятѣжа, брани, / Всякихъ злочюченій такожъ сохранн: / От напастн и шкодн, / Града, тѣчн, негодн; / Предстани намъ Николѣ, / Всякъ ти вѣднй призывае, / Во помощь собѣ» (п. 168).

Також виокремлюється в пісеннику мучениця Варвара. Їй присвячено п'ять пісень, у яких вона описана як «в наглої смертн помощница», «скорѣйша застѣпница, дѣвица, / в вѣдахъ, скорбе и немощехъ скорая помощница» (п. 166).

У Почаївській обителі зберігається перстень Варвари. В одній із пісень *Богогласника* автор радить цілувати його тим, хто хотів би легко померти: «Кто говѣнѣ лобызаетъ, / Доброї смертн ождаетъ» (п. 164). Цікаво, що пізніше обручка св. Варвари в народних уявленнях символізуватиме подружню міцність, а не захист від наглої смерті.

Власне спільним для Л. Барановича і *Богогласника* є те, що образи святих у них мають книжний характер. Бароковий поет часто виділяє найбільш яскраві епізоди із життя святого/ї, автори пісень, вміщених у збірнику, зазвичай описують в поетичній формі всі основні події, але в обох книгах можна простежити орієнтацію на агіографічні джерела, що дозволяє проаналізувати їхню міру залежності від першотексту. Натомість у більш пізніх піснях про святих, як пише Надія Моршна, «дистанція, яка відділяє народні образи святих від власне книжних, може бути дуже значною, аж до невпізнанності» [16]. Біографія святого в таких піснях часто обмежується знанням імени. Важливішим є день шанування, пора року, на яку цей день випадає, і особлива харизма святого, що знову ж виводиться не з книжного образу, а з його рецепції народною релігійністю.

Показово, що в Л. Барановича таких особливих харизм святих не визначено взагалі; до всіх він звертається з одними й тими ж проханнями про допомогу в боротьбі з гріхами, молитву за спасіння його душі або просить згадати про нього у вічності, де святий уже перебуває і де поет також прагне опинитися. Водночас, як видно із наведених вище уривків

богогласникових пісень про свт. Миколая, мчц. Варвару, прп. Онуфрія та свт. Василя Великого, функції святих як молільників у певній потребі в почаївському збірнику вже відображалися достатньою мірою.

Водночас, попри книжність образів святих з *Żywotów świętych* і *Богогласника*, вони зображені доволі приземлено, без надмірної героїзації. І Баранович, і автори збірника приписують святим вигадані монологи, звертають увагу на їхні емоції. Так, у вірші «Pietrze się zgubisz, gdy mię nie lubisz» владика зображує глибоке каяття верховного апостола Петра, який зрадив Христа, хоча й обіцяв залишатись вірним. Іван Богослов у поетичній інтерпретації Лазаря Барановича звертається до інших зі своїм вченням любови такими словами: «Luncie się, Bracia, na to swoje siły / Obróćcie, by był ten owemu mię» [22, арк. 161]. Так само великомученик Димитрій у вірші з *Żywotów świętych* перед стратою розмірковує про свою смерть як Божий дар, порівнюючи себе із Христом, адже їм обом було пробито списом бік. Це вигаданий поетом монолог святого: «Barziej mię słuęę Pan z tego mięuje, / Źe mi i drugą Kopię przydaje, / Z Łąski się jego Dar mi ten dostaje. / Z Drugiej Kopiej nie mam ja kłopotu, / Pan to mi jeszcze przydaje Klejnotu. / Dwie te Kopie Herby to są moje, / W boju te Krwawym wpuściły zdroje» [22, арк. 253].

У *Богогласнику*, крім вигаданих монологів, які приписуються святим, та уваги до їхніх емоцій, є і доволі розгорнуті діалоги у поетичній формі. Наприклад, в одній із пісень про мученицю Варвару відтворено бесіду батька святої з будівельниками:

Диоскор із «гнѣвом к ним рече: / По что три, а не два ѳстроили? / Они рекоша: егда ми хтѣли? / Варвара нас понѣди. / Покѣжди ми, рече отець ко Варварѣ, по что три окна сотвори?» (п. 163). Також у пісеннику часто трапляються оцінювальні характеристики житійних персонажів, їхньої поведінки: «злыи мѣчитель», «звѣр лютейший», «ожесточенный родитель» (п. 164), «отець каменносердечный» (п. 166) тощо.

Крім того, і *Żywoty świętych*, і *Богогласник* відображають типове для барокової свідомості захоплення чудесним та матеріальними знаками святости: мощами святих, місцями їх поховань, елементами одягу або прикрасами, які залишилися від них. Так, і Баранович, і автори пісень заохочують свою аудиторію шукати зцілення від душевних хвороб на могилі Івана Богослова, біля мощів свт. Миколая або вмч. Димитрія тощо.

У пісеннику часто трапляються топоніми: «Ликѣи днесь весело Греція, / Имѣши слава Димитрія, / Патрона свята и ѳчителя, / Кровь проліяшого за Спасителя» (п. 149, про вмч. Димитрія), «И доселѣ ферманска церковь свѣтло ликѣетъ, / Иже нетлѣнными мошми сиѣх святыхъ си красѣетъ» (п. 154, про Козьму і Дем'яна; Ферман – давнє місто в Месопотамії, де зберігались мощі святих лікарів), «Иѣсто Тарсѣ хвалиси родом Павла свята...» (п. 200, Тарс – давнє місто, з якого походив апостол Павло), «Италіе паче восплецай рѣками, / Ико обонѣх сиѣх в ватіканскомъ храмѣ / Тѣлеса зложена...» (п. 200). Як видно із наведених уривків, введення цих топонімів пояснюється не прагненням показати фактичну достовірність, а спробою приземлення святости: святий як патрон, небесний заступник міста.

У віршах Барановича рідко можна натрапити на агіографічні топо- си, та стародавнє місто Мири (Mira) у Лікії, єпископом якого був святий Миколай, стає винятком, оскільки дає можливості для звукової гри «Міра – миро»: «A któryś Miro jako Pa- sterz święcił, / I po śmierci nas do Mira zachęcił. / Bo Miro ciecze z Świętych twoich kości, / Które uzdrawia wszel- kię ułomności. / Spraw nam tym Mirem, niech swąde grzechowym / Nie trącim, ale twoim Mirem zdrowym» [22, арк. 206-207].

Художні засоби

Поезія Лазаря Барановича зі збір- ки *Żywotów świętych* має концептив- ний характер. Відповідно до наста- нов теоретиків цього літературного стилю, зокрема поданих у працях Я. Понтана, Ю. Скалігера, Б. Грасіяна, Е. Тезауро та М. Сарбевського, Л. Баранович, пишучи про певне явище, на- магався «виразити словами узгодже- не неузгодження, або неузгоджене узгодження» [7]. Ростислав Радишев- ський пояснює цю формулу так, що саме завдяки зіставленню з проти- лежністю пізнається цінність певної думки [19, 162]. Проте це не означає, що концептивне мислення могло бути висловлене лише через анти- тезу, контраст або парадокс. Концепт будувався також на загадках, ребу- сах, несподіваних метафорах і алего- ріях, етимологічній і фразеологічній грі слів, чергуванні літер, обігруван- ні близьких семантично слів, повто- реннях тощо [19, 20].

Пишучи про тих самих святих, що виступають персонажами *Богоглас- ника*, Л. Баранович насамперед вда- ється до таких засобів концептивно- го стилю:

- протиставлень («Ikarusowi skrzydła nie służyły, / Bo swego pana w morzu utopili. / Mnie by twe skrzydła przenieśli przez morze, / Bo byś Aniele sam mię miał w dozorze» [22, арк. 148]; «Zakcheusz wstąpił na Drzewo Figowę, / A Andrzej Święty na Drzewo Krzyżo- wę. / Jeśli Zakcheusz usłyszał Zbawie- nie, / I Andrzejowi Pan tegoż nażenie» [22, арк. 168]);

- неочікуваних порівнянь («Żółwia z skrzydłami malarze malują, / Leniwstwu jego pośpiech aplikują. / I jam jako Żółw do Nieba leniwy, / Z skrzydłami twemi będę pewnie chciwy» [22, арк.148]; «Pan twój jak Korosz, lu- bośmy z grzechami, / Jako piskłeta nas kryje skrzydłami» [22, арк. 148]; «Ro- słeś jak Finik na Pustyni Janie» [22, арк. 150]; «Świec Świeco w Cerkwi lub mieczem utarta» [22, арк.151]; «Krzyż Lichtarz, a Piotr na nim świecą pała» [22, арк. 158]; «Jak na Kathedrze An- drzej perorował, / Na Krzyżu, a Pan mowę mu darował» [22, арк. 168]);

- асоціативних образів («Kiedy dla Uczniów Wieczera wydana, / Ten się na Piersiach położył u Pana./ [...] / Jak wyssał z Piersi Mądrość Jan u Pána, / Która Orłowym Piorem wypisana» [22, арк. 159]; «Heliasz Święty z Nożem się maluje, / Pogańskich żerców porzwał, pokazuje. / ...A nam przy Nożu twym, Krojenia Chleba, / Udziel j owdzie, y Zwannym do Nieba. / Nożem twym Gron nám w Wiridarzu Bożym / Narzni, przy tobie głodu się nie twoży» [22, арк. 154]);

- звукової гри («Панна – Анна» у вірші на Різдво Богородиці: Діва, польською «Panna», має букву «P», що вивищує її над Анною), гри бу- квками («Alpha od Alphy zaczął, gdy An- drzeja / Naprzód powołał, iest pewna nadzieja: / Że od Litery każdej Uczniów

woła, / Barthłomieja, u Cephę piękna szkoła» [22, арк. 169]);

- гри з іменами («Bazyli Cara imie się mianuie, / Ciało mu jako niewolnik hołduie. / Bazyli tak żył Basilice prawie, / Po Carsku j tu, i dziś w wiecznej sławie. / Bazyli Basis Cerkwie Fundamentem / Był po Christusie, stałym Diamentem» [22, арк. 199], «W Imieniu swoim Świąty Nikołaie, / Czy komu czy też nikomu nie Łaje?» [22, арк. 208], «NIKO Zwycięzcę, a LAVS Sławę znaczy, / Kto, NIKOLAUS że Sławny, nie baczy?» [22, арк. 209]).

Агіографічні пісні, що ввійшли до почаївського збірника, в художньому пляні доволі бідні. З найуживаніших засобів можна відзначити повтори, риторичні фігури, інверсії, поодинокі порівняння та метафори. «Вінець мук», «невинне ягня», «Христос Наречений», «чиста голубка», «Христовий воїн», «непорочна наречена», «пречиста лілія» – мандрівні біблійні й житійні образи, які часто трапляються в агіографічних піснях *Богогласника*. Є певна група пісень, побудованих на перифразах (пісні 170, 180, 188). Так, у 180-й і 181-й піснях свт. Василя Великого названо ангелом у тілі, великим слугою Розіп'ятого, рівним апостолам, пречистим ієрархом, пастирем словесних овець, ловцем риб, другим Мойсеєм, новим Авраамом, Мельхіседеком тощо.

Проте саме художньо простіший і переважно анонімний *Богогласник* стає однією з найпопулярніших збірок серед християн візантійського обряду в Україні, «духовною поживою і розрадою» українців (Іван Франко), витримує низку перевидань. Натомість написана 120-ма роками раніше оригінальна й продумана до найменшої художньої деталі поетична збір-

ка дуже впливового й відомого чернігівського єпископа швидко забувається. Ускладнює цей концепт долі й той факт, що й *Богогласник*, і *Żywoty świętych* є своєрідними відповідями на заклик Тридентського собору до активної катехизації мирян. Зрозуміло, що польськомовність і складність поетичних форм у поезії Лазаря Барановича звужувала коло його потенційних читачів, а полілінгвізм, художня простота, музичний супровід, паралітургічне призначення пісень *Богогласника*, навпаки, – це коло розширювали. *Богогласник* відіграв в українській культурі таку саму роль, як *Żywotów świętych* о. Петра Скарги в потридентській Польщі. Очевидно, набагато раніше претендував на цю роль своїми проповідницькими й поетичними творами Лазар Баранович, проте з різних причин йому не вдалося її відіграти. Можна припустити, що на момент упорядкування *Богогласника* або сформувався свідоміший мирянин, який потребував відповідних текстів, або клир став уважнішим до культурних запитів мирянина. Л. Баранович же такого ґрунту не мав й або міг орієнтуватися лише на освіченого читача, або свідомо намагався ввести українську літературу в європейський контекст, не беручи до уваги готовність/неготовність української аудиторії.

Bibliography and Notes

1. *Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту* / Переклад проф. І. Огієнка – митрополита Іларіона, Київ: Українське Біблійне товариство 2002, 1375 с.

2. *Богогласник* [з нотами]: пісні благовісним праздником господьским, богородичным и нарочитых святых..., к ним же

нікотрым чюдотворным иконам служачыя, тажэ разлчныя покаянныя і ўмилителныя сoderжачыя, Почаїв: Друкарня Успенського монастиря 1790, 292 арк.

3. Возняк Михайло, *Богогласник*, [у:] *Історія української літератури: У двох книгах, Книга 2*, Львів: Світ 1994, с. 314-319.

4. Гнатюк Ольга, *Українська духовна бароккова пісня*, Варшава-Київ 1994, 188 с.

5. Грушевський Михайло, *Сьпіва-ник з початку XVIII в.*, [у:] *Записки наукового Товариства імени Шевченка*, Львів 1897, Том XV, с. 1-48; Львів 1897, Том XVII, с. 49-98.

6. Довбищенко Михайло, «Богогласник» як відображення духовного та релігійного життя українців Правобережної України та Волині другої половини XVIII ст., [у:] *Українознавчий альманах* 2012, № 8, с. 207-211.

7. Довгалевський Митрофан, *Сад поетичний: Поетика / Переклад, примітки В. Маслюка*, Web. 30.03.2017. <<http://litopys.org.ua/>>.

8. Ефремов Сергій, *Історія українського письменства*, Нью Йорк 1991, Том 1, 448 с. + Том 2, 459 с.

9. Журавльова Світлана, «Алфавит собраний, рифмами сложеный...» свт. Іоана Максимовича як явище агіографічної культури українського бароко: *монографія / Ред. архієпископ Ігор (Ісиченко), Бердянськ: Бердянський державний педагогічний університет* 2012, 238 с.

10. Зосім Ольга, «Богогласник» у культурному просторі України і Білорусі XVIII–XIX століть: *конфесійний вимір*, Web. 5.03.2017. <<http://www.culturalstudies.in.ua/>>.

11. Іваньо Іван, *Про українське літературне барокко*, [у:] *Українське літературне барокко / Ред. О. Мишанич*, Київ: Наукова думка 1987, с. 3-18.

12. Ісиченко Ігор, архієпископ, «*Василіянське барокко*», [у:] *Духовні виміри барокового тексту: Літературознавчі дослідження*, Харків: Акта 2016, с. 468-497.

13. Кречотень Володимир, *Українська книжна поезія середини XVII ст.*, [у:] *Українська поезія кін. XVI – сер. XVII ст.*, Київ: Наукова думка 1978. <<http://litopys.org.ua/>>.

14. Медведик Ю., «Богогласник» – перша друкована антологія духовних пісень в Україні, 2015, *Актуальні питання гуманітарних наук* 2015, Випуск 12, с. 89-96.

15. Медведик Юрій, *Українська духовна пісня XVII – XVIII ст.*, Львів: Видавництво УКУ 2006, 324 с.

16. Моршна Надія, *Етнокультурні виміри побутування агіографічного сюжету про св. Олексія, чоловіка Божого*, Web. 05.03.2017. <<http://litstudies.chdu.edu.ua/article/view/34747>>.

17. Перетц Володимир, *Изъ исторіи «Богогласника»*, Web. 27.02.2017. <<http://books.e-heritage>>.

18. *Письма преосвященнаго Лазаря Барановіча. С примечаниями*, Черніговъ 1865, 253 с.

19. Радишевський Ростислав, *Бароковий концептизм Лазаря Барановича*, [у:] *Українське літературне барокко / Ред. О. Мишанич*, Київ: Наукова думка 1987, с.156-177.

20. Рязанцева Тетяна, *Змалювати думку (Концептизм як напрям метафізичної поезії в літературі Європи доби Барокко)*, Київ: Інститут літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України 1999, 144 с.

21. Франко Іван, *Наші коляди. Давня література і «Богогласник»*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах, Том 28*, Київ: Наукова думка 1980, с. 11-16.

22. Baranowicz Łazarz, *Apollo Chrześcijański opiewa żywoty świętych. Z chwyłką ich snoty ucho skłóń z ochoty*, Київ: Києво-Печерська друкарня 1670, 404 с.

Rostyslav Chopyk

**“THE SAME PRINCIPLE OF AFFINITY (SRODNIST”)”
(RECEPTION ISSUES OF THE MAIN IDEA IN THE HRYHORIY
SKOVORODA’S PHILOSOPHY)**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Ростислав Чопик

**“ТОЙ САМИЙ ПРИНЦИП СРОДНОСТІ”
(ДО ПИТАННЯ РЕЦЕПЦІЇ ЧІЛЬНОЇ ІДЕЇ ФІЛОСОФІЇ
ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ)**

Abstract: In the article there was made an attempt to figure out the meaning of the concept of affinity (“srodnist”), to show that it provides the “internal unity” (according to Dmytro Chyzhevskiy) of Hryhoriy Skovoroda’s philosophy, its significance in the birth of new Ukrainian literature. The presence of the problem is testified by: inappropriate translations of Skovoroda’s term in the modern Ukrainian language publications («affinity», «congeniality»); its insufficient definitions in literary studies and school pedagogy; related to it attempts of Russian scientists to annex the heritage of the Ukrainian philosopher for the “Russian world” needs.

Keywords: srodnist’, careful work, heart, cordocentrism, self-cognition

Гадаю, не помилюся, коли скажу, що вчення Сковороди ще від шкільної лави у більшості українців асоціюється насамперед з «ідеєю сродної праці». З нею любомудр входить просто у серце українського школяра і одразу стає добрим другом, вдячним порадником. Адже батьки / вчителі апелюють до гірко-обов’язку: роби, що мусиш! А Григорій Савич – до бажання, солодкого наче мед: роби, що любиш!!! І вмить розвантажує те, чим вони роками вантажили, готуючи своїх чад до «серйозних» професій. Тобто тих,

які у житті забезпечать «надійний шматок хліба».

Вивчення його філософії мимоволі перетворюється на сеанс профорієнтації. Уроки стають дискусійними клубами, де з’ясовується що ліпше: «кайфувати» надголодь чи, нудьгуючи, жирувати? Звісно, у тих суперечках істина так і не виходить із тіні й профорієнтація сходиться до профанації. Адже обидві альтернативи диспутантів не влаштовують, а знайти поміж них «золоту середину» чомусь не вдається. Тим часом, многотрудні школярські будні затягають у свій

напружений ритм. Треба вчити домашні завдання, готуватись до іспитів, треба, треба і треба... Тож усе оте «сковородинство», як правило, так і лишається наївною баечкою, дитячою забаганкою, «забутою мелодією для флейти», яку певний чиновник, політик чи бізнесмен соромливо ховає в шухляді робочого столу...

Причину цього *status quo* нині модно називати когнітивним дисонансом: у поняття «сродної праці» Сковорода вкладав зовсім інший сенс, аніж той, який там відчитує побутова свідомість. Вживаючи «любити», «бажати», «хотіти» та інші модальні дієслова щодо професії, що позує на роль покликання, учні мають на увазі те саме відчуття, з яким люблять-бажають-хочуть розважатися: грати в улюблені ігри, читати цікаві книжки, дивитися кінофільми, сидіти у соцмережах... Вони мають на увазі зацікавлення-прив'язаність-залежність на рівні емоційному, неглибокому, вже хоча б тому, що заняття, перелічені щойно, подобаються усім. Дитина зваблюється, «западає», лягає на хвилю... Й тут найліпше підходить для аналогії недовга «шкільна любов» (за незабутнім Кузьмою¹). Коли можна закохатися в кожну або цілою клясою в одну, найгарнішу; та не стане вона отією, єдиною, котру слід відшукати серед усіх... Як і те єдине, чим все життя займатися.

Звичайно, у цьому пошуку беруть участь емоції, враження, актуальні живі зацікавлення, але тільки як постачальники пропозицій на запит певного глибинного відчуття; чогось, що ніби знаєш, відколи себе пам'ятаєш. Те відчуття – немов камертон,

¹ Йдеться про українського співака Андрія Кузьменка, який загинув у автокатастрофі.

яким визвучуєш; мов прообраз, яким вивіряєш; наче первісна матриця, що приймає або не приймає, хоч, здавалось, так любиш-бажаєш-хочеш того чи сього...

Проблема не в тім, щоб вибрати, а в тім, щоби упізнати. У сродності нема конкурентів – вона єдина, індивідуальна, тільки твоя. Та водночас вона є частиною цілості світу, створеного за пляном Творця. Ідентифікуючи себе зі своєю частиною, людина підтримує «живий і невсипущий рух всієї машини» Божого промыслу. Сродність – наче розетка, через яку вмикаєшся у трансцендентну енергомережу, мов зерно, яке кожен має в серці апіорі, ще до народження, і яке проростає не само від себе, але тільки на ґрунті «божественної природи», беручи з неї творчу снагу. В тій природі потрібне є неважким, а важке непотрібним, тому обов'язок та бажання перестають суперечити одне одному, натомість зливаються в незбагнений для декого оксиморон. Людина стає зобов'язаною перед бажанням – тим, найглибшим, первісним, сродним, від Бога... При-частитись Божою цілістю – то стати щасливим (с-частливим). Осягнути «істинне щастя в житті» – головна мета сковородинської філософії.

Її «фірмові» візитівки: себепізнання, кордоцентризм («філософія серця») – лише кроки на шляху до цього надзавдання. Адже пізнати себе («Ключ до всього: пізнай себе») – то пізнати своє серце («Людина є серце», серце – «корінь», «пункт», «центр» духового життя людини); пізнати серце – то пізнати, яку сродність засіяно в нім; пізнати сродність – то здобути можливість жити за сродністю, а отже, стати

щасливим. Ясна річ, без останнього, практичного, пункту вся теоретична підготовка не матиме жодного сенсу, теорія щастя без практики – все одно, що заочне кохання. Експресія сковородинських трактатів спонукає читача до негайної дії, аби переконатись, що це все – не пусті «благі наміри». Сам бо вважав, що «в усіх науках та мистецтвах плодом є правильна практика» і «учив, як жив, а жив, як учив», ставши предтечею новочасного екзистенціалізму, поширених нині езотеричних практик, які прагнуть пробудити в людині її внутрішню життєву енергію, ну, а далі та сама вже підкаже що потрібно робити.

Тобто маємо парадокс: жити за Сквородою – то іти не його, а своїм шляхом; пізнавати Сквороду – то насправді пізнавати себе; виховувати по-сковородинськи – то не вкладати людині ззовні якісь правильні істини, а буквально *ви-ховувати* – захищати від зовнішнього втручання потенціал, закладений усередині. «Не вчи яблуню родити яблука – сама природа її навчила. Бережи тільки її від свиней, повідріжай дикі пагони, пильнуй від гусені, дивись, щоб не потрапили їй на коріння нечистоти...» [4, 124] – і вона зародить «сама!» Ти – тільки асистуватимеш у цьому Божественному Саді. Звісно, за умови, що на самому початку адекватно пізнав-ідентифікував у яблуні – яблуню, в груші – грушу, й не намагаєшся зацепити «грушки на вербах»...

Насолода від участі в акті цього таїнства – блаженство творчості. Це відчуття перевершує огром дрібних задовольень, про які повсякчас нашпигують із бур'янів змії спокус; і навіть «муки творчості» стають солодки-

ми, коли бачиш, як за твоєю участю оживає й виростає в живе творіння те, що допіру було просто «словами, словами, словами». Жоден великий мистець не скаже, що створив свій набуток сам, суто власною силою – а лише *со-творив* разом із Богом. Сродна праця – це творча праця, й тільки така єднає нас із Творцем, адже Він творив людину за своєю подобою. «Дух наш із твого духу родом / І вічно зв'язаний з тобою, / А вічні огнива ті – / Лиш творчість духу із любовою» [7, 291]. Немов коментар до сковородинської сродности – з-родности з Божого Духу, щодо якого творча праця перебуває у підряднім зв'язку. Тут важливо не загубити ще один – термінологічний акцент.

У сучасних перекладах Г. Сквороди «сродність» переважно фігурує як «спорідненість», «природженість» (за В. Шевчуком, М. Кашубою). Перекладачів можна зрозуміти: ці варіанти відповідають нормам літературної української мови, натомість сковородинський інваріант комп'ютер уперто підводить червоною лінією. Однак вслухайтесь у «внутрішню форму слова» (за сковородинцем О. Потєбнею). «Спорідненість» передбачає сурядний зв'язок: споріднені душі, споріднені покликання чи професії. Тобто споріднені *між* собою – по горизонталі, вшир, ще й *по-ріднені* вже по тому, як народилися. Тим часом, «сродність» виходить по вертикалі, з глибини серця, куди її зерно заклав Той, Кого навряд чи коректно вважати рівноправним партнером. Причому цей розподіл ролей відбувається ще *до* народження людини: спершу дух – відтак його втілення, а тому і «*при-родженість*» – термін, адекватний хіба для фізичних процесів та

явищ. Так, це «за правилом», але ж у кожного правила є виняток. Поготів, коли він – ексклюзивний, візитково сквородинський термін...

Зі своїми ідеями, незабутньою флейтою й Біблією в припорошілих саквах Скворода обійшов і Гетьманщину, й Слобожанщину – пів-України, і скрізь йому були раді. Його відвідини вважалися добрим знаком, Божою милістю; у світлицях висіли його портрети; ще за життя цей «мандрований філософ» (за Дмитром Багалієм) став «символом мудрости української землі» (за Валерієм Шевчуком), а по смерті чим далі, тим більш зрозуміло, що він «стоїть у центрі української духової історії», котра «все, як зачарована, повертається до сквородинства» [8, 40]... Зрозуміло, та не очевидно, і так має бути. Адже визначальна саме «невидимість». Зерно невидиме, однак видиме дерево – «із сего зерна»...

Коли цитують вікопомну сквородинську епітафію «Світ ловив мене, але не впіймав», мають на увазі, в кращому випадку, втеклого від реального світу анахорета, «загублену» в часі та просторі українську людину (за Миколою Шлемкевичем), а в гіршому – «блудного Сквороду», байдужого до болючих проблем України і таки «пійманого» у сіті «царської мови», далекої від народних потреб схоластики (за Іваном Малковичем [2, 74-75]). Що казати, і Тарас Шевченко нарікав на «українського Діогена» за ту *lingua mixta* (мовну мішанку) й шкодував, що той не писав народною мовою; і «гарячому» Пантелеймонові Кулішеві допікало «шкварчання» Григорія Сквороди... Однак у природі все відбувається поступово. Аби зерно проросло, слід спершу його за-

сіяти, і розпушити ґрунт. Творчість Івана Котляревського, як і весь ембріональний («дошевченківський») період нової української літератури, зачиналися в силовому полі сквородинства. Вчення любомудра виявилось напрочуд суголосним своєму часові, а у вимірі вічності – «частоті» українського серця.

Приміром, *Наталка Полтавка* Котляревського, яка є «не чим іншим, як варіацією на тему *Убогого Жайворонка* Сквороди» [5, 171]. Протагоніст сквородинської притчі Жайворонок застерігає антагоніста Тетервака, аби той не пропав у сітях світової марноти. Жайворонок – пташка ранкова, що будить людей від духового сну (*Прокинувшись, побачили славу Його* – ранній трактат любомудра), до того ж він зветься Сабаш («від сирського слова саба або сава, сиріч мир, спокій, тиша»), тобто це Григорій Савич «персоною власною». Тетервак же уособлює загалом українців («Бо росіяни всіх українців називають тетерваками» [4, 140]), глухих до сквородинства. Аж піймавшись в сіті й вирвавшись ледь живим, Тетервак вирішує «возненавидіти глупість». А скористається шансом від Жайворонка вже не він, а його спадкоємець із *Наталки Полтавки* Возний – *Тетерваковський!*

Естафету від Сквороди Котляревський переймає і в *Енеїді*. Бурлескно-травестійну специфіку її сатири запрограмував «розумний жарт» над несродністю зі знаменитих *Байок харківських*. «Нема смішнішого, як розумний вигляд з порожнім нутром» (з авторської передмови), а саме такий і таке у тих, хто займається несродною справою... Черепаха, що схотіла стати орлом, тому й гепнулась боля-

че; вовк, що зовні мов пес, тільки ж «погляд» у нього вовчий; кабан, що, хоча й пожалуваний у барани, ще й патент запопав на походження від благородних бобрів, залишивсь кабаном, бо продовжує рити землю і ламати плоти; тощо... Типологічний ряд можна продовжити прикладами з іншої книжки: базарні перекупки, що записалися у богині, та, коли доходить до «діла», забуваються й лають і скубуть одна одну, зраджуючи правдиве нутро; безпробудний пияк, що й у ролі Зевеса кружає сивуху, найвищі рішення приймаючи «з бо-дуна»; плохий скупердяй і дряпичка на посаді царя; війна за столицю світу, провіщена провидінням, хоч насправді – з-за Аматиного цуцика і Лависі «кусочок ласий»; «заслинений» од почуттів напівбог, що, звоювавши не менш заслиненого царька-конкурента, зачинає династію володарів «вічного» Риму...

«Так оце-то та богиня! Лишенько з тобою...» – вигукне Шевченко у *Сні*, називаючи речі, травестовані в *Енеїді*, вже власними іменами – іменами катів України, російських царів... А ще він заповість: «Не минайте ані титли, / Ніже тії коми, / Все розберіть... та й спитайте / Тойді себе: що ми?..», вознісши індивідуальне «пізнай себе» на рівень самопізнання нації... А ще, на самому початку себе як Шевченка, він хотів малювати, усім серцем відчуваючи, що в цьому – його покликання... Та хтось інший, зробивши його кріпаком, вважав інакше й призначив непомірну ціну за те, що не має ціни, бо дається від Бога... Отоді, у причинному стані межової напруги, розпачливого вглядання у вічі недолі, й написалися перші поезії – надривні нотатки

людського серця, якому заборонено жити у сродності...

Штучна імперська конструкція з її рукотворною ієрархією суспільних станів, чинів, звань, клясів і каст виявилась абсолютно невідповідною матриці Божого світу, структурованого за логікою Вищого промислу. Феномен Шевченка і все, що «далі буде» – переконливе унаочнення сквородинського вчення на практиці: коли віриш у «невидимого» Бога і Його «невидимий» замисел, тоді «невидима» сродність, як і «невидима» Україна, неминуче оновляться – їх, мов добре зерно, не заглушать (ой-як) «видимі» бур'яни... Шевченко – кульмінація розвитку дії, що зачалася від сквородинської зав'язи. Але смішно й подумати, що свою місію він здійснив, «начитавшись» Сквороди – свідомо ставши його послідовником, апологетом, «учнем»... Смішно для нас. Тим часом, наші «сусіде близькі», силкуючись анексувати любомудра для потреб свого «руського міра», думають саме в такий спосіб.

Приміром, автор першої у Росії монографії про Григорія Сквороду Владімір Ерн (1912), оголошуючи Григорія Савича «таємним батьком слов'янофільства», вдається до послуг «якогось учня Сквороди». Той у «сочіненії» *Ольга Православна* вкладає в уста свого вчителя молитву від імени московитів: «Отче наш, іже еси на небесах. Чи скоро ниспослеш нам Сократа, котрий би навчив нас пізнанню себе, а коли ми себе пізнаємо, тоді ми самі з себе вивинемо науку, котра буде наша природна» [10, 115-116]. Окрім рівня аргументації (посилатися на художній твір, до того ж навіть не пам'ятаючи його «сочинителя»), тут вражає спосіб мислення і

того, хто це написав, і того, хто його цитує. «Якогось учня Сковороди» навчав, логічно, учитель «Сковорода», котрий, у свою чергу, потребував учителя «Сократа», аби той навчив його, як навчити усіх московитів пізнавати... себе! Такого «навмисно не придумаш», для такого треба мати московський розум, що найбільше у світі боїться власної волі.

Сковорода ж український, закликаючи земляків пізнавати себе, мав на увазі, щоб вони це зробили самі, адже це той єдиний випадок, коли вчитель безсилий! Вчитель може обґрунтувати необхідність самознання, стимулювати до нього, захоплювати перспективами, які воно відкриває (що й робив Сковорода), але сам акт пізнання самого себе – прерогатива виключно самого себе: тільки у повній безпосередності серце може почути Бога й мати певність, що це саме Він, а не певний «вчитель» із «благими намірами»...

У тім-то й диво сковородинства, що в його атмосфері українська душа почала розкриватись не питаючи на це дозволу ні у кого, крім себе і Бога у собі. Благословенне любомудром пізнання себе, пізнання власної сродності, детонувало процес саморозвитку, де вже тільки питанням часу була жива, а не книжна, літературна мова – що далі, то глибша, гостріша проблематика, досконаліша художня якість літератури – «літературоцентрична» українська ідея, а не «кровоноросійська самосвідомість», котра «була заповітною і священною мрією слов'янофільства» [10, 115-116]. Коли В. Ерн залишається віч-на-віч із таки вже «батьком», а не «дітьми», «вчителем», а не «учнями», то несподівано натикається на такі ось

дивні апорії: «Щось заважало Сковороді розкрити очі свої до кінця [...]. Вселенськості своїх устремлінь він не міг завершити і утвердити, і не міг саме тому, що його Петра не є об'єктивний божественний камінь Церкви, а всього лишень суб'єктивний принцип усамітненоіндивідуального духовного життя. Ця осягнена розумом “обмеженість” Сковороди знаходить свій феноменальний вираз у незамиреній до кінця хаотичності його волі та в дурному плятонізмі його світогляду» [10, 111]. Ерн дуже щирий (спасибі йому за це): люблячи Сковороду, ним захоплюючись, він і справді не розуміє, як той усе життя міг лишатися «у хитанні між абсолютно непоєднуваними точками зору». Тим часом, саме завдяки поєднанню християнства з «дурним плятонізмом» і могла появитись «головна думка Сковороди» – його «принцип сродності» (за ним же, Ерном).

«Ми встановили, що кожна окрема людина мусить займатися чимось одним із того, що потрібне в осутньодержаві, і при цьому саме тим, до чого вона за своїм природним складом найбільш здібна...». Зацитувавши протагоніста Плятонової *Держави* Сократа Л. Ушкалов та О. Марченко висновують: «Саме тут варто вбачати один із найголовніших коренів сковородинівського вчення про “сродності”, які складають “плодоносний церкви, ясніше сказати, суспільства, сад, так, як годинникову машину її частини” [...]. Типологічна близькість остаточної мети церкви та плятонівської держави (там – всезагальне блаженство її членів у трансцендентному світі, тут – загальне щастя громадянства у житті земному) дає змогу Сковороді услід за

давньою традицією інтерпретувати церкву як суспільність загалом [...]. Природно відтак, що три головні форми «сродности у вченні Сковороди» («сродність до хліборобства», «сродність до воїнства», «сродність до богослов'я» [...]) присутньо корелюються із трьома суспільними стратами плятонівської ідеальної республіки (ремісники, стражі, філософи)» [6, 19-20].

Тож, якщо «вся справа слов'янофільства є не чим іншим, як грандіозним застосуванням до всього російського народу, до всієї російської історії того самого принципу сродности», а «ідеальною державою» їй, відповідно, метою їх устремліннь, є традиційна, законсервована в патріархальному середньовіччі, Росія, то чи не зайве було би Ерну якось узгодити з цим ідеалом «той самий принцип сродности»? Звісна річ, на властиво сковородинському, індивідуальному рівні, а не рівні притягненого за вуха з допомогою фальсифікатів московського месіанізму... Коли б спробував це зробити, виявив би цілковиту їх несумісність.

«Державний перепис 1782 року, прикріпивши всіх і кожного до певного місцепроживання і роду занять, забрав разом і в посполитих право переходу від одного пана до іншого, і в бакалярів можливість перемандрувати з однієї школи до іншої» [Цит. за: 1, 46]. «Навіть мандровані дяки прикріплюються до церков [...]. Життя по-імперському регламентується, людину ще щільніш заганняють у відведену їй станову лунку, незалежно від її природних здібностей. Пан, хоч і дурень, панує, а простий, хоч і мудрий, вважається людиною нижчого гатунку» [9, 15]. Вартість людини

визначає «табель про ранги» – місце на тому чи тому щаблі службової вертикалі, а не внутрішня відповідність тому місцю. «Не знайдеш такої простої душі ніде, яка не була б рада хоч сьогодні вийти на вище звання. Нітрохи не міркуючи про спорідненість свою. Це невігластво щодо Царства Божого всі серця заморочило» [3, 421].

Система «несродностей», у координатах якої Сковорода не прописується. Не тому, що він «сродний» «старчик». Ні, у себе він виявляє «сродність до богослов'я» і намагається реалізувати її, викладаючи «християнську добродієність» у Харківському колегіумі. Але що ж, його звільнено – викладав бо нерегламентовано-ненормативно, по-сковородинськи. «Сродна» праця у цім суспільстві можлива хіба як гобі.

Це суспільство – годинник, що хибить у часі (бо його частини-деталі не на своїх місцях); сад, що не плодоносить (адже замість яблунь на яблунях тут культивують «грушки на вербах»); *teatrum mundi*, де йдуть бездарні вистави (бо ті, кому би належало грати «найвищі» ролі філософів, мають задовольнятися ролями «найнижчими»)...

Зрозуміло, «ідеальна держава» у земних реаліях – утопія, і про стовідсоткову відповідність дійсного бажаному тут не йдеться. Йдеться про вектор, тенденцію, «силу» зерна, «ріст» якого відбувався у напрямі, діаметрально зворотнім щодо ідеалу. Тотальне закріпачення – законодавче прикріплення «всіх і кожного» до певної «станової лунки» – зводило до абсурду, унеможливлювало застосування на практиці «того самого принципу сродности» тою, якого

є «вибір звання», відповідного Божому промыслу, внутрішній природі людини, а не вимогам імперського регламенту; вибір, здійснювати який з року в рік ставало все важче. Адже право на цей вибір, свобода цього вибору, належать до цінностей новочасної, демократичної Європи, а Росія, в «обернено-пропорційному» ритмі, перетворювалась на європейського жандарма. В. Ерн, звісна річ, коментує усе це з точністю до навпаки: «Історичний вивих думки, що характеризує перехід від Середніх віків до Нового часу, Скворода намагається вправити, – у крайньому разі, робить у цьому напрямі чудову спробу. І подальша російська думка залишається вперто вірною цьому основоположному рішенням Сквороди» [10, 114]. Ерн має на увазі «характерний випадок Сквороди проти тієї зовнішньої «рівності», яку з таким патосом оголосило XVIII століття. «Що гупіше, ніж рівна рівність, яку дурні в світ ввести всує намагаються?» І це тому, що зовнішня рівність передбачає загальну непокликаність, універсальну несродність, проти якої ратує Скворода перш за все [10, 105]. Мається на увазі сквородинська алегорія про Божий водограй із його «нерівною рівністю»: «Ллються з різних трубок різні струмені в різні посудини, що стоять довкола фонтана. Менша посудина має менше, але вона однакова з більшою тим, що так само повна» [4, 88].

На жаль для Ерна, вже через кілька літ по видруку його книги саме в Росії восторжествує безбожно-комуністична, матеріалістично-«зовнішня» «рівна рівність»; саме у Росії, яка стільки зусиль доклала, аби «вправити» отой європейський «історичний

вивих думки». А «раціоналістична Європа» (рефренна ідіома «слов'янофілів»), муситиме давати прихисток пасажерам відомого «корабля мудрих» (з ініціативи В. Леніна зібрані на «філософський пароплав» і відправлені до Німеччини діячі російської науки, яких «розстріляти не було приводу, а терпіти було неможливо» (за Л. Троцьким)). А ще недавно вони так пишалися перед нею «святою» консервативністю найправославнішої у світі «таємничої російської душі»...

Призначаючи Сквороду родоначальником їх традиції й відрізаючи його від традиції європейської й української, Ерн помилився супроти життєвої «практики» й виявився кепським провидцем. Адже саме у новій демократичній Європі зміг реалізуватися принцип «нерівної рівності», на який уповав автор *De libertate*. Як, звичайно, й «той самий принцип сродности», що для своєї реалізації потребує умов новочасної громадянської свободи, а не задивленого у Середньовіччя імперського рабства, чи то в традиційному, чи то в «модернізованому» форматі.

Свою чільну ідею Скворода проповідував, аби застерегти землячків-«тетерваків» не перед мітичною загрозою з Європи, а перед реальною – із Росії, що зваблювала їх, найвнижчих, утенета «чінопочітанія», «кирпогнучкошиєнства», мавпування «начальства», продавання душі «за шмат гнилої ковбаси». Іншими словами: кар'єризму, корупції, деморалізації і в побутовому, і у суспільному вимірах, що в кінцевому висліді вели до конформізму й запродавства – неодмінних супутників національного поневолення. Ставало очевидно і

вухослушно, що «тренди», які несла із собою нова для України імперська дійсність, кричуще суперечать християнській моралі, натомість сродні, національні, утримують «загублену українську людину» в гармонії з Божим промыслом і замислом, а отже, дають надію на щастя.

Сковородинство заклало міцний аксіологічний ґрунт майбутньому національному відродженню, ставлячи із голови на ноги «вивихнуті» псевдоцивілізаторами цінності – вічні, але на той час ще не звичні, не аксіоматичні, ті, важливість яких ще слід було доводити, обґрунтовувати. Г. Сковороді це вдалося. Вихований у його вірі, його світовідчутті, І. Котляревський «не повстидався» вивести на авансцену народ «простий» і «низький»; і мову, якою той розмовляв, випустити не лише в інтермедіях межі актами п'єс про «високе», а й заповнити нею увесь вербальний простір своєї «шкільної вправи». Далі росло вже «само», «із сего зерна»...

Bibliography and Notes

1. Барабаш Юрій, *Вибрані студії: Сковорода. Гоголь. Шевченко*, Київ 2006, 744 с.
2. Малкович Іван, *Все поруч / Вибрані вірші, переклади, есеї, інтерв'ю*, Київ 2010, 336 с.
3. Сковорода Григорій, *Твори: У 2-х томах*, Київ 1994, Том 1.
4. Сковорода Григорій, *Буквар миру: Книга для сімейного читання*, Харків 2016, 320 с.
5. Ушкалов Леонід, *Есеї про українське Бароко*, Київ 2006, 284 с.
6. Ушкалов Леонід, Марченко Олег, *Нариси з філософії Григорія Сковороди*, Харків 1993, 152 с.
7. Франко Іван, *Божеське в людськім дусі*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1976, Том 3, с. 290-291.
8. Чижевський Дмитро, *Філософія Г. С. Сковороди*, Харків 2003, 432 с.
9. Шевчук Валерій, *Пізнаний і непізнаний Сфінкс: Григорій Сковорода сучасними очима*, Київ: Пульсари 2008, 528 с.
10. Эрн Владимир, *Григорий Саввич Сковорода. Жизнь и учение*, Web. 12.01.2017. <<http://www.e-reading.club/book.php?book=138479>>.



Hennadiy Noha

**LETTERS OF HRYHORIY SKOVORODA TO MYKHAYLO KOVALYNSKYI:
PHILOSOPHY AS EVERYDAY LIFE**

Taras Shevchenko Institute of Literature
of National Academy of Sciences of Ukraine

Геннадій Нога

**ЛИСТИ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ ДО МИХАЙЛА КОВАЛИНСЬКОГО:
ФІЛОСОФІЯ ЯК ПОВСЯКДЕННІСТЬ**

Abstract: In the article there is represented linguistic view of the world of Ukrainian people through the prism of semantics of phraseological units. The investigated work is based on the consideration of semantic and ethnocultural features of phraseological units with «water» component in the Ukrainian language. In the paper the certain attention is given to the reconstruction of image of water in the Ukrainian linguistic view of the world through the variety of the meaning of phraseological units with the investigated component.

Keywords: a phraseological unit, the linguistic view of the world, the figurativeness, the inner form of the phraseological unit, a symbol

Коло спілкування українського поета і мислителя XVIII ст. Григорія Сковороди було досить широким. Його епістолярна спадщина представлена листами до учнів, добрих друзів і знайомих Сковороди: поміщиків, чиновників, церковних діячів. Окремі адресати його листів залишаються невстановленими. На сьогодні відомо і опубліковано 126 листів Григорія Сковороди, з яких лівова частка – 80 одиниць – адресовані його улюбленому харківському учневі та щирому другові Михайлові Ковалинському. На жаль, не збереглися листи до іншого учня філосо-

фа – Василя Томари, його приятеля О. Коноровського-Сохи, його учителя по Києво-Могилянській академії Георгія Кониського та до низки інших осіб. Втім, і ті епістолярні матеріали, якими може послуговуватися сучасний дослідник, дають змогу зробити висновки про велику цінність цієї частини спадщини нашого мислителя, при тім як із художнього, так і з філософського кутів зору. І хоча побутові деталі та автобіографічні моменти займають у них не так багато місця, для дослідника з історії повсякденности вони теж становлять неабиякий інтерес.

Власне, актуальність дослідження і зумовлюється браком у сучасній науковій сквородинані студій над його листами як джерелом філософського і повсякденного досвіду. Головним завданням вбачається на основі аналізу текстів листів Сквороди до Ковалинського доповнити і викристалізувати життєвий і творчий макроконтекст українського філософа.

Загалом, листи Сквороди є яскравим і показовим зразком епістолярного жанру свого часу. Написані вони згідно з тодішніми риторичними вимогами. Щодо змісту, то його основу складають філософсько-богословські повчання та морально-етичні ідеї, таким робом представляючи листи як присутній коментар до філософських творів мислителя. Філософія, філософування були визначеними і абсолютними домінантами його життя і творчості. «У всіх своїх творах, і оригінальних, і перекладних, Скворода постає передусім філософом та богословом. На його думку, “Христова філософія” – це не що інше, як головна мета дочасного людського життя» [4, 771]. Листи і теоретично, і практично розвивають основні філософські ідеї Сквороди, дають ще одну можливість переконатися у цілісності і завершеності цієї унікальної постаті як учителя і як учня, як теоретика і як практика. Глибинне осягнення особистості філософа дало можливість Леонідові Ушкалову констатувати, що «філософія була для Сквороди ще й певним трибом життям. Про нього здавна говорили, що він жив так, як учив, а вчив так, як жив. Справді-бо, життя Сквороди – то його втілена філо-

софія» [4, 771]. Погоджуючись із авторитетним сквородинознавцем, додамо, що листи мислителя – це не так історія його контактів із сучасниками, як, у першу чергу, розвиток в епістолярній формі основних ідей та концептів його вчення. У них дружні повчання чергуються із притчами, філософські розмисли із метафізичними віршами. Але практично кожен лист Сквороди, незалежно від адресата, часу та місця написання, пройнятий центральною ідеєю всього його життя – наукою про людське щастя. Свого часу один із перших академічних учених-сквородинознавців Дмитро Багалій висловив переконання, що різниця між художніми та філософськими творами Сквороди має суто формальний (жанровий) характер, «що ж до змісту свого, то всі оригінальні твори Сквороди, і богословсько-філософські, і літературні, дуже схожі між собою» [1, 244].

Ще раз підкреслимо, листи займають своє важливе місце у цій системі. З хронологічної точки зору основна їх частина (80 листів 1762 – 1764 років, адресованих М. Ковалинському) виконує роль претексту майбутніх творів Г. Сквороди, у яких шліфується не лише ідейно-тематична складова його художньо-філософської творчості, а й неповторний сквородинський стиль – із його багатством мовних засобів і тропів, багатющою бароковою метафориною, дотепністю й афористичністю, схильністю до цитування улюблених авторів, майстерністю викладати глибинний філософський зміст в оздобленні травестійної форми. Ці листи, безперечно, можна означити як «першоелементи творчого

процесу» [5, 135]. Їх структура є поліфункціональною. Окрім домінуючого в них дидактичного первня, спостерігаємо тут усі ознаки літературно-філософської майстерні автора: нотатки щоденних спостережень та випадкових ситуацій, їх філософське осмислення, аналіз із залученням клясиків філософської думки, скрупульозне добирання естетично та значеннєво навантажених слів. Через послідовне повторювання у листах власних життєвих пріоритетів Григорій Сковорода сформував свою автохарактеристику доби викладання у Харківському колегіумі. Досить чітким із його листів вимальовується й образ адресата – Михайла Ковалинського.

Більше половини листів Сковороди написано латиною, один лист Ковалинському – грецькою мовою, решта – книжною українською в авторському варіанті. Але частина листів написана з використанням різних мов. Лінгвістична гра була постійною практикою інтелектуала Сковороди. Певна річ, автор орієнтувався на мовні спроможності своїх реципієнтів, проте у кожному конкретному випадку мотивація при виборі мови могла бути різною. Зокрема, латина у листах до М. Ковалинського була ще й засобом для кращого її засвоєння його учнем. Утім, ця мова, насамперед, втілювала для філософа наближення до віковичної мудрости, уявлялася ключем до осягнення античних та християнських джерел. Любов до мудрости й до науки намагався прищепити він і своєму учневі вже з перших листів-пошань.

Загалом, ці вісімдесят переважно латиномовних листів демон-

струють розвиток сковородинської філософії у площині повсякденної життєвої практики, пропонують рецепти долаання щоденних перешкод, вказують на можливість уникнення помилок та мистецтво ігнорування мирських спокус. Леонід Ушкалов відносить їх до «найкращих зразків епістолярного жанру в українській літературі. Письменник зумів наповнити їх не лише численними барвистими образами, цитатами з грецьких та римських клясиків, мудрими повчаннями, філософськими роздумами, блискітками іронії, вишуканими віршами, а й справжнім, живим і трепетним, дружнім почуттям» [4, 755]. Справді, сердечна дружба і душевна прив'язаність між учнем та його учителем, пронесені через багато років, допомогли розкрити і ліричний бік натури Сковороди. За самовідданість у навчанні й любов до істини уподобав наставник спудея Харківського колегіуму і з батьківською турботливістю та наполегливістю на все життя оточив його своєю увагою. Листовне спілкування з Михайлом Ковалинським істотно доповнює образ Сковороди-творця, але набагато вагомішим є внесок цієї спадщини у формування сучасного уявлення про Сковороду як людину свого часу зі своїм непростим характером, уподобаннями, захопленнями, переконаннями. Особлива прихильність та цілковита довіра до «любого Михайла» спричинилися до того, що саме у цих листах український мудрець розкрив багато граней своєї особистости, які годі було розгледіти в інших його творах.

Більшість листів Григорія Сковороди до Михайла Ковалинсько-

го, із тих, що збереглися до нашого часу, належать до 1762 – 1764 років, коли Сковорода був викладачем, а Ковалинський учнем Харківського колеґіуму. Навіть форма звертання і привітання у цих текстах свідчить про те, що філософ ставився до юнака не просто як до улюбленого учня чи близького друга, а як до рідної людини: «Здрастуй, найприємніший Михайле!» (лист від 26 (27) травня 1762 р.), «Найжаданіший друже Михайле!» (від 9 липня 1762 р.), «Здрастуй, моя єдина радосте, Михайле найдорожчий!» (початок вересня 1762 р.), «Здрастуй, найдорожча мені істото, наймиліший Михайле!» (середина вересня 1762 р.), «Здрастуй, сило занятя моїх, Михайле найсолодший» (середина – друга половина вересня 1762 р.), «Здрастуй, Михайле, друже еллінів і любителю муз!» (друга половина вересня – початок жовтня 1762 р.), «Найдорожчий із найдорожчих, Турбото і втіхо моя, Юначе, відданий музам! Здрастуй, товаришу, дорожчий мені з усіх найдорожчих, Михайле, друже з Аттики!» (жовтень 1762 р.) та ін. Не відчуваючи повноти розуміння серед оточення, Сковорода усім серцем прихилився до відкритої душі юнака, який прагнув знань і широкого пізнання світу. Він не приховував утіхи, яку приносило йому спілкування з улюбленим учнем. Лист, написаний у другій половині лютого 1763 р. частково у поетичній, частково у прозовій формі, прославляє любов і дружбу як вищі християнські й загальнолюдські цінності. Поетичні рядки випромінюють високі почуття, звучать надзвичайно піднесено, у дусі античного славослів'я:

Я знаю, що й тобі, Михайле,
не буде неприємним,
Якщо це маля принесе тобі
мого листа,
Написаного тим, хто любить
тебе більше очей своїх,
Хто палає вогнем благочестивим,
полум'яніє любов'ю,
Любить, горить, палко кохає
тебе всім серцем, товаришу.
Тобою втішається, любить,
зачарований тобою.
Для мене не такі солодкі
пахощі квітки і аттичний мед,
Як солодка душа твоя,
сповнена взаємної любови...
[8, 276].

Далі Сковорода окреслює своє розуміння понять «любов» і «дружба», які викристалізувалося у нього на основі вивчення й осягнення Біблії та осмислення власного життєвого досвіду: «Що є огиднішим за любов вульгарну, удавану, і, навпаки, що є більш божественним, ніж любов християнська, тобто істинна? Що таке християнська релігія, як не істинна і досконала дружба? Хіба Христос не встановив, що відзнакою його учнів є взаємна любов? Хіба не любов усе поєднує, будує, творить, подібно до того, як ворожість руйнує?... Що дає основу? – Любов. Що творить? – Любов. Що зберігає? – Любов, любов. Що дає насолоду? – Любов...» [8, 277].

Очевидно, сам Сковорода оцінював свої почуття до Ковалинського як такі, що були в Ісуса до його учнів. Він бачив у ньому людину, гідну бути його учнем і здатну прожити праведне і сповнене високих поривань життя. Сам же Сковорода тоді ще не був визнаним філософом та мудрецем – на той час не було напи-

сано жодного трактату чи діалогу, жодної байки, відомими були лише з півтора десятка віршів, що згодом увійшли до збірки *Сад божественних пісень*. Листи до Ковалинського стали свого роду чернеткою, начерком до майбутніх філософських праць. Епістолярний діалог із учнем надихав його на формулювання нових етичних ідей, які визрівали у нього під впливом засвоєних та улюблених ним учінь античних та християнських мислителів. Імена десятків із них згадуються Сквородою у листах, їх праці активно цитує філософ, трансформуючи у власні практичні умотвердження. У листах також фігурує низка віршів, які народилися у цей час. Окремі з них пізніше були включені до *Саду божественних пісень*. Зазначимо, що найповніший рукописний список цієї поетичної збірки із відомих чотирьох зберігся завдяки Михайлові Ковалинському, увійшовши до другого тому його рукописного зібрання.

Цілком очевидно, що роки активного спілкування та листування із Ковалинським стали часом творчого піднесення Сквороди, поштовхом до розвитку його генія. Самонаповненість Сквороди у цей час змінилася: наставляючи і формуючи свого учня, він розвивався і змінювався сам. Його по-філософськи усамітнена повсякденність стала різноманітною й активнішою. Ось як описує цей момент Михайло Ковалинський у своїй мемуарній праці *Жизнь Григорія Сквороды*: «Григорій часто начал поѣщатъ его [Ковалинського] и, по склонности молодого человека, занимать его музыкой и чтеніем книг, служившю поводом к разговорам и нравовченію. Открывъ в молодом человекѣ сердце, како-

ваго желал он, и способности природныя, каковыя любил он, обратил вниманіе свое на ѹдобреніе разума его и дѹха» [8, 449]. Зазначимо, що Скворода не помилився у здібностях тоді ще сімнадцятирічного сина священика. Після завершення Харківського колегіуму Михайло Ковалинський сам став його викладачем: у 1766 – 1769 роках він викладає там поетику. Далі його службова кар'єра розвивалася досить стрімко: спочатку він був вихователем дітей останнього гетьмана України (1750 – 1764 роках) і президента Імператорської академії наук у Петербурзі (1746 – 1765) Кирила Розумовського у 1770 – 1775 роках. Під час мандрівки Європою із сином гетьмана Олексієм Розумовським він завершив свою освіту у Стразбурзькому університеті. Потім служив у канцелярії князя Григорія Потьомкіна, де дослужився до чину генерал-майора. З 1775 р. був членом Вільного Російського зібрання при Московському університеті, у 1778 – 1779 роках перебував на посаді Головного наглядача Московського виховного будинку. Обіймав він також посаду губернатора Рязанського намісництва (1796 – 1800). Михайло Ковалинський був також членом масонської ложі. Зважаючи на те, що, за свідченнями сучасників, рукописи творів Сквороди завжди були в активному користуванні у Ковалинського, можна констатувати, що педагогічні зусилля філософа, сила його переконання і натхнення не пішли намарне, і він відіграв важливу роль у становленні особистості свого учня, досягнення ним значних життєвих вершин.

Говорячи про загальний дискурс епістолярних контактів учителя й

учня, маємо визнати неможливість адекватно його визначити, позаяк представлений він виключно листами Сковороди. Ковалинський відповідав йому окремими записками, які не збереглися, але основна маса тем і дискусійних питань із листів філософа обговорювалася ними просто під час зустрічей. Опис і коментар подій і писань тих часів Михайло Ковалинський уже в зрілому віці подав у згадуваному вище мемуарному творі. Самі ж листи, як уже зазначалося, мають живий і барвистий характер. Це не скупі на живе слово повчання та моральні настанови, а високохудожні послання, у яких рівень письменника відповідає рівневі ученого-філософа. Ці твори важко назвати документами епохи, у них немає жодної історичної динаміки. Натомість у них чітко простежується історія розвитку особистости Сковороди-філософа, в окремих деталях вимальовується атмосфера побутування навчального закладу середини XVIII ст. Не менш цікавими видаються й подробиці із приватного життя Сковороди. Їх небагато, але вони допомагають реконструювати його образ, дають змогу відмовитися від деяких стереотипів, які давно сформувалися у сквородинознавстві.

У листах до Ковалинського Сковорода постає як людина зі сформованим світоглядом, але водночас і як відкритий до нових знань та нового досвіду учень. Тому спілкування було для нього життєво необхідним. Цю свою прикметну особливість він декларує сам: «... А я така людина, яка ніколи не може насититися розмовою з друзями» [8, 449]. Він з готовністю коментує ту чи іншу жит-

тєву ситуацію, у яку потрапляє його учень, дружніми порадами допомагає вирішити його проблеми. Загалом, тема дружби, вибору друзів, уміння вирізняти справжніх друзів розробляється Сковородою у листах до Ковалинського дуже ретельно. У повсякденному житті юнак часто потрапляв у конфліктні ситуації, надаючи таким чином філософу побутовий матеріал для застосування своїх етичних ідей – через призму педагогічної практики.

Так, у листі, датованому орієнтовно жовтнем-листопадом 1762 р, Сковорода пише: «Вчора ти скаржився на одного з неприхильних до тебе. Що ж робити? Така людська чернь: честолюбна, дратівлива, самолюбна, і, що найгірше, брехлива і заздрісна. Ти не можеш знайти жодного друга, не знайшовши разом з ним двох-трьох ворогів. Як дуже вірно сказано, що той, хто не має ворогів, не має також і друга» [9, 249]. Конкретну життєву ситуацію далі він розвиває як спробу осмислення причин і передумов асоціальної девіантної поведінки та типових станів й ознак людської маси («черні»): «Таким чином, люди не гідні любови не стільки з несправедливости природи, скільки тому, що одержані ними від Бога скромні здібності вони псують і, незадоволені своєю долею, заздять, ремствують. Такі ті, які на тебе гніваються і тебе ненавидять, вони вічно скаржаться, заздять, хваляться, щоб не показати свого убозства, яке вони в глибині душі усвідомлюють і яким мучаться» [9, 249]. Далі Сковорода дає цілком практичну мудру пораду своєму учневі: «Їх ти уникай, не товаришуй з ними. Вітай

їх, говори ввічливо і, якщо потрібно, допомагай їм, але як звичайним знайомим, а не як вірним друзям» [9, 249]. Для остаточного розв'язання проблемної ситуації Сковорода радить Михайлові звернути увагу на двох юнаків (також із кола своїх улюблених учнів), з якими можна завести справжню дружбу, позаяк наділені вони чи не ідеальним набором людських якостей: «Яків Правицький – юнак хороший, не заздрисний, простий, дуже жадібний до істинної науки, задоволений своїми здібностями, від природи по-справжньому порядний, м'який, людяний. Це ті якості, що спонукали мене полюбити його. Такого ж складу, як здається мені, і Василь Білозер» [9, 250]. До слова, з Яковом Правицьким, який згодом став священником у с. Бабаях, Сковорода зберіг найкращі стосунки до кінця своїх днів, часто гостював у нього, отримував від нього усіяку підтримку. Збереглося також 14 листів філософа до Правицького.

Повторюючи за Сенекою: «Маючи друзів, вважай, що ти володієш скарбом» [8, 221], – Сковорода наводить і аналізує для Ковалинського десятки ситуацій і критеріїв, які допоможуть упізнати та вибрати істинних друзів. Виходячи із власного досвіду, він пише у листі за вересень 1762 р.: «І дійсно, для повної та істинної дружби, яка єдина найкраще зм'якшує прикрощі життя і навіть оживляє людей, потрібна не лише прекрасна добродішність і подібність не самих тільки душ, але й занять» [8, 221]. У цій ситуації філософ має на увазі захоплення Михайла грецькою мовою, а особливо літературою, що дуже тішило його

як великого прихильника давньогрецької культури і мудрости.

Уже за кілька днів у іншому листі Сковорода продовжує розвивати тему дружби у притаманній йому високохудожній манері: з підбором дотепних порівнянь, доречних цитувань своїх улюблених античних авторів та з особливою сердечною емоційністю: «Подібно до того, як купці вживають застережних заходів, щоб під виглядом хороших не купити поганих і зіпсованих товарів, так і нам треба найретельніше дбати про те, щоб, обираючи друзів, цю найліпшу окрасу життя, більше того – неоціненний скарб, через недбалство не натрапити на щось підроблене і мнине, що називається підлесником, і не одержати, за прислів'ям, замість чистого золота... підробку з міді, або замість скарбів – вугілля» [8, 229]. Далі Сковорода включає до дискурсу сентенції Плутарха як найвищого авторитета у цій темі: «Зі самого початку слід мати на увазі постійність і послідовність справжнього друга: чи постійно він тому ж радіє, те ж схвалює, і чи скеровує він життя своє за одним зразком, як це властиво тому, хто любить дружбу і навик життя, які утворилися на основі подібності характерів, бо такий друг. Підлесник же [...] не є простою людиною або людиною одного способу життя, але мінливого і різноманітного; з одного виду він раптом переходить в інший» [8, 229]. Так казав колись Плутарх, так вважав і Сковорода, викристалізовуючи таке важливе для нього самого і для його філософських пошуків щастя поняття людської дружби.

Зрештою, тяжіння до Плутархового любомудрства вилилося у

філософа й у переклад п'яти його трактатів (на жаль, зберігся лише один – *О спокоїствіи души*). Звідси і таке рясне цитування творів античного автора. Варто підкреслити ту органічність, з якою звучить у загалом питоמו бароковому сквородинському тексті слово Плутарха. Скворода, для якого переклад як правило означав радше творчий переказ, осучаснює звучання не лише стилю викладу стародавнього філософа, а і його ідей. Духова спорідненість із Плутархом дозволяє Сквороді трактувати його як друга-однодумця (часто він називає античного мудреця «наш Плутарх»), до цього ж дружнього кола творців вічних ідей він намагається залучити і юного Ковалинського. Скворода тут не має вигляду просто посередника між Плутархом як генератором філософських ідей та своїм учнем. Він у цій комунікативній ситуації не допоміжна ланка (на яку міг би претендувати пересічний учитель колегіюму), а потужний філософ-наратор зі своїм неповторним стилем: «Безсмертний Боже! Як він описує дружбу! Так яскраво змальовує ворону, прикрашену чужим пір'ям, як найлукавішого підлесника в личині друга... Але наведу тобі слова нашого Плутарха: “Як монету, так і друга слід випробувати раніше, ніж він буде потрібний, щоб пізнати його не після того, як ми постраждали... В протилежному разі ми опинимося у становищі тих, хто, покуштувавши, нарешті, отруту, відчув, що вона смертельна... І Бог, додавши до життя дружбу, зробив так, щоб все було радісним, приємним і милим, коли друг поруч і разом з вами втішається. І як би підлесник не кував лихо,

використовуючи насолоди і приємності, треба знати, що він нічого радісного не вносить в дружбу”» [8, 247].

Для Сквороди Плутарх цінний і цікавий не лише як джерело суто філософської мудрости, а і як мислитель із виразним практичним наповненням ідей, у творах якого переважає, як і в листах українського філософа, етична тематика (окрім дружби, це й такі близькі для Сквороди теми, як гнів, заздрість, цікавість, балакучість, любов до дітей). Зрештою, цих філософів об'єднує людиноцентричність і гуманістичність їхнього вчення, у якому дружба – це неоціненний скарб, але і цілком досяжна вершина на шляху до істинного щастя. Коли Скворода викладає своєму учневі розмисли про дружбу, силу його філософської афористичности й символіки подвоює особистий життєвий досвід: «Через те, що дружба така божественна, така приємна річ, що здається, ніби вона сонце життя, то слід найбільше дбати, щоб не вважати нам вовка вівцею, скорпіона – раком, змію – ящіркою. Нема нічого небезпечнішого, ніж підступний ворог, але немає нічого отруйнішого від удаваного друга... Жоден диявол ніколи не приносить лиха більше, ніж такі удавані друзі. Безперечно, я говорив тобі про них, щоб навчити тебе своїм досвідом. Я, найдорожчий, від багатьох таких постраждав! У зеленій траві я знаходив змію. О, якби у мене тоді був порадник!» [8, 247].

Довіра і симпатія учня до свого учителя зростали, і вже за кілька днів Ковалинський звернувся до Сквороди із низкою запитань, на які той поспішив дати відповідь у

найближчому листі, у якому метафоричність та афористичність думки посилюють її практичну спрямованість: «Прохаєш дати тобі поради щодо майбутнього життя твого і становища, особливо про те, з якими друзями підтримувати тобі зв'язок. Ти чиниш розсудливо, що заздалегідь піклуєшся про своє майбутнє... З ким тобі підтримувати відносини? – питаєш ти. Пхе! З хорошими, – відповідаю я коротко. А з хороших лише з тими, до кого в тайниках серця ти по натурі схильний. Бо це краща норма дружби. Їжа добра, але що з того, якщо вона не подобається твоєму шлункові... Істинно добра людина, тобто християнин, трапляється рідше від білої ворони. Щоб знайти таку людину, тобі потрібно буде багато ліхтарів Діогена. Що ж робити? Слід підтримувати зв'язок з тими, які кращі, ніж інші, які звичайно вважаються просто добрими» [8, 251-252]. Остання фраза може здатися занадто спрощеною і неконкретною, втім, відкинувши іронічність, Скворода блискуче розвиває і деталізує її: «Обирати слід щирих, постійних і простих. Про щиру душу кажуть, що вона не задрісна, не злобна, не підла. Прості – не дурні, але відкриті, не брехливі, не облудні і пусті, бо таких людей ненавиджу більше Тартара. О, якби у нас було таких поменше! Але що робити, якщо цей світ, тобто більшість людей, складається з таких?» [8, 252].

Остання думка мислителя видається відверто гіперболізованою (як згодом у романтичному пориві цю ж гіперболу щодо свого оточення висловить Тарас Шевченко: кругом мене не люди, а змії). Хоча не секрет, зрештою, що у житті Григорія

Скворода ніколи не бракувало як відвертих, так і прихованих недоброзичливців, про що пише, зокрема, і Михайло Ковалинський у своїх спогадах про роки найактивнішого їхнього спілкування: «Прочіє вчителі его кнѣшали емѣ отвращеніе к Сквородѣ, запрещали имѣть знакомство с ним, слышатъ разговоръ его и даже видѣтьса с ним» [8, 450]. Не дивно, що у душі юнака любов до Сквороди поєднувалася із сумнівами в істинності його вчення. Ці сумніви були розвіяні у напівмістичний спосіб: вислухавши розповідь Михайла про дивовижний сон, пов'язаний із постаттю філософа, священник Борис промовив доленосні для нього слова: «Ах, молодой человек! Слышайтесь вы его мужа: он послан вам от Бога быть ангелом, руководителем и наставником» [8, 451-452].

Скворода надавав своєму юному другові не лише моральну та навчальну підтримку, він готовий був завжди прийти йому на допомогу. У кількох листах він пропонує Ковалинському грошову допомогу, як-от у приписці до листа з початку осені 1762 року, де проста пропозиція переростає у невеличкий повчальний монолог: «Якщо тобі треба буде позичити деяку суму грошей, як це трапляється, не шукай собі інших кредиторів, окрім мене, якщо ти не думаєш, що в цій справі хто-небудь інший буде щодо тебе делікатнішим, ніж я. Я знаю, що ти надзвичайно соромливий, і вважаю за краще, щоб ти грішив у цей бік, а не в протилежний, однак іноді слід відкинути соромливість... Невже ти боїшся, що я вважатиму тебе злидарем або таким, що походить з бідної родини, якщо ти прийдеш за позичкою? О, я

не такий, я вже раніше восхваляв бідність» [8, 223-224].

Сковорода, як мудрий наставник і по-батьківськи дбайливий вихователь, безперечно, відчував, що, якщо його листи будуть занадто теоретичними (філософськими), учень може швидко втратити інтерес до таких писань. Тому свої тексти він викладає живим, дотепним стилем (з широким використанням гумору та іронії, з розлогими пасажами про роль комічного у житті), конструює свій повчальний дискурс, збалансовуючи чистоту філософської думки із прямою повсякденною реальністю. Саме на такому рівні він піднімає і розвиває проблеми значення науки й самоосвіти, здорового способу життя, мистецтва достойно триматися у соціумі, – тих чинників, які формують людську особистість. Актуалізація і розробка Сковородою такої тематики дала підстави сучасним філософам визнати його «соціально-мислителем», позаяк його праці «дійсно містять ряд соціально-філософських і протосоціологічних мотивів, які інтегрально вписані в його цілісні світоглядну (соціософську) картину світу» [2, 134].

Серед прикладних, суто повсякденних проблем, які детально аналізує Г. Сковорода у листах до М. Ковалинського, либонь, найповніше представлено тему здорового способу життя: раціональне харчування, вживання алкогольних напоїв, участь у традиційних розвагах. Загальний висновок у цій царині філософ визначає як «найпрекрасніше і божественне правило: нічого надміру» [8, 281]. Лист за листом, наполегливо й цілеспрямовано викладає філософ свої переконання щодо ок-

ресленої теми, намагаючись посилити їх дієвість щирою емоційністю та живою образністю: «Тому дивись, щоб твоє завзяття, яке не знає міри, не довело тебе до біди. Ах! не хочеться провіщати лихого. Ти, мій Михайле, заслуговуєш найсприятливішої долі. Ти уникаєш юрби? Дотримуйся міри і в цьому. Хіба не дурень той, хто уникає людей так, що зовсім ні з ким ніколи не говорить? Божевільна така людина, а не свята... Ти постиш? Хіба не здається тобі не сповна розуму той, хто зовсім нічого не дає тілу або подає йому лише щось отруйне? Зменшуй зайву їжу, щоб осел, тобто плоть, не розпалювалася, з іншого боку, не мори його голодом, щоб він міг нести вершника. Це ті прекрасні речі, які, вживані надміру, стають дуже поганими» [8, 281].

Цитовані рядки спростовують також один із давніх і надзвичайно живучих мітів про Сковороду як людину, яка в усьому себе обмежувала і вела аскетичний спосіб життя, протиставляючи себе іншим. Листи дають нам можливість побачити справжнього, живого філософа Григорія. Саме з його епістолярію можна дізнатися, що філософ не любив зимових холодів і вряди-годи просив своїх приятелів прикупити йому шубу. Неодноразово звертався він до друзів із проханням придбати для нього нові окуляри або музичні інструменти, інші побутові дрібнички. Листи підказують також і особливі харчові уподобання мислителя: сир пармазан, лимони, гарне вино і добре пиво.

Втім, у всьому має бути міра і підпорядкованість обраному життєвому шляхові. Тому Сковорода не втомлюється нагадувати про це своєму

учневі: «Знаю, який спокусливий шлях юности, знаю і те, як надмірно веселився вчора простий християнський люд. Дуже боюся, чи не приєднався ти вчора до якої-небудь компанії і не потрапив в непристойне товариство. Якщо не сталося нічого, що викликало б докори совісти, то я дуже радий, і ти найщасливіша людина. Якщо ж це сталося, то не мучся даремно; досить вже, якщо ти ненавидиш свій порок» [8, 250]. Тут Скворода, посилаючись на ідею Божого всепрощення, апелює, однак, до цілком земної проблеми повсякденного вибору та мотивації людських дій. Він дає зрозуміти своєму учневі, що проблема «морального вибору, мобілізації волі щодо здійснення власного проекту життя... втрачає своє драматичне і фаталістичне забарвлення. Знання самого себе, знання суті моральних цінностей, усвідомлення сенсу “справжнього” і “несправжнього” життя робить проблему морального вибору хоч і не простою, але цілком реальною “земною” справою» [6, 76].

Вважаючи надмірне вживання алкоголю одним із джерел руйнування особистості, Григорій Скворода у листах до свого учня постійно актуалізує цю проблему, розвиваючи її від конкретних життєвих прикладів до широких узагальнень. У парі з пияцтвом фігурує ненажерливість, яка трактується як ще один підступний руйнівник душі і тіла людини. «... Я знаю дуже багато людей, навіть авторитетних, – пише Скворода у листі від 23-26 січня 1763 р., – які намагаються спокусою прикладів та принадою слів і красномовства псувати юнаків і спонукають їх до ненажерливості, вико-

ристовуючи при цьому навіть місця із Святого Письма. Якщо ти бажаєш трохи послухати нас, то доки ти будеш додержуватися тверезості, доти будеш впевнений у тому, що у тебе зберігаються і здоров'я, і соромливість, і репутація – найцінніші скарби. Тебе спонукають до непомірності? Але ти побори у собі той порочний сором, що не насмілюється відповісти відмовою, тепер уже привчи себе до цієї святої стійкості і скажи: мені це некорисно...» [8, 266]. Скворода вибудовує свій повчальний наратив таким чином, аби уникнути надмірного тиску на свого реципієнта. Він свідомо обходить такі форми, як «ти повинен», «ти мусиш» або ж «ти зобов'язаний». Натомість він змальовує яскраві й переконливі картини перспективи тих, кого цілковито затягнуло у вир «мирського» життя: «Уникай мирського людинувбивчого духу, уникай цих скорпіонів, не шкодь і не руйнуй свого тіла..., але зроби його тоншим, скорочуючи надмірну їжу й уникаючи вогню, породженого вином, звідки всі пороки душі, а з останніх, у свою чергу, – всі хвороби тіла. Не той вбиває коня, хто годує його простим кормом, а той, хто дає багато вівса і не додержує міри в їзді. Обтяжені їжею і вином, довго зупиняємося на якому-небудь тривожному роздумі. Звідси передчасне старіння... » [8, 265-266]. Вочевидь, сам Скворода виплекав свій спартанський дух обмеження малим ще у часи навчання у Києво-Могилянській академії, де сам мав дбати про своє утримання і, звичайно ж, чимало потерпав, як і більшість студентів, від періодичного недоїдання. Мав він у молодому віці й досвід надмірності, який,

безперечно, видався йому більшим і важчим випробуванням, ніж нестача чогось. В одному із листів філософ відверто у цьому зізнається: «О, який я був дурний, що завдавав таку шкоду своєму здоров'ю, піддавшись в молодому віці впливові дуже розбещених товаришів...» [8, 290].

У листах Г. Сковорода до М. Ковалинського неодноразово зринає і тема медицини. Для українського мислителя вона розгорнулася ще з праць його улюблених античних філософів, де активно розроблялася у контексті ідей про гармонію людської душі й тіла. Для Сковорода однозначною є думка, що усі хвороби людського тіла беруть свій початок від проблем душі. Сам філософ усвідомлював себе знавцем цієї невидимої природи людини, у якій хвороби виконували роль своєрідної сигнальної системи. Сковорода є далеко не самотньою фігурою серед європейських філософів XVII – XVIII століть, які занурювалися у царину медицини. Маємо тут згадати багато у чому близьких за духом та поглядами попередників українського мислителя британців Френсіса Бекона, Джона Локка, Роберта Бойля, француза Рене Декарта, нідерландця Бенедикта Спінозу та багатьох інших учених, для яких поняття «філософія» та «богослів'я» були тожними поняттям «наука». Вони не просто філософствують про хвороби та ліки у контексті своїх ширших наукових зацікавлень, вони виступають як медики-практики, експериментатори, продукують нові знання у цій галузі. Григорій Сковорода у листах також дає практичні медичні поради своєму другові-учневі, спираючись на власний (але не на-

уково-практичний) досвід та традиційну для того часу базу знань про людський організм.

Окрім читаних в оригіналі праць античних мудреців, які містили зокрема й медичну тематику, джерелом медичних та анатомічних знань для Сковорода міг слугувати поширений в Україні-Русі з XV ст. рукопис під назвою *Галіново на Іннократа*», що був скороченим переказом коментарів давньоримського філософа і медика Клавдія Галена до праці Гіппократа *Про природу людини*. Ім'я Галена знав і згадував у листах Сковорода, посилаючись на нього як на авторитетного ученого. Так, у листі за березень 1763 року учитель дає учневі низку порад щодо особливостей весняної дієти та фізичної активності: «Я хочу, щоб у ці весняні дні ти менше спав і вживав холоднішу їжу. Враховуй жар твоєї юности, тепло весни, сидяче життя і твою надзвичайну старанність. Нещодавно [вчора] випадково прочитав я у Муре, що Гален, другий після Гіппократа батько лікарів, міркуючи про здоров'я, висловив думку, що хлопчикам і юнакам слід вживати холоднішу, а старим – теплішу їжу. Без сумніву, гідний довір'я такий автор» [8, 290]. Можемо констатувати, що поняття авторитету як складова філософської системи Сковорода у цьому випадку, як і загалом, має для нього дуже важливе значення. Тезу Галена наш філософ розвиває далі, адаптуючи античну медичну теорію до своїх уявлень про основи тілесного та духовного здоров'я: «Бо з гарячої їжі розвивається зайва вологість, а звідси катар, який всі лікарі вважають причиною усіх хвороб. Катар – це нежить [нежид], а нежить –

не що інше, як гній, що згустився з надмірного жару і надмірної гарячої їжі, або це вологість, згущена жаром. Тому-то греки називають жар у тілі, або гній, флегмою. Лікування ж – у тому, щоб бути веселим і бадьорим. Але матір'ю цього є тверезість, яка означає не тільки помірне і холодне життя, але й таку саму їжу. Не буде тверезим той, хто перевантажує себе їжею, хоча б він і не пив вина» [8, 290].

Загалом, вищезитовані розмисли Сковороди звучать в унісон із популярною у Європі XVII – XVIII століть так званою «гуморальною» медициною, хоча тоді вже починала активно практикуватися і новочасна медицина. Сковорода вважав, що оцінити стан здоров'я людини чи діагностувати її хворобу можна на підставі визначення співвідношення в організмі тілесних рідин. Виток гуморальної медицини – у грецькій та арабській традиціях, а назва її походить від латинського слова на позначення вологи (рідини) *humor*. Настрій чи темперамент людини, згідно з цією медичною системою, також цілком залежав від співвідношення тілесних соків. Чотирьом тілесним рідинам (кров, жовта жовч, чорна жовч, флегма) відповідали чотири темпераменти (відповідно: сангвінік, холерик, меланхолік, флегматик). Загалом, така чотиричленна схема традиційно розповсюджується не лише на рідини та темпераменти. За висновками німецького історика Вольфганга Шивельбуша, вона «охоплює такі константи, як сторони світу, пори року, періоди людського віку, поживні речовини тощо, що їх, своєю чергою, теж наділяли певними властивос-

тями і прив'язували до конкретно-го темпераменту, тілесної рідини тощо. Словом, чотиричленна схема є спробою створити універсальну медицину, збагнути людське тіло у його зв'язку зі всією природою світу та як її частину» [11, 60].

Для Сковороди такий універсалізм дуже близький, адже його метою було представити людині універсальне вчення про щастя, скомпонувати його практичний варіант на основі кращих здобутків світової філософської думки, вершинним твором якої для Сковороди є універсальна книга мудрости усіх часів – Біблія як «найкращий засіб досягнення спокою». Це сквородинське поняття спокою, безумовно, охоплювало і фізичне здоров'я. Тим-то він так настійливо піднімає цю проблему у листах до учня, підключає не лише про здоров'я Ковалинського, а і його ближніх: «Ти добре і благочестиво зробив, моя душе, що Максимка поставив сторожем до хворого братика. Однак не слухай необачно випадкових людей, що рекомендують ті або інші ліки. В жодній галузі в народі нема такої великої кількості знавців, як у медицині, і нема нічого такого, про що б народ так мало знав, як про лікування хвороб. За винятком загальноновживаних простих ліків, відкидай усі. Кровопускання й проносного [проноснія] уникай, як отруйної змії» [8, 226-227]. Іронія, з якою говорить Сковорода про тодішню медичну практику, виглядає цілком слушною, а поради – цілком логічними. Втім, його медичні погляди у багатьох питаннях також є анахронічними, адже медицина у Європі XVIII ст. розвивалася досить стрімко. До при-

кладу, його трохи старший сучасник, професор Падуанського університету Джованні Моргані (1682 – 1771), який понад 60 років описував відхилення в організмі померлих, 1761 р. видав свою дванадцятитомну працю *Про місцезнаходження та причини хвороб*, яка стала першою науковою класифікацією хвороб та здійснила прорив у клінічній медицині. Ризикнемо припустити, що Григорій Сковорода навряд чи належно оцінив би цю титанічну працю. На його переконання, джерело усіх хвороб тіла – це хвороба душі, гріховність людини.

Цю думку у притчевій формі він розгортає у листі за 23-26 січня 1763 року. «Зійди тепер на високу вежу, – з притаманною йому символічністю й алегоричністю звертається філософ до свого учня, – і допоможи своїй душі побачити те, що хвилює юрбу. Ти побачиш, що один мучиться коростою, другий – пропасницею, третій подагрою, четвертий – епілепсією, п'ятий – водяною; у одного гниють зуби, у другого нутрощі; деякі до того жалюгідні, що здається, ніби вони носять не тіло, а живий труп. Я вже не буду говорити про легкі хвороби: кашель, виснаження, зловонне дихання та ін. З таких-от, тобто з нездорових членів, і складається цей світ... Ми ж, правда, уникаємо цих хвороб і вірно робимо, щоб вони і нас не заразили... Але ж ми не захворіли б тілом, якби раніше не захворіли душею» [8, 265]. Далі Сковорода продовжує розвивати свою ідею у дусі гуморальної медицини, знову ж таки із притаманним йому прийомом залучення високих авторитетів: «Послухай Плутарха, який вважає причиною всіх

хвороб надлишок вологи в тілі: «Під впливом зовнішніх причин і умов залишок вологи в тілі ніби заміщає субстанцію і тіло». Без згаданого надлишку вологи ці причини не викликають нічого поганого і слабнуть. Але там, де є надлишок вологи, там ніби виникає якесь брудне болото... Вогонь горить найкраще там, де є нафта; так, всяка зараза і запалення не можуть прищепитися, коли тіло холодне, позбавлене слизу і легке, як корок» [8, 265]. Між тим, у європейських наукових колах XVII – XVIII століть точилася дискусія навколо ідеального тіла. Прибичники пива, вина і щедрих закусок «вважали флегматичне, огрядне, “соковите” тіло єдино правдимим, а будь-яку подобу висушення фатальною» [11, 63]. Така точка зору вважалася на той момент консервативною. Новочасним принципом, якого, як ми пересвідчилися, дотримувався і Сковорода, була сухість (тогочасний синонім тверезості) як «чоловічий, патріархальний, аскетичний, античуттєвий принцип, на відміну від жіночно-чуттєвого» [11, 63].

Окрім загальних, сказати б, теоретичних розмислів на медичну тематику, листи Сковороди зберегли і чимало згадок про конкретні життєві випадки, пов'язані із хворобами його ближніх. З великою любов'ю і чуйністю філософ описує у листі, датованому кінцем зими 1763 року, історію зцілення ще одного учня Харківського колегіюму – Якова Єнкевича: «Наш Яшко вже сміється і бавиться, ніби ластівка, провіщаючи весну. Але в школу він не піде, доки не справлять йому добре взуття. Бо його лихоманка, між іншим, викликана і тим, що він до цього часу хо-

див у поганому взутті. Ми з великим задоволенням потурбуємось про це заради тих, кого ми любимо і повинні любити» [8, 284]. Як бачимо, у цій ситуації філософ все-таки враховує природний фактор хвороби хлопчика і готовий поділитися своїми скромними статками для допомоги близькій людині. Навіть, здавалося б, елементарні дрібниці стають предметом його пильної і діяльної дружньої уваги. «Напиши коротко, у трьох словах, як твоє здоров'я, особливо душевне, – пише Сковорода Ковалинському. – Прищ, який вискочив на обличчі, благаю, не чіпай і не колупай. Вчора я жажнувся, випадково почувши, що для багатьох такі прищі, які здавалися незначними, були смертельними саме тому, що їх роздирали» [8, 294]. Такі повсякденні клопоти виказують у Сковороді діяльну і надзвичайно добру й співчутливу натуру, для якої турбота про інших була однією з форм життєвого і творчого самовираження.

Приймаючи й усвідомлюючи людину як істоту соціальну, наділену своєю роллю у суспільному житті, Сковорода переймається майбутнім свого улюбленого учня, дбає про його всебічний розвиток, сприяє оволодінню навичками життєвої практики. Використовуючи досвід зі свого недалекого минулого, філософ дає юному Ковалинському такі суто практичні поради із не менш практичними застереженнями: «Обдумай, чи не згодишся ти під час канікул стежити за заняттями сина судді та інших. Якщо ні, можеш кинути жеребок і зажити двірцевим життям. Приймаючи цю пропозицію, матимеш багато вигод. Насамперед, приємніше буде жити у наступному

році, навчаючись у різних школах, бо звичайно стає нудно, якщо лишатись довго на одному і тому ж місці. Крім того, подбаєш про гроші. Нарешті, додай до цього, що вдовольниш ці уперті серця. Однак це за тієї умови, якщо матимеш можливість своєчасно повернутись, щоб зайнятися богослів'ям і грецькою літературою. В іншому разі, яке безумство тілесному золоту надавати перевагу перед золотом наук і Христової мудрости?.. Побільше думай і тоді вирішуй» [8, 340]. Такими судженнями учитель прагне привити своєму учневі першорядність значення власного повсякденного вибору та здорового глузду, без яких прагнення до щастя залишаться лише мрією. Аналогічні думки Сковорода послідовно проводить і через пізніші свої твори, передовсім трактати і діалоги, що дало підстави Дмитрові Чижевському окреслити основи його «плюралістичної етики» як такої, що виходить з «визнання величезної етичної цінності за індивідуумом, визнання для кожної людини права на власний індивідуальний етичний шлях» [10, 22]. У розвиток твердження Дмитра Чижевського Тарас Закидальський висловлює думку, яка спростовує усталену характеристику Григорія Сковороди як аскета і відлюдника. Він упевнений, що вчення нашого філософа «вимагає від людини активної участі у справах світу, замість того, щоб бути пасивною, уникати його. Воно поєднує еґоїстичний інтерес із загальним благом і самоздійснення – із служінням суспільству» [3, 312]. Промовистим підтвердженням цього є щирі й емоційні слова Сковороди з його листа до Ковалин-

ського, датованого липнем-серпнем 1765 р.: «Бо що мені робити в житті, чим заповнити свій дух, про що піклуватися? Ні про що не турбуватися, ні за що не переживати – значить не жити, а бути мертвим, адже турбота – рух душі, а життя – це рух. Одні піклуються про одне, інші про інше; я ж турбуюся про прихильні до мене, дружні мені душі отроків і юнаків» [8, 350].

Листи Григорія Сковороди до Михайла Ковалинського є цінним літературно-філософським документом доби формування основних філософських ідей українського любомудра. У них вперше озвучуються і набувають розвитку та осмислення важливі морально-етичні категорії його вчення, у живій розмові з учнем формулюються й проходять апробацію провідні концепти філософської системи Сковороди: самопізнання людини, сенс її життя, вчення про видиму й невидиму натури, шлях до щастя через свідомий вибір та «сродність». Листи дають змогу спостерігати процес народження філософських сентенцій та умовиводів зі звичайних побутових ситуацій через особливе – сковородинівське – проникнення у приховану сутність речей та осягнення людської природи. Вони є свідками і свідченнями життя та самовираження великого українця.

Bibliography and Notes

1. Багалій Дмитро, *Український мандрований філософ Гр. Сав. Сковорода*, Харків 1926, 397 с.
2. Білецький Віталій, *Соціально-філософські аспекти у творах Григорія Сковороди*, [у:] *Схід* 2011, № 3 (110), с. 132-134.
3. Закидальський Тарас, *Моральна філософія Григорія Сковороди*, [у:] *Сковорода Григорій: образ мислителя*: Збірник наукових праць, Київ 1997, с. 303-315.
4. *Історія української літератури*: У дванадцяти томах, Том 2: *Давня література* (друга половина XVI – XVIII ст.) / Ред. В. Сулима, М. Сулима, Київ: Наукова думка 2014, 840 с.
5. Маслянчук Тетяна, *Проза Володимира Винниченка: проблеми текстології*, Київ: Стилос 2008, 183 с.
6. Пазенок Віктор, *Г. Сковорода – етик, «перевідкриття» продовжується*, [у:] *Сковорода Григорій: образ мислителя*: Збірник наукових праць, Київ 1997, с. 66-83.
7. Сковорода Григорій, *Повна академічна збірка творів* / Ред. Л. Ушкалов, Харків: Майдан 2010, 1400 с.
8. Сковорода Григорій, *Повне зібрання творів*: У 2 томах, Том 2, Київ: Наукова думка 1973, 574 с.
9. Сковорода Григорій, *Твори у двох томах*, Том 2, Київ: Обереги 1994, 480 с.
10. Чижевський Дмитро, *Нариси з історії філософії на Україні*, Київ: Оріє 1992, 230 с.
11. Шивельбуш Вольфганг, *Смаки раю. Соціальна історія прянощів, збудників та дурманів*, Київ: Критика 2007, 256 с.

Borys Bunchuk, Tetiana Nykyforuk

**GENESIS OF POETRY OF SYDIR VOROBKEVYCH:
TARAS SHEVCHENKO INFLUENCE**

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine
Bukovinian State Medical University, Ukraine

Борис Бунчук, Тетяна Никифоруk

**ПРО ГЕНЕЗУ ВІРШОВАНИХ ТВОРІВ СИДОРА ВОРОБКЕВИЧА:
ВПЛИВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

Abstract: In the article there are showed various forms of Taras Shevchenko poetry influence on on Sydir Vorobkevych poetry. Bukovynian author adopted Shevchenko's theme of the past of Ukraine, kozakophile motives. Lexical-syntactic repetitions with a distinct "Shevchenko's" color are the clear example of borrowings. A significant segment of borrowing consists of lines and stanzas that are reminiscences from Shevchenko's poetry. There are are examined some forms of Vorobkevych versioning borrowings: the dominance of the 14-syllable in two types, the separation of transitions, the use of internal rhymes, experimentation in rhyming, imitation forms of duma and bookful silabic verses, cultivating four-stroke yamb and polymetry.

Keywords: poetics, influences, Sydir Vorobkevych, Taras Shevchenko, motives, reminiscences, versification tools

1903 року у виданні «Літературно-науковий вісник» член редакційного комітету Володимир Гнатюк помістив некролог із приводу смерті Сидора Воробкевича (1836 – 1903) – поета, прозаїка, драматурга, фольклориста, журналіста, видавця, композитора, педагога, громадсько-культурного діяча, якого Іван Франко назвав «одним із перших жайворонків нової весни нашого народного відродження [37, Т. 33, 114]. Автор публікації, яка, на думку Богдана Мельничука, «нагадує

не стільки прощальне жалібне слово, скільки літературно-критичну статтю, місцями вельми гостру» [22, 140], висловив такі міркування щодо віршованих творів Сидора Воробкевича: «Багато віршів творив він під впливом або народних пісень, або інших поетів, і від того впливу полишилися навіть сліди в тих його творах. Але дуже рідко вони дорівнюють першотворам. Докладно це питання можна розібрати лише в окремій статті, тут вистачить лише зазначення» [4, 48]. Цікавим видається й уточ-

нення: «Зрозуміло, що поет, пишучи свої вірші, не парафразував чужих, не повторював, не наслідував змісту, але окремі слова і розмір вказують прямо на цей вплив...» [4, 49]. При цьому автор некролога послався на Омеляна Огоновського, який у своїй *Історії літератури руської* (1889) помітив у Сидора Воробкевича «сліди вправного переспіву думок Шевченкових», водночас зауваживши, що вони залишаються оригінальними творами [25, 50].

До питання про витоки поетики віршованих творів С. Воробкевича, крім О. Огоновського та В. Гнатюка, принагідно зверталися С. Смаль-Стоцький (1887), О. Маковей (1901, 1909), М. Лозинський (1901), Ф. Погребенник (1956), В. Лесин та О. Романець (1964), В. Шабліовський (1984), М. Івасюк (1986), П. Никоненко та М. Юрійчук (2003), Н. Шатілова (2011). Систематизуємо наукові доробки вчених, додавши нові спостереження та врахувавши кількісну (виражені одним складником поетики, кількома, багатьма) та хронологічну (постійні, епізодичні: на початку, в середині, у кінці творчого шляху) ієрархію впливів. Поетику витлумачуємо, услід за Романом Гром'яком, як «сукупність, інтенційно-нально зорганізовану систему прийомів художнього вираження» [6, 21] і виокремлюємо такі її складники, як: тематика, генерика, тропи, поетичний синтаксис, віршування. З огляду на обсяг статті розглянемо лише можливий вплив Тараса Шевченка.

Серед письменників, які помітно вплинули на Воробкевичеву поетику, як чільне, виокремлюємо ім'я Т. Шевченка. Сам поет неодноразово зізнавався, що найвище серед цих

знаних авторів ставить саме його. У листі до Олександра Барвінського 13 (26) лютого 1867 року Сидір Воробкевич стверджував: «Т. Шевченко нам освітив дорогу, він нам зірвав з очей густу заслону, він нам показав, що наша мова здатна до відображення найглибших почуттів, найвищих думок...» [21, 92]. У тому ж листі поет визнає, що, «читаючи гарні твори Тараса, Куліша і др.», навчається у них, випишує з їхніх творів «нові вирази та конструкції» і під їхнім впливом «таку охоту дістає, що мимохідь рука за перо хватає, а дрібненькі слова і з серця виливаються» [21, 95].

Про вплив Кобзаря на поезію С. Воробкевича говорили всі дослідники творчості буковинця, починаючи з О. Огоновського. Першим, хто навів приклади такого впливу, був М. Лозинський, автор рецензії на збірку Данила Млаки (Ізидора Воробкевича) *Над Прутом*, надрукованої в газеті «Діло» 31 серпня (13 вересня) 1901р. М. Лозинський наводить фрагмент із Воробкевичевого вірша *Рідна мова* – «Мово рідна, слово рідне, / хто ся вас стидає, / хто горнеться до чужого, / того Бог карає. // Свої його цураються, / в хату не пускають, / а чужії як заразу / чуму обминають [15, 123].

Стверджує: «Оці слова кожному нагадають аналогічний уступ із Шевченкового *Послання*, що починається словами: «Бо хто матір забуває, того Бог карає»». На гадку М. Лозинського, прикладом того, як «сильно можна підпасти під вплив іншого письменника», є Воробкевичів вірш «Заповіт». Критик наводить цю поезію повністю. Ми обмежимося двома першими катренами: «На цвинтарі не ховайте / Моє тіло, як умру: / До-

ста трути за життя ще / Вляли люди у мою // душу; мира, супокою / і в могилі не дадуть. / Занесіть мене, де бисто / гра водами синій Прут» [15, 62].

Залежність Воробкевичевого твору від *Заповіту* Т. Шевченка цілком очевидна. Як бачимо, М. Лозинський говорив про запозичення в аспекті тематики та образів. Шевченкова тема історичного минулого України, козакофільські мотиви стали близькими С. Воробкевичеві. На це вказував ще О. Маковей у рецензії 1901 року на першу збірку письменника: «Чимось старосвітським віє в нашу душу, коли ми читаємо, наприклад, *Мурашку* або інші такі поетичні оповідання. Вони нагадують нам ще Шевченкові або Кулішеві оповідання з *Досвіток*» [20]. Цей же автор у *Загальних замітках про поезію Ізидора Воробкевича* зауважував, що «захоплення історією проявилось у Воробкевича ще й темами про Нерона (1876, мотив Шевченкових *Неофітів*) [19, 403]. П. Никоненко та М. Юрійчук звернули увагу на ліричні відступи в поемі С. Воробкевича *Гуцульська доля* [24, 80-81]. Справді, ця поема, як і Шевченкова *Катерина*, розпочинається відступом. Дослідники стверджували: «Під впливом Шевченкового *Івана Підкови* С. Воробкевич переробив однойменний вірш, який спочатку був надрукований у газеті «Слово» (1865), а через два роки з'явився на сторінках «Галичанина» (1867) під зміненою назвою *Казнь Івана Підкови*» [24, 74].

П. Никоненко та М. Юрійчук помітили також, що в поемі С. Воробкевича *Мурашка* «епізод зустрічі козаків із хлопцем-сиротою в степу [...] дуже нагадує розмову Залізняка з Яремою

в розділі *Червоний бенкет* поеми *Гайдамаки*» [24, 75].

Групу запозичень становлять лексико-синтаксичні повтори, що мають виразне «шевченківське» забарвлення. Дмитро Чижевський захоплено писав: «Шевченко досягає надзвичайної повнозвучності, по-перше, простим повторенням тих самих або споріднених слів» і наводив приклад: «...бо спочину, / як батько спочинув...» [41, 404-405].

Поезія С. Воробкевича *Моє горе* розпочинається так: «Сиджу тихо у куточку, / горенько уснуло... / Найдрімає хоть годину. / Боюсь навіть люлю / заспівати святе люлю» [34, 74].

Воробкевичів рядок із поеми *Гуцульська доля* – «Схаменіться, гуцулики, молю вас, благаю...» – легко накладається на Шевченкове: «Обніміться, брати мої, / молю вас, благаю».

Значний сегмент запозичень становлять рядки і строфи, що є ремінісценціями з Шевченкових поезій. Наведемо кілька найпромовистіших прикладів:

С. Воробкевич (*Пане-брате товаришу...*):

Може прийме жаль гарячий,
мого серця горе,
в свої води, і понесе
їх у Чорне море [34, 56].

Т. Шевченко (*Заповіт*):

Як понесе з України
У синєє море
Кров ворожу... отойді я
І лани, і гори... [45, 371].

С. Воробкевич (*Природа убралась у шати зелені...*):

... Ах, Боже мій милий!

щось тисне у серці, і я би співав [34, 66].

Т. Шевченко (*Причинна*):

... О Боже мій милий!

За що ж ти караєш її молоду? [45, 74].

С. Воробкевич (*Кифор і Гануся*):

Зістарилась стара мати.

голова схилилась

і у батька сивенького,

а на вус скотилась

сльоза ясна, як та перла... [34, 264].

Т. Шевченко (*Катерина*):

Сидить батько кінець стола,

На руки схилився,

Не дивиться на світ Божий:

Тяжко зажурився.

Коло його стара мати... [45, 96].

Творчість Кобзаря наче «узаконувала» практику використання всіх елементів поетики фольклору в авторській поезії загалом. Фіксуємо окремі форми Воробкевичевих версифікаційних запозичень із Т. Шевченка. Буковинського автора зацікавило звернення Т. Шевченка до фольклорних віршованих форм. За даними Наталії Костенко, у метричному репертуарі Кобзаря переважають силлябічні конструкції, в основному народнопоетичного походження. Поет використовував 6-складовик, 8-складовик, 10-складовик, 14-складовик, варіанти 14-складовика, думовий вірш. Всі ці форми фіксуємо і в творчості С. Воробкевича. Н. Костенко у *Метричному довіднику до віршів Тараса Шевченка* (1994) стверджує, що найактивнішим компонентом серед використаних поетом народнопісенних структур був 14-складовик, форма, якою було написано 53,6% версів [12, 5]. У поезії С. Воробкевича так само домінував народнопісенний 14-складовик у двох варіантах¹

¹ Олександр Барвінський у листі 1867 року радив буковинському поетові: «Метрум уживай коломийкове як Шевченко» [21, 162].

[30, 140]. Відомо, що Т. Шевченко не просто копіював народнопісенний дистих (8+6)₂ або катрен 8, 6, 8, 6, а урізноманітнював фольклорну форму. Н. Чамата в монографії *Ритміка Т. Г. Шевченка* (1979) показала, що геніяльний поет здійснював це за допомогою порушення силабічних груп (і 8-складових, і 6-складових), використанням рядкового і міжстрофного перенесень, грою внутрішніми римами, відступами від фольклорного римування ABCB. Більшу частину цих прийомів фіксуємо у віршах С. Воробкевича.

Перенесення у 14-складовику в буковинського автора характерні як для форми (8+6)₂, так і для структури 8, 6, 8, 6, причому, у другому варіанті перенесення, як і в Т. Шевченка, використано значно активніше. Перші спроби застосування перенесень у 14-складовику (8+6)₂ фіксуємо в ліро-епічних творах *Гуцул-сиротина* (1864) та *Скалозуб* (1865). У ліричних творах перенесення в цій формі з'являється в поезії *Бодай тебе, вівчарику, добро не минуло...* (1867): «Бо і я прожив, мій хлопче, частку віку мого, / Гарну частку, в тій країні, де з лісу старого перенесення / Відзивалася флюяра і сумна трембіта» [34, 71].

Відзначимо і лексичний повтор – «частку» – «частку».

Перші «шевченківські» перенесення (і відразу міжстрофні!) у структурі 8,6, 8, 6 фіксуємо у вірші *Згадка старини* (1866). Наприклад:

Київ славний, злотоверхий
з баштами й церквами
зажурився, засмутився,
бо в нім лихо стало
мов у гробі... [34, 49].

Відзначимо також внутрішню риму в третьому рядку наведеного

уривка. Д. Чижевський уважав внутрішню риму в Т. Шевченка «систематично вжитим засобом присилити ту співзвучність, яку почасти втрачено через неповну риму» [41, 404]. Вчений навів низку таких прикладів у Кобзаря. Чимало внутрішніх рим фіксуємо у 14-складовику С. Воробкевича: «І все плаче до схід сонця / дрібною росою, / а Прут грає, мов співає / хвилями-водою» [24, 69-70]; «Мати нам дитину / присипляє у колісці / дитину єдину» [34, 74]; «Другу любить і голубить / мене забуває... / От як там її до груди / Тайком пригортає!» [34, 113].

Відомо, що Т. Шевченко експериментував із римуванням у строфах 14-складовика, урізноманітнюючи таким чином схему АВСВ. Подібний підхід характерний і для буковинського автора. Наведемо кілька строф з віршів С. Воробкевича:

Доле наша золотая,	А
де ти ся поділа?	В
Ци як квітка дорога	А
Марно перецвіла? [34, 33].	В
Щоб там косу розплітала,	А
З відьмами гуляла,	А
щоб спочинку на сім світі	В
повіки не мала [34, 57].	А
То не орел сизокрилий	А
сидить, спочиває,	В
велику тугу має,	В
квилить-проквіляє	В

[34, 267].

Із традицією Шевченкового творення силабічних строф пов'язуємо появу у віршах С. Воробкевича форм, відмінних від канонічно-народно-пісенних. Н. Костенко виокремила у творчості Кобзаря 1,8 % рядків, складених варіаціями 14-складовика (варіюються як 8-складові, так і 6-складові групи) [12, 5]. Прикладами слу-

гують поезії *Косар, І багата я..., Не вернувся із походу, Ой крикнули сірі гуси..., Ой люлі, люлі моя дитино..., Ой умер старий батько..., Полюбилися я..., Породила мене мати..., Якби мені, мамо, намисто..., Якби мені черевки...* та фрагменти окремих поліметричних творів. Зразком подібного підходу (варіювання 8-ми та 6-складових рядків) є пісенна (як і в Т. Шевченка) поезія С. Воробкевича *Молодої Січи...* . Наведемо першу строфу:

Молодої Січи
горді соколята,
обніміться, пригорніться
як рідний брат брата.
Буде молодіти,
зорев рум'яніти

наша рідна ненька
сива і сумненька
UU—U—U
—UUU—U
UU—U||UU—U
U—U—U
—UUU—U
U—UU—U
—U—U—U
—UUU—U [34, 52].

Поезія написана восьмирядковими силабічними строфами за схемою 6, 6, 8, 6, 6, 6, 6, 6.

Перегук з Т. Шевченком вбачають у використанні С. Воробкевичем форми народної думи. П. Никоненко та М. Юрійчук стверджували: «Ритміка його поем, наприклад, *Скалозуб, Черниця*, має ту особливість, що в них стрункий ритмічний лад коломийкового вірша або історичної пісні, подібно, як у поемі Т. Шевченка *Невольник*, час від часу переходить у речитативні інтонації, які властиві народній думі. Цей прийом застосовано і в поемі *Нечай*, де Кобзар словами «тужної

думи» розповідає про трагічні події» [24, 76]. До сказаного варто додати, що принцип «уведення» думового вірша в текст, написаний іншим розміром, С. Воробкевич міг спостерегти також у творі М. Шашкевича *Хмельницького обступленіє Львова* (1834).

Безсумнівно, у Т. Шевченка С. Воробкевич запозичив силябічну книжну форму, основа ритму якої полягала в чергуванні 12-складових та 11-складових рядків. Найчастіше таку конструкцію автор *Кобзаря* використовував у творах, що за своєю будовою є поліметричними конструкціями (наприклад, у поемах, як ліричні відступи). За даними Н. Костенко, ця форма в Т. Шевченка складає 3 % від загальної кількості рядків і 8,6 % від усіх творів [12, 323]. Наведемо хрестоматійний приклад із поеми *Гайдамаки*:

Сирота Ярема, сирота убогий:

Ні сестри,

ні брата, нікого нема!

Попихач жидівський,

виріс у порогу;

А не клене долі,

людей не займа [45, 136].

UU—U—U||UU—U—U 6+6

UU—U—U||U—UU— 6+5

U—UU—U||—UUU—U 6+6

UUU—U||U—UU— 6+5

Розмір цього катрена: 12, 11, 12,11, римування АвАв.

Подібну форму має фрагмент із Воробкевичевої поеми *Нечай*: «Поїхав у Київ пан Богдан Хмельницький, / щоб трактат Зборівський там переменяв, / з Кисільом він радив, за волю народу / щирим, вірним словом він ся впоминав» [34, 285].

U—UU—U||—U—U—U 6+6

UU—U—U||—UUU— 6+5

UU—U—U||U—UU—U 6+6

—U—U—U||—UUU— 6+5

У другому випадку маємо римування АвСв.

Н. Костенко присвятила аналізованій Шевченковій формі спеціальну статтю — *Метричні моделі 12₆ - 11₆ - складового вірша Т. Г. Шевченка* (2007). Дослідниця виділяє 4 схеми серед основних метричних еквівалентів 12₆ - 11₆-складового вірша: перша - чотиристоповий цезурований амфібрахій; друга - з 2-стоповим амфібрахієм у першому доцезурному піввірші і 3-стоповим хореем у другому піввірші; третя - зі 3-стоповим хореем у першому піввірші і 2-стоповим амфібрахієм у другому; четверта - 6-стоповий цензурований хорей [12, 323-324]. В аспекті цієї класифікації зацікавлюють Шевченків фрагмент із твору *Причинна* (*Така її доля... О Боже мій милий!*) та поезія С. Воробкевича *Природа убралась у шати зелені....* Про зв'язок цих творів уже йшлося. На гадку Н. Костенко, Шевченків уривок має силябічну будову. Дослідниця стверджує: «В окремих випадках порушується правильна схема амфібрахічного ритму. Виникають стики наголосів або їх пропуски» [12, 324]. У поезії С. Воробкевича лише в одному рядкові із 64 фіксуємо збіг наголосів: «І воленьки - волі, ви, други, за мене...» (U—UU—U||— —UU—U). Отже, твір буковинця, попри безсумнівний зв'язок з Шевченковим уривком, є силябо-тонічним (Амф 4ц.).

На нашу думку, ознайомлення С. Воробкевича з поетичною творчістю Т. Шевченка зумовило появу в останнього вірша, написаного чотиристоповим ямбом. Це поезія *Живуча вода* (1867). Наведемо перші дві строфи і їхню ритмічну схему:

Не раз бабуся – най царствує! –
 мені, як був я ще малим,
 прядучи кужіль вечорами
 у піст перед Різдом святим,
 при ватрі голосом миленьким,
 як та зозулька у гаї,
 про лицарів оповідала
 і триголовії змії [34, 58].

U—U—U—U—U

U—U—UUU—

U—U—UUU—U

U—UUU—U—

U—UUU—U—

U—U—UUU—U

U—U—UUU—

UUU—UUU—U

UUU—UUU—

У творі маємо 5,4% рядків з позасхемними наголосами (верси 13, 39, 41). Вірш строфічний, написаний картинками з римуванням АвСВ.

Перейдемо до поезії Т. Шевченка. Н. Костенко у *Метричному довіднику до віршів Тараса Шевченка* стверджує: «Силябо-тонічна система у віршуванні Шевченка представлена одним, але найбільш впливовим і поширеним у східнослов'янській поезії XIX ст. розміром 4-стопового ямба» [13, 6]. За підрахунками дослідниці, ямбовим чотиристоповиком у Т. Шевченка написано 35,7% рядків.

Загальновідомо, що Я4 з'явився в Т. Шевченка під певним впливом А. Пушкіна. Т. Шевченко, як і М. Максимович, М. Костомаров та П. Куліш вважали національною віршовою формою силябічну. За М. Гаспаровим та К. Тарановським [3, 33], російський чотиристоповий ямб XIX століття поділяють на два види: «архаїчний» (I стопа сильніша від другої) і «традиційний» (II стопа сильніша від I). Пушкінський Я4 мав ознаки традиційного ритму (I стопа сильніша

від II). Шевченків ямбічний чотиристоповик в аспекті наголошеності стоп уважно вивчив К. Тарановський. У статті *Чотиристоповий ямб Тараса Шевченка* [33] він показав, що його Я4 характеризується такою наголошеністю стоп: I – 83,5%, II – 92%, III – 32%, IV – 100% [33, 449]. Отже, Шевченків Я 4 має «традиційний» ритм. Статистичне обстеження всіх 56^{-и} рядків поезії С. Воробкевича *Живуча вода* дає таку картину наголошеності стоп: I – 78,5%, II – 94,6%, III – 41%, IV – 100%. Як і в Шевченковому варіанті, маємо Я4 з «традиційним» ритмом.

Відзначимо, що С. Воробкевич навіть копіює типове для ямба Т. Шевченка порушення схеми римування: у 29-у – 32-у версах спостерігаємо римування авСв.

Вплив Шевченкової поезії на буковинського автора вбачаємо у тому, що поет у своїх поемах еволюціонує від одного розміру до чергування різнорозмірних і навіть різносистемних форм. П. Никоненко та М. Юрійчук у монографії *Сидір Воробкевич* стверджували: «С. Воробкевич багато працював над удосконаленням форми своїх поем, зокрема їх композиції та ритмічної структури. Його перші твори цього жанру, опубліковані в 1864 – 1867 рр. у газеті «Слово» (*Козак Гарасим, Сагайдачний Конашевич, Степан Дашкевич, Іван Підкова, Богдан Ружинський*), з цього погляду були примітивними: монотонний ритм, загалом безбарвна лексика і надто блаженська сюжетна канва без виразних логічних та емоційних акцентів. Згодом, прочитавши історичні поеми Тараса Шевченка, зокрема його *Гайдамаки*, Сидір Воробкевич почав також

застосовувати переходи від одного розміру до іншого, змінюючи таким чином інтонаційне забарвлення розповіді в межах одного твору» [24, 74]. До зміни розмірів у поемах С. Воробкевича підштовхнув О. Барвінський у листі 2/1 1867 року: «... Бажатися буде від поеми, якщо виразитися, різнобарвності. Та різнобарвність залежить найперше від метрум (розміру. – Б. Б., Т. Н.). У Вас, я помітив, найчастіше метруму коломийкове, воно в епосі, де оповідь, описування, відіграє найважливішу роль, не всюди годиться, треба поважнішого і повільнішого метрум. У Шевченка при описуванні або оповіді найчастіше таке метрум уживане...» [21, 79]. Далі О. Барвінський подає неправильну силябо-тонічну схему шевченкового 12-11-складовика і цитує 8 рядків. Критик так напучує свого адресата: «Не буду я вам всі такі метри вишукувати, Ви їх самі знайдете. Частою зміною метрів ви надасте поемі чогось дуже захоплюючого... Так як у музичному шматку змінюються акорди, так повинні у поетичному творі метри змінюватися» [21, 79].

Ніна Чамата у статті *Поліметричні композиції у творах українських поетів-романтиків* (2007) робить висновок щодо Шевченкової поезії: «Звернення до ПК спостерігаємо в усі періоди його творчості у поезіях ліричних та ліро-епічних творів. ПК є перший і останній Шевченкові твори – балада *Причинна* (1837) та елегія *Чи не покинуть нам небого...* (1861). З 241 твору Шевченка 65 мають ПК, охоплюючи близько 70% усіх рядків його поезії... Абсолютно домінують у ПК улюблені Шевченкові розміри – 14-складовик (8+6) та Я4. Із ланок

лише двох цих розмірів складено 24 твори. Інші розміри, які вживав Шевченко у цій структурі, – силябічний 12-11-складовик (6+6 та 6+5), третій за поширеністю розмір його поезії, а також силябічні 13 (8+5) -, 10 (5+5) -, 8 -, 6-складовики, райошник, думовий вірш, Амф4 та ін.» [39, 126].

Н. Гаврилюк у монографії *Український поліметричний вірш* (2009), виділивши у Т. Шевченка епіко-драматичну поліметрію і перехідні метричні форми та ґрунтовно розглянувши кожен вид, зауважує, що «поліметрія – вагома ознака поетичного стилю Т. Шевченка» [2, 142].

Приклад Т. Шевченка щодо поліметрії для С. Воробкевича важко переоцінити. Візьмемо, наприклад, згадувану поему *Гайдамаки*. Н. Гаврилюк стверджує, що вона написана дев'ятьма розмірами і прозою, а метричні зміни в ній відбуваються 72 рази [2, 98]. Звернемося до Воробкевичевого *Нечая*. У цій поемі використано 11 розмірів, метричні зміни відбуваються 27 разів. У *Нечайі*, як і в *Гайдамаках*, фіксуємо також вставні пісні. Від Т. Шевченка, як і від П. Куліша, С. Воробкевич міг навчитися римувати українське слово з іноземним.

Нарешті три частини в поемі *Нечай* розпочинають епіграфи з Тараса Шевченка. Можемо констатувати, що Осип Маковей не випадково називав Сидора Воробкевича «одним із наслідників Т. Шевченка» [18, 5]. Художня система віршованої творчості буковинця зазнала потужного впливу Шевченкової поезії. Майже всі складники Воробкевичевої поетики мають «печать» Шевченкового художнього «духу».

Bibliography and Notes

1. Бунчук Борис, *Еволюція віршування Пантелеймона Куліша*, Чернівці: Рута 2002, 60 с.
2. Гаврилюк Надія, *Український поліметричний вірш*, Київ: Фенікс 2009, 252 с.
3. Гаспаров М. Л., *Современный русский стих. Метрика и ритмика*, Москва: Наука 1974, 487 с.
4. Гнатюк Володимир, *Изидор Воробкевич (Некролог)*, [у:] Літературно-Науковий Вістник 1903, Том XXIV, Книга 10, с. 43-50.
5. Грималовський Ігор, *Мовостиль Василя Ферлеєвича*, [у:] Науковий вісник Чернівецького університету, Чернівці: Рута 2001, Випуск 119, Слов'янська філологія, с. 169-176.
6. Гром'як Роман, *Про вивчення поезики в світлі естетичної концепції І. Я. Франка*, [у:] *Поетика*, Київ: Наукова думка 1992, с. 16-21.
7. Дорошкевич Олександр, *Підручник історії української літератури*, Київ: Книгоспілка 1929, 351 с.
8. Зеров Микола, *Твори*: В 2-х томах, Київ: Дніпро 1990, Том 2: *Історико-літературні та літературознавчі праці*, Київ: Дніпро 1990, 601 с.
9. Івасюк Михайло, *Жайворонок рідного краю*, [у:] Воробкевич Сидір, *Вибрані твори*, Ужгород: Карпати 1986, с. 5-21.
10. Івончак Павло, *Українська поезія Буковини 40 – 50-х років XIX ст.*, [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету імені Юрія Федьковича* / Ред. Б. Бунчук, Чернівці: Рута 2008, Випуск 394-398, с. 123-127.
11. Ковалець Лідія, *В епоху Федьковича, в епоху ранньої Кобилянської... До проблеми актуалізації спадщини інших учасників літературного процесу на Буковині*, "Слово і час" 2016, № 6, с. 63-67.
12. Костенко Наталія, *Вірш і поезія*, Київ 2014, 692 с.
13. Костенко Наталія, *Метричний довідник до віршів Т. Шевченка*, Київ: Київський університет 1994, 39 с.
14. Лесин В., Романець О., *Сидір Воробкевич – поет*, [у:] Воробкевич Сидір, *Вибрані поезії*, Київ 1964, с. 3-33.
15. Лозинський М., *Поезії Изидора Воробкевича*, "Діло" 1901, Число 196, 31 серпня (13 вересня).
16. Любімова Оксана, *Особливості версифікації західноукраїнських поетів 80-х років XIX століття*, [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету імені Ю. Федьковича* / Ред. Б. Бунчук, Чернівці 2012, Випуск 585-586, Слов'янська філологія, с. 56-63.
17. Любімова Оксана, *Силябічні форми у творчості західноукраїнських поетів 90-х XIX століття*, [у:] *Літературознавчі студії*, Київ: Київський університет 2015, Випуск 4, с. 140-152.
18. Маковей Осип, *Изидор Воробкевич (життєпис)*, [у:] Воробкевич Изидор, *Твори*, Львів 1909, Том 1, с. 5-8.
19. Маковей Осип, *Загальні замітки про поезії Изидора Воробкевича*, [у:] Воробкевич Изидор, *Твори*, Львів 1909, Том 1, с. 400-408.
20. Маковей Осип, *Над Прутом. Збірник поезій Изидора Воробкевича*, "Буковина" 1901, 26 серпня (8 вересня).
21. *Матеріали до історії зносин галичан з буковинцями й історія Буковинської Русі*, Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд № 386, Опис 1, Справа № 39, 255 с.
22. Мельничук Богдан, *Літературознавче і художнє осмислення постаті Сидора Воробкевича*, [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету імені Ю. Федьковича* / Ред. Б. Бунчук, Чернівці 2012, Випуск 585-586, Слов'янська філологія, с. 138-143.
23. Нахлік Євген, *Пантелеймон Куліш як реформатор українського віршування*, [у:] *Записки Наукового товариства імені Шевченка*, Том ССXXXIV, Праці філологічної секції, Львів 1997, с. 48-56.

24. Никоненко П., Юрійчук М., *Сидір Воробкевич: Життя і творчість*, Чернівці: Рута 2003, 208 с.
25. Огоновський Омелян, *Історія літератури руської [української]*, Частина II, 1–2, Вік XIX (*Поезія. Драма*), Львів 1889; Фотодрук Олекси Горбача, Мюнхен 1991, 961 с. + 15 с.
26. Пачовський Василь, *Розсипані перли*, [у:] *Idem, Зібрані твори: У 2-х томах*, Том 1, Філадельфія–Нью-Йорк–Торонто 1984, с. 30-55.
27. Погребенник Федір, *Талановитий буковинський письменник*, «Радянська Буковина», 1956, 6 червня.
28. Попович Олександр, *Осип Маковей – критик та історик літератури*, Чернівці: Рута 2001, 145 с.
29. Протасова Світлана, *Версифікація Юрія Федьковича і Сидора Воробкевича 70-х років XIX століття*, [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету* 2012, Випуск 648–649, Слов'янська філологія, с. 25-31.
30. Протасова Світлана, *Віршування С. Воробкевича 60-х років XIX століття*, [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету* 2008, Випуск 394-398, Слов'янська філологія, с. 139-144.
31. *Путівник по фондах відділу рукописів Інституту літератури*, Київ: Спадщина 1999, 864 с.
32. Смаль-Стоцький Степан, *Ізидор Воробкевич (Ювілейна споминка)*, "Зоря" 1887, Число 11, 1(13) червня, с. 193-194.
33. Тарановський К., *Русские двусложные размеры. Статьи о стихе*, Москва 2010, 552 с.
34. *Твори Ізидора Воробкевича: У 3-х томах*, Львів: Просвіта 1909, Том 1, 400 с.
35. *Твори Ізидора Воробкевича: У 3-х томах*, Львів: Просвіта 1911, Том 3, 418 с.
36. *Твори Пантелеймона Куліша: У 6-ти томах*, Львів 1908, Том 1, 502 с.
37. Франко Іван, *Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1976–1986.
38. Филипович Павло, *Літературно-критичні статті*, Київ: Дніпро 1991, 140 с.
39. Чамата Ніна, *Поліметричні композиції у творах українських поетів-романтиків / Н. Чамата, На стику культур: Збірник наукових праць*, Київ: Київський університет 2007, с. 112-132.
40. Чамата Ніна, *Ритміка Т. Г. Шевченка*, Київ: Наук. думка 1974, 175 с.
41. Чижевський Дмитро, *Історія української літератури (від початків до доби реалізму)*, Тернопіль 1994, 480 с.
42. *Читальня: Місячник для простого народу / Ред. Омелян Попович. Рік I, Число 1: Про Ізидора Воробкевича*, Написав Осип Маковей, Видання товариства «Руська бесіда» в Чернівцях. За січень 1911, число 221, Чернівці 1911, 33 с.
43. Шабліовський Володимир, *Фольклорні джерела україномовної та румуномовної творчості С. Воробкевича*, [у:] *Слов'янське літературознавство і фольклористика*, Випуск 14, Київ: Наукова думка 1984, с. 62-68.
44. Шатілова Наталія, *Ідіостиль Сидора Воробкевича: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук*, 10.02.01, «Українська мова», Чернівці 2011, 20 с.
45. Шевченко Тарас, *Зібрання творів: У 12 томах*, Київ: Наукова думка 2003, Том 1: *Поезія 1837 – 1847*, 784 с.

Yaroslava Muravetska

**INTERMEDIAL MEANS OF VISUALIZING
IN THE STORY *KAIDASH'S FAMILY***

Taras Shevchenko Institute of Literature
of the National Academy of Sciences of Ukraine

Ярослава Муравецька

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ЗАСОБИ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ
ПОВІСТІ *КАЙДАШЕВА СІМ'Я***

Abstract: The author of article discusses topics of romantic and grotesque visual strategy in realistic prose of Ivan Nechui-Levytskyi. The accent is made on visions of Omelko Kaidash, the character of the story *The Kaidashes Family*. There are analyzed interpretations of Kaidash vision of painting, cinematographic and theater art. There are outlined problems of “translation” of works of one art to another art in visual aspect. There are compared visual means in different types of creativity. There is made an attempt to explain the role of Omelko’s delusions in the story.

Keywords: Ivan Nechuy-Levytskyi, visual strategies, realism, visions, intermedialism, inter-literary translation

Реалізм – літературний напрям, який асоціюється з міметичним зображенням. Як наголошує Юрій Кузнецов, “інформативність реалістичного мистецтва в літературі втілювалася в докладні описи місця подій, реалій побуту, детальне портретування героїв” [4, 45]. Візуальний напрям може стати тим кодом, який допоможе “переглянути” реалізм загалом, і творчість Івана Нечуя-Левицького зокрема. На сьогодні не існує окремого дослідження про візуальність у прозі письменника, якого Іван Франко у статті *Ювілей Івана Левицького*

назвав “великим артистом зору” [16, 375].

У нашій статті спробуємо проаналізувати візуальну стратегію Івана Нечуя-Левицького (на прикладі візії Омелька Кайдаша із повісті *Кайдашева сім'я*) та міжмистецькі інтерпретації вербальної візуальності мовою малярства, кіна, театру, намагатимемося здійснити аналіз реалістичної та романтичної візуальної стратегій, дослідити зображення візії Кайдаша у творах різних мистецтв, окреслити проблему перекладу з одного виду мистецтв на інше.

Сергій Лавлінський у статті *Про дві стратегії художньої репрезентації зримості* виокремлює дві візуальні стратегії письменників: панорамно-реалістичну та романтично-гротескную [6]. Перша характеризується взаємозв'язком реальності й зору, як можливості пізнання, друга – втечею від справжнього світу у простір фантастичного. Реалістичне бачення немов прикріплюється до реального простору та часу. Таке бачення властиве І. Нечуєві-Левицькому, адже візуальні образи у його прозі характеризуються предметністю та наочністю, відтворенням реального світу. Зрештою, принцип точного відтворення дійсності усвідомлюється як один із головних критеріїв художності реалізму. Наприклад, у *Кайдашевій сім'ї* письменник описує не якесь абстрактне село, якого не існує на карті, а бачені ним Семигори; після переїзду до Києва зосереджується на міських ландшафтах та героях-міщанах. Нечуй-Левицький нагадує маляра-реаліста у літературі: щоб описати щось, він має це побачити. Тим незвичайніше сприймаються випадки порушення теми реалістичного зору, які неприйнятні для реалізму загалом, проте непоодинокі у творчості І. Нечуя-Левицького. Слід зазначити, що Реалізм, розвиваючись у спільному з Романтизмом історичному часі, у межах одної культурно-історичної епохи, зазнавав його впливів. Зазвичай цей вплив оминав сферу ідей, торкаючись окремих компонентів. Наприклад, у реалістичній повісті Миколи Гоголя *Шинель* наявний елемент фантастичного – привид Акакія Акакієвича.

Зокрема, у повісті – пародії *Безпуття* І. Нечуй-Левицький відтво-

рює декадентську невідповідність дійсності та фантазії, конфлікт між побаченим та справжнім виглядом об'єктів зору [8]. Герої повісті Настуся та Павлусь уособлюють декадентів, тому є носіями романтично-гротескного бачення. Прикметно, що у статті *Українська декаденщина* письменник критикує авторів-декадентів саме за нереалістичність образів та метафор, незрозумілість соціального походження персонажів, невідповідність ідей дійсності [12]. Отже, нереалістична стратегія тут є необхідним засобом для створення пародії.

З іншою метою використано романтичну стратегію у повісті *Бурлачка*: через візуальні описи передано стан героїні. Ставши покриткою, Василина уявляє, як перетворюється з людини на маківку, яку обриває Ястшембський: “Дивиться вона на себе, аж вона стає маківкою з зеленим листом, з червоними чудовими квітками. Десь узявся Ястшембський і почав обривати ту маківку; він обривав листя, обривав пуп'янки, а після почав зривати квітки” [9, 204]. У повісті *Кайдашева сім'я* носієм нереалістичного бачення є Омелько. За визначенням Міхаїла Бахтіна “світ романтичного гротеску – в тій чи іншій мірі страшний і чужий людині світ. Все звичне, звичайне, буденне, обжите, загально визнане виявляється раптом безглуздим, сумнівним, чужим і ворожим людині. Свій світ раптом перетворюється на чужий світ” [2, 47]. Через вплив алкоголю Кайдаш “створює” сам для себе такий світ. Попри, здавалося б, прозоре трактування візій Кайдаша самим Нечуєм-Левицьким, інтерпретують його по-різному. Зокрема, сценаристи фільму *Кайдашева сім'я* вбача-

ють причини стану Омелька у бійці з сином, а у п'єсі *Кайдаші* візії Кайдаша навіть впливають на сюжет, що не може не свідчити про багаторівневе тлумачення тексту твору самими реципієнтами.

У повісті *Кайдашева сім'я* порушення зору Кайдаша починається ще до марень. Прийшовши напідпидку додому, Омелько потрапляє руками у воду в діжці. Йому здається, що він не в сінях, а впав у ставок. Свій власний стан сам він характеризує, як втрату можливості бачення, не-видимість: “А може, це я згубив очі на греблі?” [10, 308]. Отже, з одного боку, буквалістично акцентована тема втрати зору, з іншого, помилкової інтепретації дійсності. Пізніше Кайдаш бачить сон, страшний образ якого трансформується та посилюється: коза із вогняними очима стає кобилою “з здоровою, як ночви, головою, з страшними червоними очима, з огняним язиком” [10, 329]. Омелько змушений дивитися на це видіння, але марево зникає разом із його пробудженням.

Перше видіння, що уявляється Кайдашеві у церкві, починається голосовою галюцинацією: “Голос лився, як срібло, десь зверху. Він підвів очі й глянув на іконостас [...]. Кайдаш глянув на янголів, вони розтулювали роти і співали разом з дяком тоненькими голосами...” [10, 397]. Ця візія лише доповнює існуючу реальність, а не створює нову. Наступні марення додають до справжнього світу вже не деталі (рух образів, спів янголів), а цілком нові об'єкти. Наприклад, Омелько бачить чортів. Своє марення Кайдаш вважає цілком реальним, зримим для інших: “– Еге, та хіба ж ти не бачиш, що батько прийшов до

мене в гості, та ще з херсонським чумаком” [10, 400]. Власне, для Кайдаша візії стають невіддільні від реальності. З часом дійсність повністю трансформується, під поглядом Омелька простір перетворюється на марево: “Купа грибів заворушилась, з-під неї вискочили малесенькі зайчики й почали плигати один через другого. Зайчики почали сміятись, наче малі діти, а над ними піднявся розкішний куц папороті й зацвів блискучими іскрами. Квітки сипалися, наче іскорки з печі, а далі з куца виросла здорова, як миска, квітка, вся виткана з золота й вогню, з червоним жаром в осередку» [10, 402]. Зрештою, Кайдаша щонаочі починає “водити” чумаки, і одного разу він топиться на греблі.

Письменник послідовно показує етапи марення Омелька, яке нагадує фабулу літературного твору: експозицією можна вважати випадок з діжею, зав'язкою – спів ікон у церкві, кульмінацією – сцену у лісі, розв'язкою – смерть, зумовлену рухом за візією. Отже, видіння Кайдаша, хоч створене у руслі романтичної стратегії, проте не суперечить ідеї реалістичності повісті. По-перше, окреслено першопричину (пияцтво), по-друге, бачення Омелька відокремлене від бачення інших героїв (візії бачить лише він) та словесно марковане (зокрема, використовується слово “здалося”), по-третє, візіонерство має чіткі часові та просторові рамки (наприклад, зникає, коли Кайдаш виходить надвір або пробуджується).

Повість *Кайдашева сім'я* неодноразово привертала до себе увагу мистців, що дозволяє порівняти візуальні стратегії перекладу вербаль-

ного тексту Івана Нечуя-Левицького засобами живопису (ілюстрації Валерії Ляшенко, видавництво “Основи”, 2015 р.), театру (Київський академічний молодий театр, автор сценарію – Наталка Дубіна, режисер Микола Яремків), кіно (фільм-диалогія за сценарієм Олександра Сизоненка та Володимира Городька, 1993 та 1996 р.). Такі види мистецтва, як театр, малярство та кіно, мають у своїй основі візуальність, тому їх залучення до аналізу насиченої зоровими образами прози І. Нечуя-Левицького видається слухним. Крім того, візуальність літератури віртуальна – створюється читачем під впливом прочитаного, отже, може бути будь-якою, або не існувати взагалі в залежності від досвіду читача та його здатності до створення зорових образів. Режисер або маляр, навпаки, мають спершу показати, віднайти, створити візуальне вираження. У зв’язку з цим, особливої уваги заслуговує тема візіонерства з її аспектами порушення зору та інакшим сприйняттям реальності.

Слід зазначити, що думки дослідників щодо можливості перекладу словесного тексту у візуальний, не збігаються. Зокрема, Д. Сілічев у праці *Семіотичні концепції мистецтва* наводить міркування Ф. Тюлермана про можливості перекладу словесного твору у візуальний. Дослідник зазначає, що, відношення між одиницями малярства (наприклад, між простими контрастами), як і відношення між елементами літературного твору, теж продукують значення. Ж.-М. Фльош пропонує розглядати зображення як “текст”, що має специфічні принципи побудови. [14, 155]. Ролянд Барт у *Вступі до структур-*

ного аналізу розповідних текстів наголошує на можливості перекладу розповідних структур на мови інших форм мистецтва: “Розповідний текст надається до перекладу, не зазнавши при цьому значних збитків» [1, 419]. Юрій Лотман зазначає, що переклад потребує еквівалентних засобів вираження, отже, можливий лише частково. Наприклад, “у передачі словесного тексту живописний простір теми буде у кодах пересікатися, а простори мови і стилю лише умовно співвідноситися у межах даної традиції” [7, 17]. Т. Кушнер наголошує на взаємоперекладності з однієї форми мистецтва в іншу за наявності елементів, які функціонують однаково. [5, 110]. Підсумовуючи можна зазначити, що головними чинниками перекладу є адекватність формі та змісту.

Ілюстрацій Валерії Ляшенко до *Кайдашевої сім’ї* у книзі три, з них одна безпосередньо пов’язана із малюванням. Перша картина з підписом “Як же я прийду додому без очей” [11, 18] підкреслює тему погляду. Лаконічне зображення розірване текстом. На першій частині – рука, двері та мазки синьої фарби, яку можна сприйняти як натяк на греблю, на другій – рука з оком у ній. Порушення природнього місцезнаходження ока можна сприйняти як буквالیстичний переклад репліки Омелька (“Як же я прийду додому без очей?”) [11, 18] або символічно, як нівелювання функцій зору, відсутність бачення.

На другій ілюстрації [11, 42] – сон Кайдаша, люди у масках кози та коня. Цікавий саме акцент на театральності, виставі, адже Омелькові ввижалися тварини із вогненними очима та пашами. Тобто сон змальований

не з погляду батька, що вимагало б іншої інтерпретації, зокрема, акценту на вогні та жаху, а з позиції стороннього спостерігача (читача або інших героїв повісті), який відчуває нежиттеподібність, примарність сновидіння. Це створює, з одного боку, ефект вистави, яку Омелько сам грає у своїй голові, з іншого – відчуження Кайдаша від реальності та сім'ї.

Третя картина [11, 134] пов'язана із зміною реальності у межах погляду Кайдаша, умовною трансформацією дійсності (простір ріки Рось залишається таким самим, просто Омелько бачить його інакше). Підпис до ілюстрації “Боже мій... де це я” [11, 133] підкреслює момент “пробудження”, відсторонення від марення, який суперечить зображеному: “Кайдаш підняв голову вгору, стукнув лобом об дуба та й... прокинувся. – Боже мій! Де це я? – говорив сам до себе Кайдаш” [11, 133]. У тексті повісті до Омелька після цієї репліки повертається “нормальне” бачення. Тож можемо розглядати цю ілюстрацію як передбачення, адже Кайдашеві не судилося повернутися до реалістичного зору. Вперше перед читачем постає символічне зображення Кайдаша: портрет шоканого чоловіка, який із подивом і байдужістю позирає на чудернацьку реальність відстороненим поглядом, тримаючи у році бокал із алкоголем. Роздвоєний навпіл кролик навіває асоціації з *Алісою у країні чудес* Льюїса Керролла, тобто безумством, подвоєнням свідомості; підкреслено графічні метелик та листя увиразнюють ефект нереальності; гриби налякають на інше сприйняття дійсності. Портрет Кайдаша знаходиться у центрі ілюстрації: якщо раніше він

немов дивився на візії збоку, то тепер знаходиться усередині них; відстань між об'єктом та суб'єктом спостереження нівелюється. Слід зауважити, що Кайдаш має вигляд наче включеного у цю реальність, погляд його спрямований водночас навкруги і в нікуди, що нагадує стан, описаний Цветаном Тодоровим: “Це людина, яка бачить і не бачить, представляючи одночасно й вищу ступінь, і заперечення бачення» [15, 93]. Отже, Кайдаш починає сприймати оманливі зорові образи як реальність, що відповідає тексту повісті. Марьяка Валерія Ляшенко спершу акцентує на темі втраченого погляду, буквалістично малюючи око у руці. Друге зображення схоже на виставу, що відбувається на деякій відстані від глядачів, отже, зберігається дистанція між об'єктом та суб'єктом – так званий “погляд у даль”. У третьому зображенні Кайдаш знаходиться усередині своїх візій, немов включений у них, відстань між ним і візіями нівелюється. Отже, зображення немов передають шлях оманливого бачення через сприйняття самого Омелька: від заперечення погляду, яке можна потрактувати і як небажання дивитися, і як відсутність зображення до включення у систему власних візій.

У повісті *Кайдашева сім'я* візуальне сприйняття Омелька відмінне від інших персонажів. У художньому творі письменник може сам вказати читачеві, який герой, як і на що дивиться, у театральній виставі це завдання ускладнюється: глядач має зрозуміти, чиє саме бачення показано, наскільки воно корелює із реальністю. Таких стратегій може бути дві: оприявлені (зримі) образи та не оприявлені образи. Наталка Дубі-

на у виставі *Кайдаші* використовує обидва прийоми. Візуальний образ може бути переданий через реакцію на нього (Кайдаш лякається чогось невидимого для глядачів), діалоги (розповідає іншим персонажів про козу з вогняними очима, просить Лавріна вимести чортів), дію (косить чортів). Ця стратегія технічно інша від літературної, адже Нечуй-Левицький описує саме ланцюжок візій, лише подекуди перериваючись на зауваги щодо стану чи враження Кайдаша. Окремо слід сказати про П'ятінку, у яку "переодягнувся" Лаврін, щоб змусити Кайдаша оженити Карпа. Цей образ не є візією, а невірно інтерпретованим об'єктом зору.

Оприявленим образом, спільним для бачення Кайдаша та глядачів, є Білий – привид чумака, який утопився. Його вираження – візуальне: сомнамбулічна хода, бліде обличчя та білий одяг контрастують із зовнішнім виглядом інших героїв. Власне, Білий має вигляд як привид, його хода здається легкою та невагомою. Проте роль Білого не обмежується зображенням примари – він впливає на сюжет, отже, є не лише візією, а й персонажем. Його роль подвійна: гумористична та драматична. З одного боку, це комічна постать. Особливо абсурдно виглядає його танець на весіллі Кайдаша та Мотрі. З іншого боку, він – інакший, посланець із іншого світу, мертвий, який спостерігає за живими. Спершу Білий – лише марення, яке бачить Кайдаш та глядачі, на відміну від кума та Кайдашихи. Наприкінці першої частини чумака набуває ознак діючого героя – він манить Кайдаша за собою на той світ, а наприкінці разом із Омельком забирає груші, тим самим мирячи родину.

Можна сказати, що з символічного втілення візії Білий перетворюється на персонажа-спостерігача, до якого пізніше долучається Омелько з такою ж функцією. Отже, з пияка, який марить, як у повісті Нечуя-Левицького, Омелько перетворюється на образного, медіума, який може контактувати з душами померлих і спостерігати за ними після власної смерті. Інші візії у виставі не мають сюжетотворчих функцій, вони не оприявлені, а передані жестами та рухами Омелька або розповідями про них.

У фільмі-диалогії *Кайдашева сім'я* візії Кайдаша починаються зразу після бійки з сином, йдуть наступним кадром. Кадр-візія побудований на контрасті: темрява, повня, туман, болото, незвичайний звукоряд відрізняються від першої частини фільму, знятої на фоні весняно-літньої сонячної природи. Омелькові увижаються чорти, що намагаються піймати його у сітку. Візуальні образи з'являються під час мандрів Кайдаша греблею, символізуючи бажання втекти у інакший світ, нереальний, інший, ніж справжній.

У наступному епізоді марення Кайдаша поглиблюється: Омелько здалеку косить будяки, у яких він бачить чортенят. Вони перестрибують через косу, сміючись, залишаючись неушкодженими. Створюється алюзія на Сізіфову працю – гладач розуміє, що Кайдаш не здатний подолати власні візії. Камера схоплює Омелька окремо від його жінки, яка саме свариться з Палажкою, тим самим акцентуючи увагу на відчуженості, самотності персонажа.

Технічні можливості кіноіндустрії дають змогу показати все, що завгодно: від акценту, створеного широким

пляном до фантастичних істот та надреального простору. Тож заслуговує уваги не лише те, що показано, а й те, що не втілене візуально. Так, у хаті Кайдаш майже не бачить чортів, окрім останнього разу, де чорт радить йому покінчити з собою. Омелько б'є щось невидиме, гавкає на нього, реагує – усе це створює враження ненормального, викривленого сприйняття. Говорячи про візуальну реальність фільмів, можна згадати про “умовну правдивість”. Наприклад, глядач розуміє, що фантастичні істоти – вигадані, але спостерігає за ними, відчуває сум від смерти героя у комп'ютерній грі тощо. Тож, коли у *Кайдашевій сім'ї* візуальний образ оминається, подається лише у вигляді реакції на нього, то глядач повністю відчуває несправжність світу Омелька, простіше кажучи, розуміє, що Кайдаш не трансформує дійсність насправді, а лише бачить нереалістичні зорові образи.

Режисер поглиблює конфлікт між нормальним сприйняттям дійсності та викривленим. Повернувшись додому, Кайдаш потрапляє руками в діжу. Глядачі, Маруся, Мотря та Лаврін бачать реальність: Омелько метелєє руками у повітрі, а йому здається, що він тоне. Темноту у сінях Кайдаш інтерпретує як відсутність власних очей (“кум забрав мої очі”), а світло від каганця – як повернення зору (“кум повернув мені очі”). Востаннє Омелько йде до болота, широко розплющивши очі, мов сліпий. Складається враження, ніби він або не бачить нічого, або бачить щось, чого не помічає жоден з інших персонажів. У повню Лаврінові, який іде з того ж шинку, на болоті привиджуються ті ж самі чорти. Лаврін немов продовжує

біг Кайдаша від дійсності по замкненому колу. Прикметно, що епізод із діжкою, поданий на початку повісті, ще до першого марення Кайдаша, і сценаристка п'єси, і сценаристи фільму використали задля увиразненого показу стану Омелька. Не оминула його і малярка Валерія Ляшенко.

Сценаристи Володимир Городько та Олександр Сизоненко інтерпретують марення Кайдаша як прямий наслідок бійки із сином. Візії супроводжуються мотивом відчуження – Омелько бачить чортів у віддаленні від родинного вогнища, після сварок у сім'ї. Кайдаш наче намагається вирватися, піти з реального світу, проте стикається із світом ворожішим, гротескним, у якому власні зорові образи не є пасивним об'єктом зору, а прагнуть знищити, буквально ловлять у свої сіті. Боротьба Кайдаша приречена – у останньому епізоді Омелько не дивиться (або не бачить) на примари, проте йде топитися.

Слід зауважити, що тема марення Кайдаша зазнає подвійної трансформації у творах інших мистецтв. Крім відмінності засобів (для літератури – слово, для малярства – колір та лінія, для театру – гра акторів, декорації та простір сцени, для кіна – кадр та монтаж тощо), наявна й інтерпретація самої *Кайдашевої сім'ї* мистцем, у основі якої, перш за все, рецепція читача. Малярка Валерія Ляшенко намагається поєднати текст повісті XIX століття із зоровим досвідом читача з XXI віку, наголошуючи на розповіді “візуальною мовою, яка близька людині з 2015-го, історії 1878-го року» [3]. Мисткиня намагається перекласти, по-перше, літературу малярством, по-друге, візуальність XIX століття, втілену у зорових

образах повісті, засобами візуальності XXI-го.

Щодо вистави *Кайдашева сім'я* Олена Раскіна зазначає: “Молодий театр інтерпретував твір Нечуя-Левицького як історію позанаціонального «каїнового сімейства», де Авелем виявився старий Кайдаш, який утопився з горя, а каїнами – решта членів його сім'ї, включаючи дружину й невісток” [13]. Саме з цією метою єдина зрима, тобто показана глядачам, візія, Білий, впливає на розвиток сюжету. Чумака можна розглядати і як візію Кайдаша, і як персонажа. Отже, крім перекладу повісті мовою театру можемо говорити саме про інтерпретацію, ідейне та сюжетне навантаження візій Кайдаша.

Візії Омелька у фільмі теж ідейно зумовлені, використані задля застудження сімейної ворожнечі, адже вони виникають як наслідок бійки зі сином. Зримі візії, тобто показані глядачеві у вигляді образів, нерозривно пов'язані із простором, із віддаленністю: глядач долучається до марень лише коли Кайдаш знаходиться морально і просторово далеко від родини. Візії можна інтерпретувати і як невдалу спробу втечі, і як рух поколінь по колу (після смерті Кайдаша Лаврін бачить ті ж візії). Саме такий показ зумовлений не лише перекладом кінозасобами, а й інтерпретацією повісті сценаристами. *Кайдашева сім'я* породжує багато тлумачень, значна частка яких спрямована на образ Кайдаша та пошук причини його візій.

Марення Кайдаша І. Нечуй-Левицький відтворює у руслі неміметизму, сам погляд Омелька можна охарактеризувати як романтично-гротескний. Візії Кайдаша, з одного боку,

відповідають канонам романтичної візуальної стратегії, з іншого – підпорядковуються ідеям реалізму. Тобто Омелько створює новий світ власним поглядом, перетворюючи справжній простір на уявний. проте ці трансформації, по-перше, нереальні (існують лише у сприйнятті, а не насправді), по-друге, мають причину й початок, обмежені просторово й часово, іноді змінюються пробудженнями, по-третє, існують та зникають незалежно від волі Кайдаша. Отже, Омелько у повісті виконує роль об'єкта, через який Іван Нечуй-Левицький транслює візуальні образи. Візуальне бачення Кайдаша може слугувати ще одним доказом поєднання реалістичного зображення із елементами романтичної візуальної стратегії у творчості українського письменника. Такі елементи ставлять під сумнів спрощене уявлення про Реалізм.

Bibliography and Notes

1. Барт Ролан, *Введение в структурный анализ повествовательных текстов*, [в:] *Зарубежная эстетика и теория литературы XX – XXI вв.*, Москва 1987, с. 387-422.

2. Бахтин Михаил, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Художественная литература 1990, 543 с.

3. *Концептуальна класика: видавництво “Основи” перевидало Кайдашеву сім'ю*, Web. 18.08.2017 <<http://vidavnitstvo-osnovi-perevidalo-kaydashevu>>.

4. Кузнецов Юрій, *Природа образности в импрессионизме та реалізмі*, [у:] *Импрессионизм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики*, Київ 1995, с. 18-59.

5. Кушнер Т. К., *Структурные сходства – основа дескриптивных корреля-*

тов в различных типах искусства, "Вопросы философии" 1995, № 12, с. 109-117.

6. Лавлинский Сергей, *О двух стратегиях художественной репрезентации зримости*, Web. 10.06.2017 <<http://ec-dejavu.ru/v/Visuality.html>>.

7. Лотман Юрий, *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*, Москва 1996, 464 с.

8. Нечуй-Левицький Іван, *Без пуття. Оповідання по-декадентському*, [у:] Idem, Зібрання творів: У 10-ти томах, Київ: Наукова думка, 1966, Том 7, с. 294-350.

9. Нечуй-Левицький Іван, *Бурлачка*, [у:] Idem, Зібрання творів: У 10-ти томах, Київ: Наукова думка, 1966, Том 3, с. 143-300.

10. Нечуй-Левицький Іван, *Кайдашева сім'я*, [у:] Idem, Зібрання творів: У 10-

ти томах, Київ: Наукова думка, 1966, Том 3, с. 301-437.

11. Нечуй-Левицький Іван, *Кайдашева сім'я*, Київ: Основи 2015, 176 с.

12. Нечуй-Левицький Іван, *Українська декадентщина*, [у:] Idem, Зібрання творів: У 10-ти томах, Київ: Наукова думка, 1966, Том 10, с. 187-223.

13. Раскіна Олена, *Простимо Кайдашів?* Web. 19.04.2017 <https://dt.ua/CULTURE/prostimo_kaydashiv.html>.

14. Силичев Дмитрий, *Семиотические концепты искусства*, [в:] *Эстетические исследования: методы и критерии*, Москва 1996, с. 144-156.

15. Тодоров Цветан, *Введение в фантастическую литературу*, Москва 1997, 136 с.

16. Франко Іван, *Ювілей Івана Левицького*, [у:] Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах, Київ: Наукова думка 1982, Том 35, с. 370-376.



Tetiana Sandrovych

**BORYS HRINCHENKO AND UKRAINIAN THEATRE
ON THE BASE OF PUBLIC EDUCATION**

Borys Hrinchenko Kyiv University, Ukraine

Тетяна Сандрович

**БОРИС ГРІНЧЕНКО ТА УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР
НА НИВІ НАРОДНОЇ ПРОСВІТИ**

Abstract: In the article there are investigated and analyzed the peculiarities of the formation of Ukrainian education, in particular through the introduction of theatre performances. There are clarified the views of Borys Hrinchenko on the role and significance of the folk theatre, the quality of plays, and recommendations concerning the repertoire of plays. There are also determined the main features formation, the difficulties and prospects of the development of the theatre. There is analyzed the attitude of the writer to borrowing plots of stories, novels, dramas, and activities of M. Starytskyi as a playwright. There is represented the list of works of Ukrainian and world literature, recommended by B. Hrinchenko for performance on stage. There is clarified the aim of carrying of the theatre performances. There is found out the main postulate of the writer according to the theatre activity.

Keywords: education, identity, nation, nationality, theatre, self-consciousness, world-view

Народна просвіта українців у роки заборон всього українського (укази 1863, 1876 та 1881 років): написання, видання та поширення творів українською мовою, залишалася на рівні очікування кращих часів. Однак, не всі письменники, громадські діячі та інші народні просвітителі дотримувались таких поглядів. Часто бувало, що шляхи просвіти свого народу були новими, а тому й не підлягали утискам цензури. Таким шляхом просвіти українців Борис Грінченко вважав театр. Його

погляди співіснували з реальними життєвими фактами, спостереженням яких він був сам. Оскільки така просвітня робота мала позитивні результати, то письменник прагнув якнайширше поширювати такі результати діяльності до відома звичайних українців. Тому він не тільки спостерігав, записував й аналізував особливості сприйняття ними театральних вистав, а й був активним учасником такої діяльності, що проявлялося в поширенні просвітніх ідей безпосередньо – шляхом друку

відповідних статей, розвідок, критичних заміток.

Оскільки питанням ролі та значення Б. Грінченка як народного просвітителя, популяризатора ідеї єдності українців як народу з власною національною самобутністю, самосвідомістю нині приділяється досить вагома та цінна увага, то назвемо імена таких дослідників, ними є: Г. Александрова, Ю. Беззуб, Т. Білявська, С. Бойко, Н. Гаєвська, С. Євтушенко, Д. Єсипенко, Н. Кобижча, М. Легкий, А. Мовчун, О. Неживий, І. Погребняк, В. Поліщук, А. Хоптяр, В. Яременко та інші.

Ми спробуємо прослідкувати погляди письменника на тогочасні літературні твори, придатні для театральної постановки, особливості їх сприйняття та усвідомлення глядачами з народу.

Борис Грінченко наголошував на фактові розділеності української інтелігенції й народу, коли розвиток народної свідомості здійснювався лише у політичному напрямку. Ось чому завданням інтелігенції, мала бути просвітня робота серед народу, що і дозволило б об'єднати всю націю в одній самосвідомості [10, 247]. Зокрема, така робота мала здійснюватися у сфері науки та літератури, перш за все шляхом поширення книг як українських письменників, так і зарубіжних. Адже, за його словами, "...справа просвіти є разом і справа національного відродження" [6, 3]. Однак, у зв'язку з заборонами твори українських письменників тривалий час не друкували, а тому, за словами Грінченка, "лишь в 1883 г. появился Шевченко (последнее предъ этимъ издание 1867 г.), в 1887 г. Квитка, Стороженко только

в 1897 г., "Досвіткы" и Чорна рада Кулиша в 1899 и 1900 г.г., а М. Вовчокъ и Г. Барвинокъ лишь в 1902 г." [2, 405]. Відповідно українські читачі не мали можливості читати власну літературу, сприймати власну мову як основу самосвідомості народу, його головний рушій розвитку.

Дозвіл українських вистав, на думку Б. Грінченка, був пов'язаний із запровадженням по всій країні комітетів тверезості (за ініціативою тодішнього міністра фінансів С. Вітте), тому дозволялися читання, вистави й концерти для народу. Таке рішення сприяло пожвавленню роботи земств, а тому й проведення з їх допомогою театральних вистав. Також ними пропонувалося створити народні будинки для визначеного місця проведення вистав, однак на практиці такі вистави виконувались переважно у будинках селян або ж у школах. Позитивним у розвитку тогочасного народного театру було й те, що часто ролі виконували українці, люди з села, доля їхніх героїв була їм близька і тому вистави проходили жваво й весело; іноді актори-аматори імпровізували й вистава мала ще більший успіх. Таким чином, українці активно залучалися до джерел української літератури, а участь у виставах дозволяла приєднатися до літературних надбань народу та відчути себе співтворцем нового, цікавого і невичерпного джерела духових надбань українців. Зрозуміло, що були й труднощі на цьому шляху, але українці намагалися йти до своєї мети. Зокрема, коли не вистачило перуки для вистави, один селянин-аматор дуже вдало знайшов вихід – використав кінську гриву і зробив із неї собі бороду. Як

бачимо, для покращення образу героя селянин проявив власну кмітливість, що свідчить про високу міру відповідальності перед громадою. Загалом українським глядачам дуже подобалися ці вистави й вони з нетерпінням чекали на них.

Борис Грінченко вважав, що театр має бути загальнонародним, незважаючи на поширену думку, про малозрозумілість драм для глядачів з народу. А тому розвиток театру як елементу культури завжди мав важливе значення для усвідомлення власної національної самобутності. За словами Грінченка, “коли високо-талановитий нарід, розвиваючись як треба, доходить до такої високости культурного життя, як старі Греки, то він – казано вже – буває таким щасливим, що сотворює драму, яка своєю красою чаруватиме найрозвиненіші розуми людськості дальших часів і вкупі з тим є придбаннем усього народу, а не самих тільки вищих станів з найделікатнішою культурою” [8, 93].

Дослідження Грінченком вистав для народу стосувалося творів таких українських письменників, як: Г. Квітки, І. Котляревського, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Тобілевича (І. Карпенка-Карого) та інших. Зокрема, творчий репертуар Григорія Квітки-Основ'яненка був представлений драмами *Сватання на Гончарівці* та *Шельменко-денщик*. Перша драма не відзначалась особливою увагою селян, оскільки постановка її у стилі оперети була незрозумілою та важкою для сприйняття. Друга ж драма запам'яталася слухачам комічними вчинками головного героя. Позитивним було те, що глядачі самостійно переосмис-

лювали ролі персонажів у життєвій дійсності, висловлювали свої враження від побаченого, а тому й обмінювалися оцінками драми поміж собою, що й сприяло утвердженню зрозумілої позиції щодо моральних ідеалів й устремлінь українців. Також до репертуару народного театру належала драма *Наталка-Полтавка* Івана Котляревського, яку з успіхом ставили протягом 1890 – 1897 років. Її сюжет імпонував українським глядачам, а роль позитивних героїв проявлялася в тому, що їх приймали за реальних людей, а тому враження від вистави переходило в активне бажання поспілкуватися з улюбленими героями вже після вистави.

Драми Марка Кропивницького, які найчастіше представлялися на суд глядача, були: *По ревізії*, *Помирились*, *Пошились у дурні*, *Дай серцю волю*, – *заведе в неволю*. Кожна з них користувалася популярністю серед глядачів, однак, наприклад, *По ревізії* сприймалася глядачами по-різному: одні охоче просилися самими зіграти героїв, інші – не сприймали такої життєвої реальності й вважали такі речі іронією над ними. Недоліками постановок було те, що звичайному селянинові мова вистави була важкою для сприйняття, оскільки елементи жаргону, використані автором, були незрозумілими і сприймалися українцями як звичайна мова панів, тому й комічний елемент таких вистав був часто незрозумілим, а драма сприймалася як повсякденна життєва реальність. Драма *Помирились* позитивно сприймалася глядачами, оскільки її герої були відображенням життя реальних людей. П'єса *Пошились у дурні* мала успіх через те, що тут на-

явний цілком зрозумілий комічний ефект, що й знайшло відображення у сміхові та оплесках глядачів, хоча й були випадки, коли такого ефекту й не спостерігалось. Щодо драми *Дай серцю волю, – заведе в неволю*, то глядачі, незважаючи на складність сюжету, цілком її зрозуміли та розчулювались. *Розумний та Дурень, Сто тисяч* Івана Тобілевича також знаходили відгук у звичайного глядача-українця.

Жарт *Гласний* Павла Козловського, на думку Бориса Грінченка, був простим для постановки на сцені, це забезпечувала мала кількість героїв, а ролі вважав легкими для запам'ятовування та відтворення безпосередньо на сцені. Незважаючи на те, що цей жарт був достатньо схожий за змістом з комедією *На Кожум'яках* Івана Нечуя-Левицького, вистава дуже подобалася українцям. Комедія *За двома зайцями* Михала Старицького, на переконання Бориса Грінченка, не знайшла відгуку у серцях глядачів саме через те, що в ній були відсутні позитивні персонажі, а груба лексика сприймалася негативно. Загалом сенс комедії, як критики тогочасного стану просвіти, сприймався глядачами досить негативно, був зовсім протилежним до ідеї автора, а тому розумівся глядачами як “проповідь проти освіти” [7, 37]. До того ж п'єса була переробкою вже існуючого художнього твору Івана Нечуя-Левицького *На Кожум'яках*, що з мистецької перспективи стояв на значно вищому рівні [7].

Борис Грінченко був уважним дослідником, вивчав та аналізував драматичні твори, театральні постановки й звичайно ж знав, що драми Михайла Старицького не є його

власними, а трохи переробленими творами інших авторів. Такі художні запозичення отримали з боку Грінченка гостру критику, яка, однак, була справедливою, оскільки ґрунтувалася на зіставленні творів між собою та їх глибокому аналізі.

Зокрема, явна схожість п'єс Михайла Старицького *Сорочинський ярмарок, За двома зайцями, Як ковбаса та чарка, Ой не ходи, Грицю, та на вечорниці, Ніч під Івана Купала, Крути, та не перекручуй, По модньому, Циганка Аза* – простежувалася із творчими доробками Миколи Гоголя, Івана Нечуя-Левицького (*На Кожум'яках*), Леоніда Глібова (*До Мирового*), Володимира Александрова (*Не ходи, Грицю, на вечерниці*), Олександри Шабельської (*Під Івана Купала*), Панаса Мирного (*Перемудрив*), Павла Козловського (*Гласний*). Щодо переробок з Миколи Гоголя та Ігнація Крашевського, то літературна етика Михайла Старицького дотримана, оскільки зазначено було джерело використаного сюжету [3], [4].

Таким чином, використання М. Старицьким сюжетів, створених іншими авторами, на думку Б. Грінченка, знецінює літературну вартість твору, тому дозволяє лише збільшити репертуар для театральної сцени. В той же час вагомим значення Б. Грінченко надавав авторській обробці сюжетів (із чим успішно справлявся М. Старицький), лише тоді, що додавало оригінальності новому твору, бо за умови переробки повістей чи оповідань на драми, за словами Б. Грінченка, може розвиватися “драматична акція”. Зокрема, це стосується драми *Не судилось*, яка була досить добре оброблена та була “найкращою з усього,

що написав д. Старицький” [3, 359], хоч і була схожа до аналогічної драми М. Кропивницького (*Доки сонце зійде, роса очі виїсть*). В той же час Б. Грінченко вважав, що хист у письменника був, однак “українському письменству сі твори дали мало, бо суть вони тільки переказуванням того, що вже було казано” [3, 357].

Письменник завжди вважав інтелігенцію рушійною силою для просвіти звичайних українців, а тому побажання для просвітителів серед народу, зокрема драматургів та артистів, стосувалися як змісту, форми й обробки художніх творів, призначених для сцени, так і якості добору матеріялу для таких вистав. Б. Грінченко наполягав на важливій ролі обробки творів для народного театру й вважав, що вистава має здійснюватися українською мовою, без жаргонізмів, оскільки народ сприймає і використовує лексичне багатство мови, почутою у виставах, а тому жаргонна лексика є украй шкідливою. Зрозумілою і цікавою буде та вистава, за висловом Бориса Грінченка, в якій є наявна “виразність і докладність, навіть може підкреслена виразність висловів, ситуацій, типів...” [8, 97]. До того ж драми з сюжетами з народного життя мають подаватися для сцени “з погляду інтересу глядача з народу” [8, 100], а не інтелігенції, оскільки народні обряди часто подаються у виставі усіченими, чого насправді в житті не буває, а звичайні забобони не сприймаються комічно, оскільки у народі зберігається наївна віра в їх можливе здійснення. Сюжети твору для вистави не мають бути з повсякденного життя народу, оскільки головною метою є просвіта народу,

а не змалювання життєвої дійсності. Тому цікавими, на переконання Грінченка, будуть ті твори, що змальовують життя інтелігенції (бо ж “чим більше інтелігенція і нарід знатимуть одні одного, чим більше будуть одне одного розуміти, тим швидше зникне та сумна проміж їх невіра, яка так страшно гальмує тепер поступ народнього розвитку” [8, 103]), а також твори з історії України, і з життя інших народів.

Що ж до репертуару народного театру, то, на думку Бориса Грінченка, він мав містити драми з вистав для інтелігенції, але з деякими змінами, оскільки часто історичні твори можуть бути незрозумілими через незнання фактів історії. Тому критик рекомендував для постановки на сцені українські твори: Івана Котляревського (*Наталка-Полтавка*), Тараса Шевченка (*Назар Стодоля*), Марка Кропивницького (*Дай серцю волю – заведе в неволю, Невольник, Олеся, Доки сонце зійде, – роса очі виїсть, Гли-тай, Підгіряне, Зайдиголова та Дві сім’ї, Чмир – зі змінами*), Івана Карпенка-Карого (*Бурлака, Бондарівна, Наймичка, Розумний і дурень, Мартин Боруля, Безталанна, Сто тисяч, Понад Дніпром, Сава Чалий*), Панаса Мирного (*Перемудрив, Лимерівна*), Михайла Старицького (*Не судилось, Зимовий вечір*) та ін. А також твори світової літератури: Софокла (*Антигона*), Вільяма Шекспіра (*Король Лір*), Мольєра (*Скупий, Тартюф*), Йоганна-Фридриха Шиллера (*Вільгельм Тель, Дон Карлос та Орлеанська діва – зі змінами*), Готгольда Ефраїма Лессінга (*Емілія Галотті, Натан Мудрий*), Генріка Ібсена (*Підпори суспільства*) [9].

Загалом Грінченко вважав необхідними для показу глядачам народні вистави обсягом не більше трьох дій, оскільки тоді необхідно менше героїв, а тому й акторів і декорацій. Оперу він не рекомендував для виконання на сцені, оскільки у ній народ важко розбирає слова й сюжет залишається малозрозумілим. А тому доцільне є залучати до театрального репертуару народні пісні, що й стане перехідним містком до розуміння оперет у найближчому майбутньому. Пісні ж потрібно, за Грінченком, обирати дуже уважно, адже фольклор із легкістю поширюється і засвоюється народом. Невіддільним від театральних постановок художнього твору було поширення українських пісень зі сцени, що надзвичайно подобалось глядачам та які потім із задоволенням наспівували почутих пісень. Тому роль пісні – як засобу відродження свідомости українців – позитивно сприймалася Грінченком як украй важлива.

Отже, праця української інтелігенції над національним самоусвідомленням свого народу відобразилося в поширенні зацікавлення не тільки читанням, слуханням художніх творів видатних письменників, а й бажанням до усвідомлення значення і ролі українців, шляхом як “пасивного” спостереження за виставою, так і “активного” – програвання ролі на сцені разом із запрошеними акторами. Популяризація та поширення ідей самобутности українського народу Б. Грінченком були важливою основою для відродження українського народу. Зокрема, основним постулатом письменника щодо теа-

тральної діяльності була загальнонародна спрямованість, тобто народний театр мав бути зрозумілим для простого українця. Ще одним побажанням було намагання поширювати літературні твори, доступні для сприйняття та постановки на сцені, що б також стосувалося творів світової літератури. Таким чином, роль театру визначалась через усвідомлення цінности власної культури, мови, традицій, а тому систематична постановка таких вистав була спрямована на пробудження самосвідомости українців, що відображалося в зміні поглядів та осмислення значення власної історії, прав та можливостей як самостійної і незалежної нації.

Б. Грінченко займав чітку позицію щодо важливости дотримання літературної етики письменниками, оскільки від цього, на його думку, залежала цінність і самобутність української літератури. Якщо ж випадки використання без означення першоджерела запозичень існували, то про це важливо було інформувати громадськість, писати у часописах, тобто повідомляти про наявні факти неправомірного використання доробку інших авторів. Це, за Грінченковими словами, дозволяло б уникнути таких вчинків з боку недобросовісних письменників у майбутньому [1].

Таким чином у статті з’ясовано погляди Бориса Грінченка щодо ролі й значення народного театру, якості п’єс, репертуару вистав, а також визначено основні особливості становлення українського народного театру, зокрема уточнено особливості його розвитку. Проаналізовано ставлення письменника до запози-

чень сюжетів оповідань, повістей, драм, а також до діяльності Михайла Старицького як драматурга.

Bibliography and Notes

1. Гримач М., *З поводу заяви д. Старицького*, [у:] *Зоря* 1897, № 22, с. 439-440.

2. Грінченко Борис, *Неосторожність в важном деле (По поводу української стилістики)*, [в:] *Киевская Старина* 1903, № 9, с. 404-446.

3. Грінченко Борис, *З поводу «Малоросійського театру» д. Старицького (Два тома, Москва 1890 – 1893)*. [рец.], [у:] *Зоря* 1897, № 18, с. 357-360.

4. Грінченко Борис, *З поводу «Малоросійського театру» д. Старицького*

(*Два тома, Москва 1890 – 1893*). [рец.], [у:] *Зоря* 1897, № 19, с. 377-380.

5. Грінченко Борис, *З поводу заяви д. Старицького*, [у:] *Зоря* 1897, № 22, с. 440.

6. Грінченко Борис, *Кілька слів на початок*, [у:] *Перед широким світом*, Київ 1907, с. 3-13.

7. Грінченко Борис, *Народній театр*, [у:] *Літературно-Науковий Вістник* 1900, Том XI, Книга 7, с. 23-46.

8. Грінченко Борис *Народній театр*, [у:] *Літературно-Науковий Вістник* 1900, Том XI, Книга 8, с. 92-104.

9. Грінченко Борис, *Народній театр*, [у:] *Літературно-Науковий Вістник* 1900, Том XI, Книга 9, с. 161-175.

10. Грінченко Борис, *Що з того?*, [у:] *Перед широким світом*, Київ 1907, с. 246-256.



Halyna Stupnytska

**THE DISCOURSE OF PERSONALITY IN IVAN KARPENKO-KARYI'S
WORKS (THE EVOLUTION OF CHARACTER ON THE BASIS
OF THE COMEDY *THE SEA OF LIFE*)**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Галина Ступницька

**ДИСКУРС ОСОБИСТОСТІ У ТВОРЧОСТІ
ІВАНА КАРПЕНКА-КАРОГО (ЕВОЛЮЦІЯ ХАРАКТЕРУ
НА ПРИКЛАДІ КОМЕДІЇ *ЖИТЕЙСЬКЕ МОРЕ*)**

Abstract: In the article the attempt was made to scrutinize the position of a creative person in the society, the sense of his life and activities; to characterize the relations between a personality and the society; to analyze personal conflicts of the characters in Ivan Karpenko-Karyi's comedy *The Sea of Life*.

Keywords: comedy, artistic image, personality and society, Ukrainian intellectuals, theatrical character, personal conflicts of characters, marital fidelity

Художня література кінця XIX – початку XX століття створювала яскраві постаті, досліджувала їхній складний внутрішній світ, стверджувала ідею духової свободи. Один із виявів реалістичного мистецтва нового часу – виразний протест проти поневолення людини. Він пов'язаний із потребою особистісного самовираження. В європейському драматичному просторі актуалізувалося устремління до окреслення виняткової індивідуальності.

В останні десятиліття з'явилися ґрунтовні літературознавчі розвідки Світлани Гаврилюк [2], Алли Захарченко [3], Миколи Зимомрі [4], Петра Летнянчина [9], Василя Марка [11], Ан-

жели Матющенко [12], Лариси Мороз [13], Ігоря Набитовича [14], Володирица Паченка [15], Володимира Працьовитого [16], Степана Хороба [19], присвячені дослідженню художньої концепції особистості в українській драматургії. Інтерпретація образу людини, її психології, моралі, сенсу життя, взаємин із суспільством у комедії Івана Карпенка-Карого “Житейське море” присвячена запропонована стаття. Спробуємо дослідити своєрідність художнього осмислення драматургом комічного образу людини, взаємозв'язок традиційного та новаторського в її трактуванні, поетику особистості в художній тканині п'єси, психологічні та моральні колізії центральних пер-

сонажів, взаємини людини та суспільства, проблема подружньої вірності.

Герої комедій Івана Карпенка-Карого (1845 – 1907), Марка Кропивницького (1840 – 1910), Михайла Старицького (1840 – 1904), Івана Франка (1856 – 1916), Володимира Винниченка (1880 – 1951), як аргументовано доводить Микола Зимомря, “шукають нових шляхів суспільного поступу, намагаються звільнитися від стереотипів загальноприйнятих норм, досягти духової незалежності, відстояти власне право вільно жити й творити” [4, 185].

У центрі художнього зацікавлення І. Карпенка-Карого перебувають не стільки негативні якості характеру, непривабливі риси поведінки, внутрішня неповноцінність окремих людей, скільки творення позитивних почуттів, радісні емоції під час сприйняття комічного персонажа. Джерелом смішного на сторінках творів комедіографа є контрастне змалювання характеру, гіперболізоване окреслення певної риси вдачі, нестримних почуттів. Драматург увиразнював не потворні аспекти художнього образу, а комічний ефект, який він справляє.

У п'єсах *Суєта* (1903), *Житейське море* (1904) І. Карпенка-Карого зроблено акцент не на виняткових особистостях, а на окресленні житейських вад звичайної людини, всебічному змалюванні мотивів її вчинків і дій. Мовно-психологічна характеристика акторів Івана Барильченка, Степана Крамарюка відповідає нормативним вимогам комедійного жанру. Засоби творення портретних деталей, психологічного аналізу названих постатей відрізняються від принципів характеротворення у трагедії, характери якої “більш особисті, ніж характери комедії.

Це значить: мета трагедії не вимагає і не припускає того, щоб поет зібрав до купи так багато характерних умов, які змальовують звичаї, як це припускається в комедії. В першій характер виявляється лише настільки, наскільки цього неодмінно вимагає перебіг дії. Навпаки, в останній ретельно добираються і показуються всі риси, якими він відзначається” [20, 124].

Художній задум у комедії *Житейське море* підпорядкований прагненню надати змалюваним картинам граничної ймовірності. Слушного висновку доходить Василь Марко: “У реалістичному творі дійсно майже все таке ж, як і в реальному житті, бо й герої, їхні переживання, думки, вчинки та обставини, в яких ті герої діють, і атмосфера, до якої входимо, читаючи твір, живляться враженнями від дійсності” [11, 11-12].

Водночас, попри документально-фактичну основу, у драмі письменника йдеться про творче осмислення конкретних життєвих реалій. У цьому контексті відзначимо резонне міркування Василя Марка. Дослідник має рацію, що реалістичне зображення “створене уявою й працею письменника, «живе» за особливими, естетичними законами. Тож, на думку літературознавців, кожен твір, яким би він не був за обсягом і жанром – вірш чи поема, оповідання чи роман, водевіль чи повнометражна драма, – є цілим світом, який ми називаємо художнім. Тут діють свої закони й закономірності – чи то соціальні й психологічні, чи часово-просторові. Вони істотно відмінні від тих, що діють у реальній дійсності, адже письменник не фотографічно відтворює її, а відбирає матеріал і естетично освоює його, орієнтуючись на художню мету” [11, 12].

Фольклорний струмінь у *Житейському морі* проявляється й у мовленевій організації, що зумовлюється не тільки жанровими особливостями названого твору, а й використанням мови повсякденного спілкування, значного масиву розмовно-побутової лексики.

Нове у творі українського драматурга на зламі двох століть поєднувало в собі актуальність тематики, зацікавлення проблемами української інтелігенції, звернення до фактору підсвідомости, увиразнення незбагненности людської долі в поєднанні з використанням комічних ситуацій. Ці риси письма комедіографа знайшли органічний перегук з образністю, оригінальністю зіставлень, несподіваним висвітленням теми, іронією та дотепністю на сторінках комедій Оскара Вайлда *Ідеальний чоловік* (1895), Бернарда Шоу *Людина та надлюдина* (1901 – 1903), Гергарта Гауптмана *Коллега Крамптон* (1892) та Івана Франка *Учитель* (1894).

3-поміж чинників, що визначають жанрові особливості комедії *Житейське море*, вагома роль належить характеротворенню. Драматург створив низку антропологічних типів, окреслення яких пов'язане зі специфікою суспільно-історичного розвитку України. Артист Іван, хлібороб Карпо, директор гімназії Михайло, капітан судна Хвиля, антрепренер Усай – представники різних професій. Вищезгадані колоритні образи – не абстрактні постації. Вони змальовані психологічно переконливо, максимально наближено до реальних прототипів. Всі вони – добрі фахівці, знавці свої справи. Однак, присвятивши своє життя певній трудовій діяльності, ці персонажі висловлюють невдоволення родом своїх занять.

Портретну характеристику центрального персонажа *Житейського моря* Івана Барильченка влучно передає його репліка зі сцени знайомства його братів з Наташею: “Без титула! А ні, стривай! Український козак! Я гордю тим, що родом сам козак! Колись, брат, наші діди над морем панували і на поганеньких човнах до Сінопа добирались і Скутар руйнували; а ми вже от плаваєм житейським морем і частенько руйнуємо своє здоров'я від того, що плавають не уміємо або пливем не туди, куди слід” [6, 88].

Цей портрет, що складається з різнорідних деталей, вельми показовий. На перший погляд, Іван Барильченко – пересічний українець. Він – флегматичний представник української богеми. Але водночас персонаж комедії – еталонний образ нової людини порубіжної доби. Новизну її ідей, настроїв і поглядів доводить ілюстрація з одинадцятої яви першого розділу. В розмові з дружиною Марусею Іван говорить: “Ах, моя дорога! Якби ж то для чоловіка були такі міцні і видимі межі, як-от скеля для моря... А коли межі всі в людей духовні, їх не видно... І присплять тебе бажання злі, якими повна наша кров, і підхоплять хвилі, а вал дев'ятий розіб'є життя об межу, як зараз він розбив об скелю воду впрах! Тільки компроміси помагають. (*Весело*). Слухай, Марусечко! Невже, коли б я тобі зрадив, випадково, без крихти кохання до другої... а так, по-дурному, оставляючи завжди в своїй душі і в серці твою світлу, благородну істоту, невже ж, питаю, ти б не простила?” [6, 101].

Іван Барильченко – яскрава індивідуальність із власними поглядами на життя. Його принципи формують сутність його характеру. Вони відрізняються від поглядів навколишніх.

Монологи героя свідчать про чітку визначеність його життєвої позиції. Він не бажає жити як усі, оскільки це суперечить його принципам. З діалогів головного персонажа комедії отримуємо загальну тональність його прагнень в художній концепції драматурга. Мрії, теорії, бажання Івана Барильченка зводяться до свідомого вибору, що реалізується в утвердженні своїх переконань. Цей факт засвідчує його діалог з антрепренером:

“Усай (сміється). Ну тебе! Ти мені надоїв, а я Івану Макаровичу надоїв з моїми скаргами; а влізьте в мою шкуру!

Іван. Ха! Мені і в своїй шкурі тісно. У вас болить карман, а у мене душа. Нині у публічності понизився смак і виросла байдужість до старого літературного репертуару. Іде хороша, строга комедія – кажуть: “Скучно”; іде драма – кажуть: “У нас своя щоденна драма!” Давайте голих женщин, давайте веселого, веселого!.. Ха-ха-ха! Ніхто не хоче думати і страждати, нині всі хочуть весело жити, і закривають очі, і затуляють уха, щоб не бачить і не чути стогону наболілої людської душі!.. А на цьому веселому ґрунті ростуть егоїзм, цинізм і байдужість до прекрасного, і виганяють і виженуть з людської душі справедливість і любов!” [6, 134 – 135].

Ідейне осердя авторської концепції особистості – творення людини мистецтва. Опинившись у вирі ідейних змагань, Іван Барильченко зазнає глибоких душевних потрясінь. На цьому центральний персонаж комедії наголошує в колі родини: “Море, море, море!.. Сьогодні ми послідній день усі вкупі, а завтра кожного з нас підхопить житейське море і понесе на своїх грізних хвилях!.. Кого на міль посадить, кого об камінь розіб’є, а хто й сам за-

хлебнеться водою... Один Карпо йде в натуральну життєву пристань. Знаєш, брат, мені завжди приязно згадати, як я колись у полі працював; я, брат, часто тепер жалкую, що не зоставсь з тобою святую землю оброблять, та вже пізно... П’ятнадцять літ артистичної діяльності витворили з мене штучну людину з розбитими нервами” [6, 81-82].

У цьому висловлюванні в жартівливому ракурсі змальовано скарги Івана Барильченка на недоліки творчої професії. Він – спокійна, добродушна людина, яка змушена щодня перебувати у бурхливій атмосфері богомного життя. Театральні вистави забирають у нього багато душевних сил. Це призводить до страждань від емоційної невлаштованости, внутрішнього дискомфорту. Духовий світ актора виступає ареною драматичної боротьби, його опановують тривога та неспокій. Той факт, що ці емоції – постійні супутники людини мистецтва, красномовно засвідчують слова Наташі: “Спокій – смерть. Життя – вічна праця, вічне незадоволення; вони примушують чоловіка шукати кращого, а в цім – прогрес. Чоловік повинен кипіть, кипіть і кипіть, а википів, прохолонув – спи!” [6, 83].

Оскільки Іван Барильченко цілковито відданий улюбленому заняттю, за це він змушений жертвувати домашнім затишком та щастям. Провідний виконавець театральних ролей рідко буває вдома. Це позначається на його взаєминах із дружиною. Проблема подружньої вірности отримує оригінальне трактування в оцінках Івана Барильченка. Відомий артист вважає, що вибачити зраду коханої половини не є важкою справою. Нові погляди актора багато в чому зумовлені особли-

востями обраної професії. Театр, сцена, різноманітні ампула посутньо впливають на його світоуявлення, визначають його поведінку.

Однак дружина Барильченка, носій традиційних цінностей, аргументовано доводить помилковість “передових” поглядів чоловіка. Маруся не згідна на компроміси, на яких він наполягає: “Сьогодні буде качать. Глянь, Марусечко, яка краса: море бішено б’є своїми могутніми хвилями об скелі, реве і завиває, мов – сердиться, що нема у нього сили розбити предковичну препону, якою натура обмежила його від землі, – і мусить іти на компроміс!..” [6, 100]. Неодноразова зрада коханій дружині з актрисою Людмилою Ваніною призводить до руйнування сімейного щастя.

Примітний факт: погляди на життя Івана Барильченка не відзначаються постійністю. Поведінка актора, його репліки свідчать про нечіткість його життєвої позиції. Він “став жертвою деморалізації, захопився сумнівними розвагами і збагнув своє падіння надто пізно” [17, 396]. Лише наприкінці п’єси центральний персонаж комедії усвідомлює хибність своїх вчинків, розуміє істинні витоки його незадоволення життям. У розмові з Людмилою він робить на цьому наголос. Іван згадує про свій моральний обов’язок і з цього часу хоче бути відповідальним за свою поведінку: “Це тільки остання крапля; вона полилася через край і розбудила мою совість. Я давно стражду невимовно. Справді, яке я маю право ждати від тебе вірності, коли я сам зрадник перед своєю жінкою? Безуміє страсті відняло від мене розум, і я не міг себе спинити! Розум шептав одно, а кров перемагала все, і я купався в пороках: став лицеміром, обманював

себе, всіх обманював і оскверняв чистую, як херувим, Марусечку мою і моїх дітей, пригортаючи їх до свого порочного лона, цілуючи устами, на яких zostалися сліди твоїх поцілунків... А!.. Для кого я так мучу свою душу?.. Там мир, любов і чистота, а тут порочна страсть! Годі! Чад пройшов, я рву усе...” [6, 126].

Рішення, яке прийняв Іван Барильченко, допомагає збагнути його людську сутність, еволюцію його характеру. Через вагання і сумніви центральний персонаж комедії знаходить себе, своє місце в житті.

У другій яві четвертої дії Барильченко змальований оновленою людиною. З цього часу він не є в’язнем власних ілюзій. Тепер його найзаповітніша мрія – порвати зі своїм ганебним і непристойним способом життя, повернутися до рідної домівки та налагодити взаємини з дружиною. Він твердо заявляє Степанові Крамарюкові: “Я знаю! Проти всякої отрути є ліки! Я тебе й себе вилічу... Тікати треба звідця в натуральну життєву пристань, де стеля – небо, а діл – земля, де свіже повітря не надрива грудей, де нерви, кров і мозок урівноважені робочою дисципліною, де я колись у полі працював, де кріпкий сон обновляє сили, де спочивок від тяжкої праці дає райський спокій і тілу, і душі” [6, 143].

Повернувшись до моралі, зорієнтованої на загальнолюдські цінності, актор віднайшов сенс власного призначення. В цьому полягає його духовна перемога. Психологічно переконливою є його репліка, що вінчає фінал п’єси на оптимістичній ноті: “Обмившись сам, і в храм іскуства я чистоту внесу!” [6, 149].

Загалом же у комедії *Житейське море* І. Карпенко-Карий відобразив

протистояння емоційної природи людини з інтелектуальною. Логічним підсумком цього зіткнення є ідея про те, що людина повинна жити відповідно до власного сумління.

Bibliography and Notes

1. Білоус Наталя, *Стильові особливості моделювання жіночих характерів в українській літературі другої половини XIX – початку XX ст.*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.01 “Українська література”, Київ 2005, 20 с.

2. Гаврилук Світлана, *Проблема психології селянина і християнської моралі у драматургії Марка Кропивницького*: дисертація ... кандидата філологічних наук, Київ: Київський університет імені Тараса Шевченка 1995, 167 с.

3. Захарченко Алла, *Ідейно-художнє шукання в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття (проблематика, жанри, характери)*: дисертація ... кандидата філологічних наук, Київ: Київський університет імені Тараса Шевченка 2007, 210 с.

4. Зимомря Микола, *Модельний світ особистості у драмах Бернарда Шоу, Івана Франка, Володимира Винниченка*, [у:] Летнянчин Петро, *Особистість у драмах Бернарда Шоу, Івана Франка, Володимира Винниченка*, Дрогобич: Сурма 2007, с. 181-185.

5. *Історія української літератури*: У 8-ми томах, Том 4, Книга 2: *Література 70 – 90-х років XIX ст.* / Ред. О. Засенко, Київ: Наукова думка 1969, 452 с.

6. Карпенко-Карий Іван (І. К. Тобілевич), *Твори*: В 3-х томах, Київ 1961, Том 3, 459 с.

7. Козлов Анатолій, *Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів*, Київ: Вища школа 1991, 200 с.

8. Копистянська Нонна, *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства*, Львів: ПАІС 2005, 368 с.

9. Летнянчин Петро, *Особистість у драмах Бернарда Шоу, Івана Франка, Во-*

лодимира Винниченка, Дрогобич: Сурма 2007, 192 с.

10. Малютіна Наталія, *Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки*, Одеса: Астропринт 2006, 352 с.

11. Марко Василь, *Стежки до тайни слова: Літературознавчі й методичні студії*, Кіровоград: Степ 2007, 264 с.

12. Матющенко Анжела, *Особистісна колізія в українській драматургії першої третини XX-го століття*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.01 “Українська література”, Київ 1996, 16 с.

13. Мороз Лариса, *“Сто рівноцінних правд.” Парадокси драматургії В. Винниченка*, Київ 1994, 208 с.

14. Набитович Ігор, *Категорія сасгит у художній прозі XX – XXI століть*: автореферат дисертації ... доктора філологічних наук: 10.01.06 “Теорія літератури”, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2009, 36 с.

15. Панченко Володимир, *Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості. Книга розвідок та мандрівок*, Київ: Твім інтер 2004, 288 с.

16. Працьовитий Володимир, *Національний характер в українській драматургії 20 – 30-х років XX століття*, Львів 1999, 282 с.

17. Стеценко Л., І. К. Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич), [у:] *Історія української літератури*: У 8-ми томах, Том 4, Книга 2: *Література 70 – 90-х років XIX ст.* / Ред. О. Засенко, Київ: Наукова думка 1969, с. 359-406.

18. Ткаченко Анатолій, *Мистецтво слова: Вступ до літературознавства*, Київ: Київський університет 2003, 448 с.

19. Хороб Степан, *Українська драматургія: кризь виміри часу (Теоретичні та історико-літературні аспекти драми)*, Івано-Франківськ 1999, 199 с.

20. *Хрестоматія з теорії драми. Особливості драматургічного мистецтва в історичному розвитку. Від античних часів до початку XIX століття*, Київ: Мистецтво 1978, 184 с.

Volodymyr Mykytiuk

**“PRO FORO EXTERNO”¹: FRANKO’S CONCRETIZATIONS
OF THE IMAGE OF UKRAINIAN-GALICIAN INTELLECTUAL**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Володимир Микитюк

**“PRO FORO EXTERNO”: ФРАНКОВІ КОНКРЕТИЗАЦІЇ
ОБРАЗУ УКРАЇНСЬКО-ГАЛИЦЬКОГО ІНТЕЛЕКТУАЛА**

Abstract: The objects of the analysis are Franko’s pedagogical concepts that were based on the formation of civil society, democratization and secularization of school education; the main types of Galician intellectual in the artistic and journalistic texts of the writer, the collective image of the conservative Ukrainian intellectuals of Galicia at the time of the modernization of Eastern Europe.

Keywords: Ivan Franko, history of national pedagogy, methodology of teaching, secularization of school education

У Франкових текстах легко відчитати або ж авторський еволюційний шлях та наратив, або ж *alter ego* – тих, хто йому протистояв чи супроводив. Безперечно, що від початку своєї публічної діяльності (точніше – від львівського часу) письменник не сприймав детерміністичну концепцію людини у суспільстві, бо вважав, що долю жодної особи, а особливо освіченої людини, не визначає виключно провидіння, збіг обставин, навіть суспільні чи національні умови життя. Хоча не вважав людину також й абсолютно вільною щодо свого оточення. Ця, здавалось би, проблемна ситуація вирішується у з’ясуванні життєвої

філософії Івана Франка доволі просто – позиція людини визначається її здатністю до оцінювання тих чи тих особистих чи суспільних явищ та норм, здатністю зробити вибір. Можливість оцінювати і вибирати є головною ознакою інтелектуала, особи, що мислить. Звісно, що як прихильник емпіричного натуралізму, Іван Франко бачив себе і людство загалом невід’ємною частиною природи, яка у процесі еволюції набула здатності мислення, що і має «ціхувати» людину вільну, тобто, – відповідальну за свої вчинки. Неможливо недооцінити вплив на вибір молодого Івана Франка, на його мовну ідентифікацію Михайла Драгоманова, про що сказано уже

¹ Задля публіки. – лат.

дуже багато, однак, хоча галицьке українське середовище на той час уже було доволі інституалізованим, але не змогло зразу ж «абсорбувати» свого найвидатнішого у майбутньому діяча. Це зумовило багато як об'єктивних, так і особистісних чинників. І. Франко пізніше мав підстави оскаржувати «тупий індивідуалізм», болісні удари і цинічні насміхи від одноплемінників, від тих українських інтелігентів, про яких він сам писав як про рутенців, що «вмивають руки» від розмов про загальноукраїнську націю і її мову, про твори Тараса Шевченка та українську літературу, про Драгоманівські ідеї, про все, що відмежоване «чорножовтими стовпами» між Галичиною та російською імперією. Важко навіть гіпотетично «реконструювати» можливий Франків шлях у народовському таборі українського національного руху, що був найбільш організованим та чисельним уже у 70–80-х роках XIX ст. «...На відміну від польських еліт, освічені русини потерпали від кризи національної ідентичності. Вони були поділені між собою на українофільську, русофільську та полонофільську орієнтації. Суперництво між ними є істотною частиною історії національного відродження галицьких русинів у 1830 – 1914 рр.» [1, 35], – констатує дослідник, відзначивши патріотизм І. Франка, який, на відміну від шукачів «легшого і забезпеченішого життя» не виїмався, а залишився на своїй землі долати «культурну прірву, яка відділяла здебільшого малограмотне східнохристиянське населення від секуляризованої та вестернізованої еліти» [1, 42].

У контексті цього виклику особливої ваги набувала освітня педагогічна програма, до якої настійно прагнув долучитися Франко вже навіть на початках свого побуту у Львові. Доброю ілюстрацією його тодішніх поглядів на роль освіти для всіх людей, «незалежно від походження, стану і маєтк», є стаття *Наука і її взаємини з працюючими класами*, написана для польськомовної робітничо-друкарської газети-двотижневика «Праца» 1878 року. Публікація доволі дискусійна, певною мірою – профановано-наївна, про-пролетарська, не так марксистська, як просвітницька, але промовистими є слова про писемність та освіту, що стала можливою завдяки «рухомій літері», – винайденні друку: «Найбільший, найстрашніший для нижчих клас і досі найупертіше боронений привілей панів, князів і багачів, – привілей розумової вищости, привілей більшого виховання, привілей глибокої думки, освіти, пізнання прав божественних і людських, – упав під ударами рухомої літери, розсипався у порошок, як старий мур, а сонце нового поступу, істинно людського, заясніло першим світанком» [12, 29–30]. Власне, симптоматичним є той факт, що свої «про-соціалістичні» публікації у 1878 – 1879 роках Іван Франко друкує польською мовою (*Про солідарність; Що таке соціалізм?; Солідарности!*), а у брошурі *Що таке соціалізм?*, яку пізніше в автобіографії назвав «катехизмом економічного соціалізму», ще й ідентифікує себе з поляками: «Але, може, для нас, поляків (*письмівка моя – В. М.*), вистачить самого патріотичного почуття? Може, саме

тільки виборення політичної незалежності ошчасливить наш народ, а тому соціальна реформа нам не потрібна?» [7, 55]. Звісно, що в 50-томовику укладачі потрактували цей загальник як звернення до «трудящих – представників різних національностей Східної Галичини» [4, 509], хоча радше така форма звернення до читачів засвідчує не так незавершений процес національної Франкової самоідентифікації, як вплив соціалістичних постулатів про «стирання національних меж» у спільній боротьбі із «соціальним рабством». Варто зазначити, що така ідеологія у польській суспільності якщо й не завжди була маргінальною, то ніколи не домінувала, а по «десятирічній панщині у наймах у сусідів» І. Франко теж остаточно пізнає ілюзорність та облудливість міжнаціональної «соціалістичної» співпраці, у якій гасла братерства і рівності прикривають прагнення домінування одної нації над іншою. Щодо ж Франкового «дрейфу» на шпальти польськомовної соціалістичної преси, то чи не основною причиною став його арешт у 1877 році, після чого народовська еліта (а «народовська» – це майже абсолютний синонім до епітета «українофільська!») «виелімінувала», «проскрибувала» молодого студента-філософа фактично за те, чого він не робив. До арешту І. Франка досить важко було назвати соціалістом за переконаннями, але опісля (також і через психотип «Проти хвиль плисти, проти рожна перти»!) він наче наперекір усім і для власної сатисфакції публікує повище названі польськомовні праці. Великого вибору і не залишалось, адже біль-

шість українофільських освітніх і просвітніх інституцій та преси контролювали народовці, які аж ніяк не належали до «секуляризованої еліти». Навпаки, – більшість учасників і проводу становило українське греко-католицьке духовенство чи члени їхніх родин. Знову ж таки, історія переорієнтації «Академічного кружка», де Франко разом із колегами здійснив «демократичний переворот», сповна засвідчила відкидання також москвофільського вибору, що однозначно закривало стежку і до русофільських видань та інституцій, щедро спонсорованих Петербургом. Що показово, уже 1905 року Франко надзвичайно цікаво пояснить цей свій вчинок «соромом перед чужими», маючи на увазі передусім свій вибір тридцять років назад: «Отже, сей психологічний момент – *сором перед чужими* (письмівка Франкова. – В. М.) – був імпульсом до звороту у таборі молодих галицьких москвофілів. Характерне явище! Пригадую, що досить аналогічний факт трапився в тім самім таборі перед чверть століттям, в “Академічеськім кружку” 1875-76 рр. Тоді молодіж також набралася сорому. Драгоманов у своїх листах до ред[акції] “Друга” також дорікав їй неуктвом, незнанням російської мови й літератури, ретроградством та безідейністю. Та історія хоч повторяється, але все з варіантами. Тоді наслідком ідейного ферменту, внесеного писаннями Драгоманова, був зворот усього загалу москвофільської молодіж до народної мови, була проба злуки обох студентських товариств, проба, ударемнена заходами “старих”, був нарешті зворот одної часті мо-

лодежі до новочасних ідей соціалізму та радикалізму. А що ж бачимо тепер?» [8, 414].

«Чужим» тоді для І. Франка був «росіянин» М. Драгоманов, «чужим» і для народовців (через свій антиклерикалізм, нігілізм і невимовно «страшний» соціалізм!), і для москвофілів (через однозначне відкидання «общерусскости», орієнтацію на українську мову у творчості, науці та освіті й, головню, – несприйняття тоталітаризму та абсолютизму Росії) став Іван Франко. Це і зумовило його тривалу співпрацю із польськими часописами лівого спрямування, а паралельно працю на утвердження і розвиток радикального (модерного) політичного проекту. Таким чином, І. Франко мав змогу «модернізувати» українську (і не тільки!) галицьку (теж не тільки!) суспільність і через свою літературну та публіцистичну діяльність, і через журналістську працю, можливість якої стала результатом його популярності як белетриста. Зокрема, завдяки редакторській праці у «Зорі» 1884 року була написана чи не найбільш «шкільна» стаття Франка (*Конечність реформи учення руської літератури по наших середніх школах*, № 12, с. 89-91; № 13, с. 101-102). Також цікавим є висвітлення у художніх текстах образу тодішнього галицького інтелектуала, Франкового сучасника-інтелігента. Часто з елементами автотематизму, «самомалювання», що й творило отой (за визначенням Тамари Гундорової) «культурний автобіографізм», зокрема освітнього середовища та його представників. Досить показовим у цьому пляні є оповідання *Моя стріча з Олексою*, що було

вперше надруковано в неперіодичному збірнику «Дзвін» (1878 рік) із підзаголовком *Оповідання Мирона Сторожя*. Отож, центральний образ твору – образ «проскрибованого»: людини, відкинутої більшістю суспільства на маргінес, поза межі традиційного консервативного «товариства», яке у тексті саркастично названо «люди чесні», «багаті», «сильні», «практичні» [11, 42]. Історія арешту і несправедливого звинувачення у всіх «смертних гріхах» теж відтворена іронічно, адже оповідач проводить думку, що причиною арешту та відторгнення від суспільства стало нерозуміння його діяльності, що не мала на меті ніякого «перевороту, революції, різні» [11, 42], ані «касування Бога» [11, 52]. Оповідач-герой Мирон Сторож у своїй передісторії констатує, що зробив свій вибір життя «проскрибованого» свідомо і не жалкує про це, а шукає місця в товаристві таких же «витручених». Навпаки, відчув щось подібне до катарсису, переродження, «почувся свобідним, як птах у воздуху (як той німець каже: *vogelfrej*)» [11, 43]. Другим сюжетотворчим образом твору стала постать Олекси Сторожя – «стрийного» (дворідного) брата оповідача, одного з трьох синів рідного брата батька Мирона. Власне, збірний образ сім'ї Сторожів становить окрему сюжетну лінію, що доволі розлого та деталізовано підводить до кульмінаційного моменту оповідання – розмови та порозуміння двох «проскрибованих» братів. Історію родини Сторожів – сільських правдборців, – Іван Франко описує дуже деталізовано, на майже третині тексту, що не дозволяє назвати цей компонент

вставним епізодом чи екскурсом у минуле. Навпаки, в історії родини Сторожів є свої внутрішні динамічні вставні епізоди. Наприклад, історія про сутичку Олекси із представниками «інтелігенції»: старостою та повітовим лікарем, що «лікував», не виходячи з брочки; чи бійка із вйтом (виборним головою). Цікавим є те, що Франко наголошує на невідячності сільської громади, коли Олексу по-справжньому використовували для захисту та обстоювання прав села, але все-таки вважали потім і розбійником, і злодієм, тобто, – також «проскрибованим» для «свічної» та «чесної громади». Франко опонує цим образом «правдоборця» тій частині нашого суспільства, що спричинила незадовільну самоорганізацію українців Галичини, передусім інтелігенції, яка мала би провадити селянство, домагатися національних прав, зокрема у шкільництві. Усталеною є думка, що революційна хвиля 1848 року застала нашу націю в Австрійській імперії зненацька, наше передівництво не мало сформульованої культурно-політичної програми, натомість брало участь у чужорідних політичних і культурних рухах. А між тим, «Міністерство освіти, що 1848 р. постало у Відні, проголосило народну школу в засаді за національну школу, себто навчання в ній має відбуватися в рідній мові» [5, 527], – констатував історик освіти, зазначивши, що у період від утворення Головної руської ради (1848) до її ліквідації (1851) було утворено понад 1500 народних шкіл з українською мовою. Як відомо, після цієї чотирирічної «хвилі» демократизації в Австро-Угорщині відбувалась реставрація абсолю-

тизму, а в справах шкільництва це виявилось також і в «оцерковленні» освіти, коли клір розпочав агресивно втручатись у внутрішнє функціонування шкіл і отримав вирішальний голос у призначенні вчителів. Звідти – те засилля квазірелігійно-морального виховання, цензура шкільних підручників і програм, ігнорування «реальних» навчальних предметів, – із чим так наполегливо боровся Франко у своїх публіцистично-педагогічних і художніх творах. Польська суспільність Галичини, яка була організованішою й монолітнішою, успішно використовувала суперечки і протиріччя у середовищі українських інтелектуалів упродовж всього XIX сторіччя. Поділ на народовців і москвофілів, «азбучна війна», що тривала майже півстоліття, відсутність педагогічної традиції, освітніх інституцій, попросту «угодовство» та «хрунівство» знесилювали українців у протистоянні з поляками за право розвивати національну школу та освіту. Яскравим і повчальним прикладом того, як треба «використовувати демократію» у боротьбі за свої права, стало ухвалення закону про Крайову шкільну раду 1867 року у галицькому сеймі у Львові. Польські депутати 27 грудня 1866 р. винесли на розгляд дискримінаційний проект, а коли українські послы на знак протесту хотіли покинути приміщення, щоб не уможливити голосування, «...бо добре знали, що нічого не допоможуть їхні річеві аргументи, але поляки не випустили їх із зали, а під час крику і насильницького затримання українських послів маршалок сейму піддав законопроекти *en blok* під голосування в другім і третім читанні

без читання самого тексту законопроектів та проголосив, що шкільні законопроекти ухвалено» [5, 529].

Попри дуже прогресивні, либонь, чи не найкращі на той час у Європі, а однозначно найкращі в українській колоніальній історії державні закони про рівне право усіх громадян на елементарну освіту, про право кожного народу на збереження і розвиток своїх національних прикмет через розвиток шкільництва рідною мовою, про відлучення школи від церкви (1868), львівська Крайова шкільна рада насправді полонізувала освіту в Галичині. Звісно, можна справедливо звинувачувати наших сусідів у їхній агресивності, прагненні домінувати, псевдокультуртрегерстві, бо статистика засвідчує значний кількісний регрес українських шкіл упродовж 70–80 рр. XIX ст., зростання кількості утраквістичних та польських. Тобто, поляки, взявши у свої руки керування освітою, провадили її відповідно до своїх національних інтересів. А можна шукати причини тимчасового льокального програшу не лише у підступності «воріженьків», а, як болісно писав І. Франко, передусім у власній дріб'язковості, егоїзмі, двоєдушності, відсутності справжніх характерів, що робило українців нацією обважнілою, незграбною, сентиментальною, позбавленою гарту й сили волі, так мало здатною до політичного життя, а такою плідною на перевертнів найрізномірнішого сорту. Франко у цій гіркій епістолі епатує аж таким виявом національної самокритики, тим більше – зверненням до польського читача, однак саме цей письменник мав найбільше права так болісно мобілізувати

свій народ. Тим більше, що ця характеристика стосується передусім української інтелігенції – у тексті автобіографії-передмови до видання творів Франка польською мовою зазначено: «Зрозуміло, знаю між русинами декілька винятків, декілька осіб чистих і гідних усякої пошани (говорю про інтелігенцію, не про селян), але ці винятки, на жаль, тільки стверджують загальний висновок» [9, 30-31].

І якщо Франко вірив у «жадобу світла, правди та справедливості» у «ширших масах», то реальність серед «нашої публіки» була іншою. Степан Сірополко писав: «З подумом політичної реакції одразу підупав запал українського громадянства в освітній справі. Духовні консисторії, що керували від 1855 до 1869 р. українськими школами, обмежувалися обіжниками до деканів, щоб бралися за організацію шкіл, а ті в свою чергу зверталися з обіжниками до сільського духовенства, щоб своїм моральним впливом спонукували народ до відкриття шкіл, але селяни в своїй більшості не квапилися з відкриттям шкіл, нарікаючи на біду, на тяжкі часи» [5, 530]. Наші «парохи», наша інтелігенція, представлена головно малочисними, часто сполонізованими у побуті греко-католицькими священиками (або ж із патерналістськими сподіваннями щодо Росії!) виявилася поки-що неготовою до духового провідництва народом, що і привело до домінування польської меншини. Колосальна просвітницька та організаційна робота і національної Греко-католицької Церкви, і світських політичних та громадських інституцій українців Галичини уже

у 1880-х роках дозволять змінити певною мірою тенденції розвитку у бік зростання, але загалом розвиток українського шкільництва йшов поволі. Відзначити варто утворення 1881 року Руського товариства педагогічного, діяльність якого була спрямована на розвиток і народних шкіл, і на підготовку більшого числа учнів-українців до навчання у середніх школах, а також і на зміну загальної атмосфери в українській суспільності до потреби навчання загалом, пропаганді заснування та підтримки національних шкіл. Важко переоцінити діяльність у цьому пляні І. Франка, який написав десятки статей, у тому числі економічних і статистичних, у яких всебічно аналізував стан освіти у Галичині. Закономірно Франко пов'язував розвиток освіти із загальним економічним станом, також відзначав і зворотній ефект.

Микола Ткачук слушно вважає, що, «експлікуючи критерій художньої правди в літературно-критичному дискурсі, Франко захищав розуміння мистцем динамічності розвитку дійсності, знання ним суспільних законів і духового світу людини та усвідомлення того, що саме вона покликана перебудувати життя на засадах справедливості й гуманізму» [6, 31]. Тобто, якщо зіставити Франкові сумніви і критику «праці, чеснот і прикмет характеру» тих людей, що зображені у тексті аналізованого оповідання, та, до прикладу, героїв Еміля Золя, то йдеться про найслабшу складову соціалістичної доктрини – людину, її морально-етичні якості. Пишучи по суті доктринарний за задумом твір, І. Франко реалізовував у *Моїй*

стрічі з Олексою, як і в багатьох інших творах цього періоду, тенденцію художнього пізнання ідеї діяльного життя людини, яку розглядав як духовий феномен, відтворював на сторінках оповідання проблему співвимірності особистісного та громадського, протиборства нового із старим, майбутнього із минулим у площині суспільного життя і свідомості. Як і в більшості текстів кінця 70-х – поч. 80-х (передусім – у *Бориславському циклі*) Франко-епік намагався у художньому форматі сконструювати політичний ідеальний приклад організації селянських і робітничих громад. Спосіб соціальної та господарської організації селянської громади, що його пропагує Мирон у розмові із Олексою Сторожем та його дружиною Катериною, викликає захоплення в неофітів-слухачів, тому розв'язкою оповідання є сцена ревного братання між Сторожами, яка викликає вже в оповідача справжній ентузіазм та насагу до подальшої діяльності «для громадського добра»: «Весь світ мені прояснився, нова сила вступила в мене, немов се кожде з тих бідних, прибитих недолею, погорджених людей частину свого життя, своїх надій, своєї сили вливало в мене!..» [11, 58]. Ідеалізм Франкового героя видимий та помітний, що дозволяє говорити про «утопійні й дещо наївні погляди соціяліста» [3, 46]. Центральними топосами оповідання, найбільш значними підрозділами художнього простору узагальнено можна назвати сучасне авторові галицьке місто й село, а основним способом художнього зображення в оповіданні *Моя стріча з Олексою* – контраст.

Окремі локуси «людей порядних», «чесних», «свічних» протиставляються локусам «проклятих», «проскрибованих», «вितручених», що без інакомовлення та образности виражає авторський задум протиставлення внутрішнього спокою, сили і ясности переконань, чистої совісти й посвяти боротьбі за громадське благо, – з одного боку; темноті, фальші та дармоїдству – з протилежного. Завершується твір алюзією до Франкового поетичного тексту, який слугує своєрідним обрамленням оповідання: «Ех, добродії, для самої боротьби, для кількох таких хвиль варто плюнути на всі “пута”, варто стати “проскрибованим”!» [11, 58]

Власне, збірний образ тієї «лінивої», «картярської», консервативної «русько-української інтелігенції» (і народовської, й, передусім, москвофільської!), що жила в «одному з наймодерніших міст Східної Європи» змальовує Франко також і в есеї *Наша публіка*, що був уперше надрукований у львівському журналі «Товариш» за 1888 рік із підзаголовком *Замість фейлетона*. В основі Франкового твору – пряма авторська реакція-інтерпретація суспільних, педагогічних, мистецьких, літературно-наукових проблем, адже упродовж 1880-х років І. Франко активно ангажувався у справи журналістські та освітні. Автора приваблювала така форма, що давала можливість безпосереднього, швидкого реагування на актуальні, гострі проблеми сьогодення, вільний спосіб висвітлення різних поглядів, коли протилежну позицію висловлює у тексті уявний чи конкретний мовець, в уста якого вкладаються загальнові-

домі, стереотипні уявлення та позиції. Тобто, можна констатувати, що саме у Франкових текстах відображено реалії розвитку українського громадянства Галичини, у якому чи не головною проблемою був процес дифузії національної інтелігенції, чимала частина якої доволі часто вибирала пропольську (прогерманську, промосковську) орієнтацію, ослаблюючи, обезкровлюючи можливість модернізації свого народу. Без сумніву, головну роль у такому поступі мала відігравати національна школа, освіта рідною мовою, що в умовах конституційної монархії було можливо. Тому саме на освідомлення, просвітництво «нашої публіки», поборення її пасивности й «яловости» спрямований зокрема і цей текст Івана Франка, у якому актуалізовано проблеми тодішньої літературної освіти українською мовою, розвитку книжкової мережі, спеціалізованої преси, загальноукраїнської культурної єдності. Письменник настільки ангажується у громадські проблеми у цьому творі, що сам стає учасником зображуваних подій, учасником полеміки із своїми читачами. Тобто, функція автора-оповідача, «образ автора» настільки конкретизований, що оповідання та новели інколи дістають забарвлення репортажу, не будучи публіцистикою, зазначав Іван Денисюк [2, 131]. Наратор у *Нашій публіці* немовби прихований, «розмитий» за зображуваними конкретними й уявними, збірними постатями представленого світу, а авторське «я» у постійному діалозі із нав'язаними «згори», «від себе», світоглядними та морально-етичними постулатами. Отже, можна говорити

про «поліфонічний» текст, «поліфонічний»² наратив у творі, у якому, наприклад, відповідно до феноменологічної матриці Романа Інґардена діалог виражений за допомогою безпосереднього, але не зовсім неадекватного обміну (чи перекладу) між персональними світоглядними позиціями, що зберігають свою іманентну специфіку. Тобто, діалог у Франковому творі вже має не просто зовнішню мовно-композиційну форму, а є внутрішньою складовою його поетики. Риторичні «оклики, ради, нарікання та упімнення» Франко вкладає в уста «кожного руського редактора і газетяра в Галичині». Звісно, це великою мірою умовність та гіперболізація (за Р. Інґарденом – «квазісудження»), адже необхідною особливістю, сутнісною рисою власне літературного твору є специфічний характер речень, що творять текст. Якщо у науковій статті чи у розмовному висловлюванні бачимо стверджувальні речення, що передають логічний, понятійний сенс, речення у літературному творі мають характер «удаваних» суджень, або ж – власне «квазісуджень». Тобто, Франкові суб'єкти висловлювання у *Нашій публіці* представляють інтенційні, а не реальні предмети та поняття, а локалізувати їх може лише читач, і то по-різному. Отже, *Нашу публіку* можливо розглядати як «межовий» текст, що існує в багатьох автономних «конкретизаціях» реципієнтів, але все-таки зумовлений інтенціями автора, контекстом тодішнього суспільно-політичного та естетичного світогляду Франка:

² За дефініцією Міхаїла Бахтіна, який у своїй літературознавчій доктрині використав цей музикознавчий термін.

«Що се таке – публіка? Тьфу, до чорта! Адже ж не вовк у лісі і не апокаліптична бестія, а всі ми. [...] Всі ми поодинокі, кождий для себе, – так собі, люди як люди, а разом узяті мали б бути таким тираном, такою апокаліптичною бестією? Мали б жадати, щоб наші редактори, письменники, вчені, наші духові світочі перед нами брехали, кривилися і пускали нам дим у очі замість світла? [...] Невже ж у нас клоччя замість серця і кисіль замість крові, так що нас не порушить те, що порушує інших нормальних людей?» [13, 92] – так окреслював письменник адресата свого послання, «нашу публіку», «молодих й старих, вчених і невчених», перераховуючи усі соціальні верстви населення Галичини та апелюючи до них. *Нашу публіку* варто відчитувати через призму адресатів тексту, їхнє можливе і фактичне сприйняття, у контексті тодішнього суспільно-політичного та естетичного світогляду автора. Як і в більшості апологетів такої літературознавчої стратегії головною інспірацією у того ж Інґардена була феноменологічна епістемологія – концепція пізнавання літературного твору *разом і через* (письмівка моя. – В. М.) пізнавання концепції читача³. Франко вважав, що позірне, безпредметне моралізаторство та поділ тем, теорій, думок на корисні

³ Спосіб існування літературного твору, його будова, «квазісудження» як концепція фікції-художности, конкретизації літературного твору, суб'єктивні аксіологічні структури читача-дослідника, естетична і дослідницька позиція літературознавства – ось основні пуанти Інґарденової філософії літератури, що мала більш теоретичне, ніж практичне застосування в літературознавчих дослідженнях ХХ століття.

і шкідливі є невинуваченими: «Нема думок страшних, неморальних або шкідливих. Усяка думка стоїть того, щоб її передумати, розібрати і справдити. [...] Вкажіть хоч одну, я жодної заказаної теорії не знаю. Знаю більше або менше основні, такі, що більше або менше відповідають фактам і пояснюють їх, і більше ніяких» [13, 95]. Тому безапеляційно називав тодішню українську літературу в Галичині «бідною, блідою, безплідною, позбавленою запалу й оригінальності» [14, 44], а причиною визначав «боязнь усього, що називається дійсністю і життям, боязнь глибшого розуміння його цілей й завдань» [14, 94], стверджував, що зумовило такий стан белетристики домінування у галицькій літературі та політиці хоч й особисто порядних і чесних, але надзвичайно консервативних, заскорузлих гімназійних учителів, які все ще залишалися апологетами літературних й естетичних понять середини XVIII віку. Особливо цікавою є семантика Франкової формули-метафори «корифеї нашої літератури», що безпосередньо корелює з означенням «гімназійні вчителі». Як сприймати ці оцінні характеристики провідної культурної верстви українського соціуму Галичини 2-ї половини XIX-го століття: чи тільки через призму художнього твору, чи Франковий текст був залежним від суспільно-історичного контексту, став продуктом культурно-історичної ситуації. У нашому випадку, щодо твору Франка *Наша публіка*, радше варто говорити про так звану дифузію жанру, коли обидві творчі сфери не так протиставлені, як взаємодоповнюють одна одну, а спричинило Франкове звернення до

цього способу вираження своїх думок про галицько-українські освітні, літературні, журналістські та інші загальнонаціональні проблеми його «цікаве» становище на розламі між народовським і радикальним угрупованням. Активно співпрацюючи з народовськими інституціями Галичини (журнали «Діло» і «Зоря», товариство Просвіта, Наукове Товариство імені Шевченка (НТШ), підготовка чотиритомового видання творів Тараса Шевченка та ін.) із середини 80-х років, Франко часто вдавався до тактичних відступів, своєрідних реверансів у бік народовського угруповання української інтелігенції Галичини, у якому переважало унійне духовенство, що, попри певний клерикалізм та провіденський офіціоз, вийшло тоді на перші ролі у культурному й політичному житті, провадило виразно націєтворчу та просвітницьку роботу, важливість і результативність якої мистець бачив та вважав за доцільне доповнювати та розвивати. Своєрідний опортунізм радикала з народовською партією закономірно не подобався матеріялістові та «космополітові» М. Драгоманову, який ревниво спостерігав, як його учень щораз тісніше самостійно інкорпорується із тими, кого професор-емігрант уважав ретроградами та безнадійними консерваторами. Звідси – своєрідне балансування, часто – пошук спільників на особистому, приятельському ґрунті.

У цьому ракурсі показовою та характеристичною була співпраця з одним із представників «нашої публіки» – Володимиром Лукичем⁴,

⁴ Василь Лукич (справжнє ім'я – Володимир (син Луки) Левицький) (2.IX.1856, с. Белзень,

українським громадсько-політичним і національним діячем народо-довського спрямування. Зокрема, Іван Франко з ентузіазмом відгукнувся на пропозицію взяти участь у формуванні змісту видання, яке редагував Лукич, і 9 липня 1886 р. писав: «Знаю вже, що ти календаря не укладаєш і при тих *страшних* (письмівка Франкова. – В. М.) цензурних обставинах, які тепер панують у Просвіті, я нахожу се зовсім натуральним. Щиро бажаю тобі вдачі і поведження з альманахом і щоб доказати тобі, що бажання моє не фраза, а правдиве активне співчуття з усяким самостійним змаганням, незалежним від нашої “професорської кормиги”, то ось тобі й покажчик того, що я можу дати для твого альманаху» [10, 70]. Франко у листі накреслив цілу програму видання альманаху, подав список автури і висловив готовність бути посередником у переговорах з потенційними авторами. Двічі запрошував Лукича приїхати у Львів для зустрічі і складання плану видання, розповідав про свої видавничі і письменницькі пляни, про бажання видавати незалежний часопис («З новим журналом нічого не чувати, мабуть, нічого й не буде. Україна на «Зорю» відказує так, що крий Боже, не знаю вже, як і поступати, щоб і їм догодити, і наших професорів не дразнити» [10, 71]), про запрошення до праці у редакції «Діла». Франко після одруження активно шукав джерел заро-

тепер Гончарівка Золочівського р-ну Львівської обл. – 6.X.1938, м. Винники, тепер у складі Львова, похований на Личаківському цвинтарі у Львові) – український громадсько-політичний і національний діяч, правник, літературознавець, видавець, бібліограф, письменник.

бітку і надіявся знайти відповідну журналістську працю у виданнях, «підлягаючим цензурі не професорській, а тільки прокураторській» [10, 71]. «Професорська» цензура – це і буквально, і метонімічне означення консервативно-клерикальної позиції домінуючої у Просвіті, НТШ, редакціях газет і журналів народо-вської партії. «Я бажав би, щоб видання твоє зробилось першим товчком до нового, свобіднішого і поступового руху у нас, щоб було сигналом і для других – виломуватись з пут дотеперішнього шлендріяну (недбалість, повільність, рутинна. – В. М.). І для того бажав би я, щоб зміст його був добірний і цікавий, так щоб всі мусили б його читати» [10, 70], – писав Франко колезі. Лукич, будучи ще із студентських часів послідовним прихильником національно-патріотичного народо-вського табору, виконував роль своєрідного «містка», «лучника» між Франком та надзвичайно впливовими у 1880-х роках «священницькими» й «учительсько-професорськими» колами, адже частину збірника було видруковано коштом НТШ. Редактор «Ватри» коректно прийняв допомогу Франка, альманах відбувся і став подією у культурному житті.

Отож, можна ствердити, що предметом Франкових суміжних, межових публіцистично-педагогічних текстів відповідно до законів жанру стала вільна, авторська реакція-інтерпретація суспільних, педагогічних, мистецьких, літературно-наукових проблем свого часу. Безпосередньо інспірувало Франка до есеїстичної форми, що була доволі поширеною у його мистецькій практиці, українське консервативне,

клерикальне, регіонально замкнуте у Галичині тодішнє суспільство з його своєрідним дилетантизмом та агресивністю. Особливо у цей період Франко ангажувався у справи журналістські та освітні. Можливо, визначало це спрямування і нереалізоване прагнення кар'єри гімназійного учителя та університетського викладача, редакторські «круги пекла» у багатьох часописах, конфлікти як із москвофільською, так і народовською частиною українського соціуму в Галичині. Тобто, дуже часто Франко вибірково і доволі суб'єктивно трактував у своїх наукових і публіцистичних працях художню та суспільно-національну діяльність своїх політичних супротивників, намагаючись балансувати між вимогами непримиренного М. Драгоманова та об'єктивною доцільністю брати участь у провідному народовському струмені національно-культурного життя Галичини 2-ї половини XIX-го століття. Консервативна «шкільна естетика» стала об'єктом критики Франка не випадково, адже у світлі позитивістської філософії «праці над основами», «органічної роботи», «теорії малих справ» роль освітянських інституцій була визначальною. Про те, що ця проблематика була дуже важливою для Івана Франка, свідчать десятки художніх текстів белетриста, де так чи так висвітлено образи педагогів та їхніх вихованців, а також більше ніж сто сорок статей, оглядів, рецензій, у яких дослідник ангажувався у тогочасні педагогічні проблеми. Якщо у романтичній традиції тематично школа поставала у текстах головно у вигляді біографічного епізоду для вираження поглядів автора

про виховання та методику навчання молоді, «охарактеризовували» окремі «світлі» та «темні» постаті педагогів, то ситуація кардинально змінилася в епоху Позитивізму. В основі романтичної моделі свідомости був індивідуалізм, а художня література і літературна критика як правило висвітлювала негативну роль педагогічних інституцій для формування і росту окремих незвичайних, інтелектуально обдарованих чи чуттєвих і вразливих особистостей, які стикалися замість навчання з жорстокими реаліями світу. Позитивісти змінили загальну тональність зображення теми школи в літературі і критиці, і пов'язано це було із новою «навчальною» (знову просвітницькою) моделлю свідомости, коли на перший план виходила роль освітніх інституцій у піднесенні морального та інтелектуального рівня всіх верств населення. Завданням і письменників, і критичного супроводу було не створення нової освітньої моделі, а в першу чергу руйнування недосконалої старої. Лише в окремих текстах Франка кінця XIX-го та початку XX-го століття помітне уже виразне прагнення до об'єктивізації опису шкільництва. Це було загальноєвропейською тенденцією розвитку і белетристики, і літературної критики, і публіцистики того часу. Основною функцією була нещадна критика «взагалі», вказування на анахронічність як самої школи, так і панівних у ній методик навчання і виховання, деспотичного та авторитарного характеру педагогіки. Ці цивілізаційні ознаки виразно виявились і в творчій спадщині Івана Франка з педагогічною тематикою, і в його критичних рефлексіях із сус-

пільною та освітянською проблематикою, зокрема в белетристичному нарисі *Моя стріча з Олексою* та есеї *Наша публіка*. Ці межові ґенологічні форми у виконанні нашого письменника також можемо вважати втіленням західноєвропейського цивілізаційного індивідуалізму, і насправду діяльність Франка, спрямована на трансформацію «ідентичностей і відповідно українського національного руху, стала результатом появи тут радикальної політичної культури, побудованої на запозичених модерних західноєвропейських зразках»; зокрема і його педагогічна і просвітницька робота справді мала на меті «деконструкцію старої “руської” релігійно-протонаціональної ідентичности модерною національною українською в австрійській Галичині в останній третині 19-го ст.» [1, 435]. Франковий вибір, Франкова участь в «українофільському» русі, а саме співпраця соціяліста-радикала з патріотичним «народовським», а потім і націоналістичним табором насправді мала синерґетичний ефект для українського національного поступу, українського націєтворення, що аж ніяк не було просто «проектом»⁵. У його

⁵ Спротив певною мірою викликає сама термінологія «модерного націєтворення», сказати б – «калькуляція» «проекту», відповідне «відкидання» чи «відсікання» історичного національного розвитку, водночас не можна не погодитись із стрижневою тезою Ярослава Грицака про те, що саме західноєвропейські модернізаційні дискурси і сам «персоніфікований» Іван Франко – «символ динамічної модерної культури», допомогли здолати русофільський рух принаймні у Галичині, що уможливило й утвердило українські самостійницькі національні і громадянські стремління на століття, сформувало «поступове», модерне українофільство. Історик бачить

освітній і педагогічний діяльності, реалізованій у художній та публіцистичній продукції, зокрема в проаналізованих текстах, відображено також і суспільний остракізм щодо вестернізованої радикальної еліти, і той факт, що «Найбільша [...] перешкода полягала в існуванні у суспільстві великих сегментів, байдужих до модернізаційних дискурсів націоналізму і соціалізму» [1, 439]. Зазначу, що ця «перешкода» існує і в нинішньому все ще постколоніальному українському суспільстві, коли постсовєтська псевдоеліта є вислідом слабкоти національно ідентифікованої та інтелектуально розвинутої так званої інтелігенції. Століттями колоніальна метрополія пляномірно і цілеспрямовано асимілювала та винищувала саме національно зорієнтованих українських інтелектуалів, тому нинішня слабкість українства та його роз'єднаність великою мірою зумовлена тією «історією, яку не можна читати без брому», а сучасний український політикум майже повторює досвід Франкових часів, коли продовжується не боротьба програм, ідеології, а протистояння двох таборів – проукраїнського та антиукраїнського, а виборець голосує за харизму уподобаного лідера із відповідного національно зорієнтованого політичного об'єднання. Відсутність свого домінантного інформаційного та освітнього простору призводить не тільки до ідеологічних, але й економічних втрат, адже популістські проекти однозначно перемагають в ма-

Франка як «ґеніяльного творця» й послідовно «виволікає» його з «мулярського, камелярського кар'єру» до храму (чи колізею!) інтелекту.

лоосвіченому, культурно відсталому середовищі, яким легко маніпулювати. Не тільки Франковий «символічний капітал» «національного поета-генія-пророка», але й передусім його виразно європейські цивілізаційні ідеї, спрямовані на розвиток і самоорганізацію громадянського українського суспільства, зокрема у сфері освітньої політики, сьогодні все ще актуальні.

Bibliography and Notes

1. Грицак Ярослав, *Пророк у своїй Вітчизні. Франко та його спільнота (1856 – 1886)*, Київ: Критика 2006, 631 с.
2. Денисюк Іван, *Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.*, Львів: Академічний експрес 1999, 280 с.
3. Легкий Микола, *Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка*, Львів 1999, 160 с.
4. *Примітки до статті*: Франко Іван, [Що таке соціалізм?], [у:] *Idem, Зібрання творів*: У 50 томах, Київ 1986, Том 45, с. 507-509.
5. Сірополко Степан, *Історія освіти в Україні*, Київ: Наукова думка 2001, 912 с.
6. Ткачук Микола, *Жанрова структура прози Івана Франка (Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції)*, Тернопіль 2003, 384 с.
7. Франко Іван, [Що таке соціалізм?], [у:] *Idem, Зібрання творів*: У 50-ти томах, Київ 1986, Том 45, с. 44-55.
8. Франко Іван, «Ідеї» й «ідеали» галицької москвофільської молодезі, [у:] *Idem, Зібрання творів*: У 50-ти томах, Київ 1986, Том 45, с. 410-422.
9. Франко Іван, *Дещо про себе самого*, [у:] *Idem, Зібрання творів*: У 50-ти томах, Київ 1981, Том 31, с. 28-32.
10. Франко Іван, *Лист до Василя Лукича 9 липня 1886 р.*, [у:] *Idem, Зібрання творів*: У 50-ти томах, Київ 1986, Том 49, с. 70-72.
11. Франко Іван, *Моя стріча з Олексою*, [у:] *Idem, Зібрання творів*: У 50-ти томах, Київ 1978, Том 15, с. 42-58.
12. Франко Іван, *Наука і її взаємини з працюючими класами*, [у:] *Idem, Зібрання творів*: У 50-ти томах, Київ 1986, Том 45, с. 24-40.
13. Франко Іван, *Наша публіка*, [у:] *Idem, Зібрання творів*: У 50-ти томах, Київ 1978, Том 18, с. 89-98.
14. Франко Іван, *Українська література в Галичині за 1886 рік*, [у:] *Idem, Зібрання творів*: У 50-ти томах, Київ 1980, Том 27, с. 44-56.

Olha Shostak

**“EMIGRATIONAL” TEXT OF IVAN FRANKO:
THEORY AND PRACTICE**

Rivne State Humanities University, Ukraine

Ольга Шостак

**“ЕМІГРАЦІЙНИЙ” ТЕКСТ ІВАНА ФРАНКА:
ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА**

Abstract: In the article there are generalized theoretical and methodological bases of the supertext phenomenon research. There is made an attempt to form the notion of «emigrational» text of Ivan Franko as a personal polystructural supertextual unity with the topical integrity and esthetical commonness of expression plan. The author forms text corpus of Ivan Franko works, dedicated to the problem of emigration from the Galicia in the late 19th – early 20th century and characterizes their comprehension in Ukrainian literary science. The attention is focused on poetic, prose and publicist units of supertext. There are analyzed the central motives and imageries constructing its metatextual structural basis.

Keywords: supertext, «emigrational» text of Ivan Franko, cultural centrism, core text, themed repertoire, artistic code, topos of fatherland

Еміграція як проблема постала у світовій літературі у другій половині XIX – на початку XX ст. У цей час активізувались міграційні рухи, пов’язані з пошуком місця праці або й постійного проживання через складні соціально-економічні умови на батьківщині. У Галичині – найбільш відсталому краї Австро-Угорщини – ця проблема належала до однієї з першорядних. Поширеним явищем були внутрішні міграції з сіл до промислових міст. А в 1880 – 1890-х роках розпочався масовий виїзд до США, Бразилії, Канади. Тому в українській літе-

ратурі проблема еміграції особливо актуальна. Вона художньо осмислена у творах Т. Бордуляка (*Ось куди ми підемо, небого*, 1894; *Бузьки*, 1896; *Іван Бразилієць*, 1899), А. Чайковського (*Бразилійський гаразд*, 1896), Марка Черемшини (*Осінь*, 1898), В. Стефаніка (*Камінний хрест*, 1899), О. Маковоя (*Туга*, 1901; *Гість з Канади*, 1903) та ін. Особливого резонансу тема пошуків кращої долі на чужині набула у творчості Івана Франка. Еміграційні мотиви з’явилися ще в його ранніх поетичних текстах, але вони не були чітко окресленими. Надалі

тема еміграції знайшла відображення в публіцистичних статтях І. Франка (1891–1897). Упродовж 1896 – 1898 роках автор створює поезії про виїзд галицьких селян за кордон, які згодом об'єднує у цикл *До Бразилії* (збірка *Мій Ізмарагд*). Але риси «еміграційних» текстів простежуються і в прозі письменника, хоча тема виїзду за межі батьківщини переведена в них на інші семантичні реєстри. Твори І. Франка про еміграцію можна трактувати як єдине дискурсивне ціле, пронизане спільними мотивами, образами, стильовими прийомами. Проте поняття «еміграційного» тексту у франкознавстві залишається недослідженим і відповідно не функціонує як термін. Його потрібно вибудовувати на основі теоретичних розвідок про надтекстові структури.

Вивчення надтекстів як мовно-культурних феноменів – один із важливих напрямів сучасної антропоцентричної лінгвістики та літературознавства. У теорії надтексту базовими вважаються ідеї відкритості текстових границь (Р. Барт, Б. Гаспаров, Ю. Лотман, У. Еко та ін.) і організованої нелінійності, багатомірності його семантичного простору (В. Топоров та ін.) [3, 23]. Ґрунтовне теоретичне осмислення цього феномену започаткували представники тартуської семіотичної школи Ю. Лотман і В. Топоров. Так, Ю. Лотман розвиває думку про те, що між мовою і текстом існує проміжна ланка «тексту-коду». Це зразок, який реалізується у вигляді варіантів. Але «текст-код» – не набір правил, а стійкий текст, який у численних варіаціях виявляється у творах [6, 432]. Відповідно сукупність інваріантів такого «тексту-коду» формує надтексто-

ву єдність. В. Топоров говорить про «текст такого рівня складності, коли він стає самодостатнім (тобто коли він уже не може розглядатися тільки як образ зовнішнього, а, навпаки, отримує можливість спричиняти зміни у зовнішньому» і це призводить до створення особливо складних текстів, які синтезують «своє та чуже, особисте та надособисте, текстове та позатекстове» [13, 409-410]. Владімір Топоров пов'язує з надтекстом «вищі смисли й цілі», а також вихід реальності у сферу «символічного і провіденційного», а отже, – на рівень культури загалом [12, 26].

У сучасному науковому просторі присутні різні трактування надтекстових структур. Першу дефініцію вказаного поняття запропонували російські лінгвісти Н. Купіна та Г. Бітенская: «Надтекст – сукупність висловлювань, обмежена темпорально і локально, об'єднана за змістом і ситуативно, яка характеризується цілісною модальною настановою, достатньо визначеними позиціями адресанта і адресата, з особливими критеріями нормативного/анормального» [4, 215]. Натомість теоретик літератури Н. Медніс пропонує тлумачення надтексту як «складної системи інтегрованих текстів, які мають спільну позатекстову орієнтацію, утворюють незамкнену єдність зі смисловою і мовною цілісністю» [8]. Існують також протилежні підходи щодо визначення пріоритетного генеративного фактору надтексту. Наприклад, літературознавці Н. Копистянська, Н. Лейдерман, Н. Медніс, В. Тюпа вважають, що конструювання надтекстових структур зумовлює у першу чергу внутрішня логіка творів, забезпечена позатекстовими чинниками,

і творча робота читача, а не воля їх авторів. Другий погляд на феномен надтексту не враховує аспект культуроцентризму (різні сфери культури як його генеративні блоки, читацьку рецепцію) як пріоритетного позатекстового фактору, що впливає на єдність творів. Представники цього напрямку (Г. Бітенская, Н. Данілевская, Н. Купіна, А. Лошаков) стверджують, що формування надтексту безпосередньо пов'язане з авторською інтенцією. Тому його можна розглядати як систему текстів, створених автором у певний період або ж на відповідну тему [18, 226].

На нашу думку, до надтекстових єдностей можна зараховувати як колективні, так і персональні структури. Проте вважаємо найбільш прийнятним характеризувати надтекст як феномен, у конституюванні якого одночасно, але різною мірою в конкретному випадку, задіяні авторські інтенції, безпосередньо внутрішній потенціал творів, соціокультурний контекст і креативна діяльність реципієнта.

Дослідниця Н. Медніс виокремлює такі специфічні ознаки надтекстів: 1) наявність образно й тематично означеного центру, втіленого у єдиному концепті (для «еміграційного» тексту таким центром вважаємо феномен еміграції, оприявнений у ключових образах батьківщини та чужини); 2) надтекст складається із відносно стабільного кола текстів, які впливають на тенденції його розвитку та закони формування художньої мови; у надтексті присутні ядерні субтексти, які визначають інтерпретаційний код, і підпорядковані їм периферійні утворення (наприклад, у корпусі «еміграційних» творів

І. Франка ядерний субтекст – цикл *До Бразилії*, що докладно прокоментуємо нижче); 3) синхронічність сприйняття надтексту забезпечує виявлення важливих штрихів, неактуалізованих в окремих субтекстах; 4) смислова цілісність; 5) мовна єдність (спільність художнього коду і специфіки пляну вираження), що ґрунтується на використанні загальних місць, кліше (цей аспект відображає риторичність побудови надтексту); 6) границі надтексту стійкі та динамічні водночас [8]. Н. Медніс наголошує й на тому, що вилучення субтекстів із меж цілого призводить до суттєвих естетичних і семантичних втрат для нього та його частин.

Загальноприйнята типологія надтекстів у гуманітаристиці відсутня. Наприклад, Н. Медніс визначає локальні та іменні (персональні) текстові єдності [8]. Найкраще проаналізовані надтексти, породжені топологічними структурами, – так звані «міські тексти». В українській літературознавчій практиці на сьогодні виокремлюють київський (Т. Гундорова, В. Левицький та ін.), львівський (С. Андрусів), кримський (О. Люсий), харківський (А. Головачева, Я. Цимбал), пражський (Ю. Польова), кременецький (І. Хохрякова), чернівецький (О. Харлан), єгипетський (О. Козлітіна), слобожанський (О. Бровко), волинський (Л. Оляндер), гуцульський (О. Салій) тексти.

Щоб теоретично обґрунтувати поняття «еміграційного» тексту І. Франка, звернемось до системних напрацювань у сфері топологічних структур. У центрі уваги «міського тексту» – чітко окреслений міський локус, а «еміграційний» текст також має просторову семантику, тому що

поєднує два протилежні образи – батьківщини та чужини, які можуть набувати значення у спектрі від конкретного локусу (місто, село) до регіонального, національного топосу (край, країна) і проектуватися на сакральну вертикаль раю та пекла. Причому І. Франко – представник галицького тексту української літератури, складовою якого є «еміграційні» твори письменника з ключовим образом Галичини-батьківщини. Цей топос має соціально-економічне підґрунтя і відображає тогочасні реалії: безземелля, бідність, безробіття, що спонукали селян шукати кращої долі за кордоном. Ю. Лотман і В. Топоров розглядають міський текст не лише як літературне, але і як культурне явище. Наприклад, В. Топоров вважає локальний текст не просто конкретним локусом, а «семантичним утворенням, із допомогою якого відбувається перехід *a realibus ad realiora*, перетворення матеріальної реальності у духові цінності» [12, 26-27]. За В. Абашевим, конструювання локального тексту культури пов'язане з екзистенційною потребою людини в осмисленні й ціннісному впорядкуванні місця проживання [1, 5]. А для «еміграційного» тексту важливе усвідомлення поняття батьківщини як рідного краю і ціннісного культурного центру, яке формується у процесі порівняння із чужим закордонним простором. Дослідниця гуцульського тексту в українській літературі О. Салій слушно акцентує увагу на тому, що в теоретичних окресленнях топологічних утворень особливо актуальна ідея про культурний міт відповідного локусу та сакралізованого простору, на рівні якого вибудовується надтекст. Отже, структурна й семан-

тична єдність творів у його межах ґрунтується не лише на спільному об'єкті опису [10, 241-242]. Цю думку доцільно враховувати і в контексті аналізу творів про еміграцію, у яких топоси чужини й батьківщини корелюють з біблійними образами пекла та раю.

Зважаючи на теоретичні узагальнення закордонних та українських літературознавців про феномен надтексту, пропонуємо дефініцію «еміграційного» тексту І. Франка як персональної надтекстової єдності, яка складається зі спільних за семантикою та формою художніх творів, що розкривають тему еміграції й об'єднані центральними просторовими топосами батьківщини та чужини, переведеними у сакральний реєстр образної антитези раю – пекла. Отож корпус «еміграційних» творів має риси як іменного, так і локального надтексту. У широкому розумінні до комплементарних блоків «еміграційного» тексту Івана Франка, окрім базового художнього (поетичного та прозового), зараховуємо й публіцистичний (власне франківський), долучаючи також матеріяли епістолярію та мемуаристики (про пляни самого письменника виїхати за кордон, його участь у галицькому еміграційному русі). Декодуванню авторської інтенції сприяє й тогочасний емігрантський фольклор, який розглядаємо як генеративний фактор культурного контексту. Як складно організовані структури надтексту потребують багатоаспектного вивчення. Тому продуктивною для аналізу Франкового «еміграційного» тексту видається риторична методологія, що допомагає відстежити присутні у відповідному корпусі творів спільні пов-

торювані мотиви, образи, сюжетні схеми, формальні засоби загалом, які готують читача до рецепції, забезпечуючи належне розуміння текстів, і в такий спосіб слугують їх об'єднанню у надтекстову структуру. Розроблені І. Франком для ядерного субтексту (циклу *До Бразилії*) інтерпретаційні коди поза авторським задумом поширюються на інші твори, наприклад, прозові, долучаючи їх із новим смисловим наповненням до «еміграційного» тексту, який вписаний у єдину комунікативну систему з власними інтенційними пріоритетами.

Корпус «еміграційного» Франкового тексту починає викристалізовуватись у ранніх поетичних творах. У них присутні образи й мотиви, спільні для текстів письменника на еміграційну тему. Зокрема, в поезії *Від'їзд гуцула* (1875) йдеться про мандрівку за Дунай [16, т. 3, 288-289]. У фольклорі цей образ означає дуже далеку подорож без конкретизації напряму виїзду та образу чужини. Твір *Якось то буде!* (1880) піднімає проблему еміграції на схід: «В Росію, Молдавію тягнуть плачучії / На заробітки отарами люде...» [16, т. 1, 101]. В *[Оповіданні цюпасника]* (1880) змодельовані заробітчанські мотиви: через розорення селянин змушений іти на роботу в Борислав. Так зображено явище внутрішньої міграції [16, т. 2, 309-311]. Ліричний герой поезії *Рідне село* (1880) зі сльозами на очах покидає свою малу батьківщину, де «пізнав сирітство, труди / І боротьбу з життям» [16, т. 1, 77]. В алегоричному образі журавлів із однойменної поезії циклу *Осінні думи* (1883) вбачаємо емігрантів, які через «бідність, сльози вічні», «труд безсонний в болі і натузі» прямують у «кращий край»

[16, т. 1, 38]. У написаній пізніше *Пісні руських хлопів-радикалів* (1895) галичан ототожнено з тими, «що їх кривда й голод лютий / Жене за море в чужину» [16, т. 3, 275]. Отже, вказані тексти акцентують головну причину еміграції – зубожіння населення. Їм притаманні мотиви дороги та сподівання на покращення долі за кордоном.

У незавершеній поемі *Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад* (1884) Франко описує поширену в 1880-х роках єврейську еміграцію з Австро-Угорщини, яка розкриває новий аспект еміграційної теми поряд із внутрішньою проблемою – виїздом за кордон галицьких селян через тяжке економічне становище [15, т. 52, 30-47]. Головний персонаж цього художнього тексту шинкар Швінделес Пархенбліт змушений вирушати за океан, тому що сільська громада позбавила його можливості продовжувати вести торгівлю горілкою, що призводить до деморалізації населення. У творі тему виїзду за кордон представляють топоси чужини, батьківщини, емігранта, агента і співзвучні їм мотиви дороги та шахрайства. Проте вказана поема, зокрема її еміграційний вектор, перебуває на маргінесі літературознавчих зацікавлень. У нечисленних наукових розвідках (М. Гнатюк, Я. Грицак, Р. Мних) акцентовано увагу насамперед на образі головного персонажа-єврея та сатиричній спрямованості твору.

Надтекст, як було зазначено вище, спрямований не лише у словесну текстову сферу, а й у галузь культури. Причому позатекстові феномени Н. Медніс трактує як його провідні генеративні фактори. Таким вагомим соціокультурним компонентом

художнього «еміграційного» тексту вважаємо феномен еміграції як історичного явища, яке у свій час знайшло широкий суспільний резонанс. Полеміка із приводу різних оцінок цієї соціальної проблеми віддзеркалена й у публіцистиці І. Франка, яка в структурі «еміграційного» надтексту доповнює блок художніх творів. У 1886 – 1896 роках письменник працював у газеті «Kurjer Lwowski», де в основному й публікував свої розвідки. Частина з них побачила світ на сторінках часописів «Przegląd społeczny», «Arbeiter Zeitung», «Die Zeit». У більш як двох десятках статей (*Еміграція і брехня, Епізодичні засоби проти еміграції, З еміграційного безголов'я* та ін.) І. Франко з'ясовує різні її аспекти. Головною причиною виїзду з Галичини в ХІХ – на початку ХХ ст. він вважає економічні умови: голод (щороку від нього помирало близько 50 000 людей [16, т. 44, кн. 2, 506]); занепад рільництва; стрімкий приріст населення (перше місце за показниками народжуваності в Австрійській імперії – 45,15 / 1000 жителів [16, т. 44, кн. 2, 461]); ліцитації селянських господарств через несплату банківських та лихварських позик; брак промисловості; стихійні лиха та неврожаї; високі податки (на Галичину припадало 11,6% загальної податкової суми для всіх регіонів держави [16, т. 44, кн. 2, 141]). До причин проблеми письменник зараховує також діяльність агентів. У публіцистиці І. Франко вказує найважливіші центри й напрями виїзду, характеризує дії влади, а також подає свідчення безпосередніх учасників еміграційного руху та описує власне бачення шляхів вирішення проблеми. Усі ці факти стали підґрунтям мо-

тивного репертуару художніх творів про еміграцію.

Позаяк корпус «еміграційних» творів конструюється у межах персонального надтексту письменника, то в інтерпретаційному коді потрібно враховувати й біографічні факти з життя І. Франка, зокрема про його намір у 1880-х роках емігрувати з дружиною до Америки з метою покращення матеріального становища родини. Цій проблемі присвячені наукові розвідки діяспорного літературознавця Л. Луціва та сучасного дослідника В. Галика, ґрунтовані на листуванні письменника з В. Сіменовичем і М. Драгомановим. Так, В. Галик зауважує, що в листі від 25 липня 1888 р. священник-емігрант, редактор першої української газети у США «Америка» В. Сіменович запросив І. Франка до м. Шенандоа очолити її редакцію [2, 172-175]. Про пляни емігрувати до США І. Франко розповідає М. Драгоманову в листі від 3 вересня 1888 р.: «...ми збираємось їхати до Америки, до Шенандо, де мене запрошують обняти редакцію “Америки”, плата не бог зна яка, 50 дол. в місяць, значить, мало що більше того, що ми ту отримуємо в Курж. Та все таки доведеться робити не для чужих, а для своїх людей і дихнути вільним повітрям» [16, т. 49, 172]. Натомість М. Драгоманов у листі від 7 вересня 1888 р. повідомляє, що вважає цю подорож корисною для письменника і для справи, але застерігає перед можливими конфліктами зі священниками – організаторами громадського життя української діаспори у США. [5, 294]. Незадовго після того І. Франко й сам відмовився від виїзду, тому що чекав на народження сина, а також не був упевненим в успіш-

ності своєї справи: «З розмов моїх з д. Сіменовичем виходить таке, що “Америка” стоїть не добре і що їм там головню потрібно чоловіка до лавки купецької. З другого боку, люде, знаючі о. Волянського особисто, вияснили міні, що порозумітись з ним було б міні доволі тяжко» (6 листопада 1888 р.) [16, т. 49, 179]. У відповідь М. Драгоманов пише, що влітку буде можливість поїхати у Крим, коли нічого не вийде з Америкою (17 грудня 1888 р.) [5, 306]. Попри нереалізований задум подорожі до США письменник продовжив співпрацю з американськими часописами (*Календар, Свобода* та ін.) і брав активну участь у заходах української інтелігенції з метою надання організованости процесу еміграції з Галичини (наприклад, обговорення проблеми на народних вічах) [7, 315]. Зокрема, як зауважує у спогадах С. Олеськів-Федорчакова, І. Франко працював з її батьком – професором Львівської вчительської семінарії Й. Олеськівим над питанням спрямування галицької еміграції до Канади, де умови життя були більш сприятливими: «Вони вирішили, що Олеськів виїде до Канади, щоб її дослідити, переговорити з представниками американського уряду про умови еміграції селян до Канади. Франко мав готувати цю акцію творами, які б відкрили очі селян на бразилійське пекло» [11, 436]. Очевидно, так і з’явився цикл *До Бразилії*. Отже, «еміграційний» текст письменника закроений на перетині біографічних, соціально-культурних і власне художніх факторів.

Після аналізу процесу еміграції в публіцистиці І. Франко белетризує тему в циклі *До Бразилії*, що завершує збірку *Мій Ізмарагд*. Він побудований

із п’яти поезій, які вперше були опубліковані в тогочасній періодиці. Так, у 1896 р. в журналі “Житє і слово” вийшли друком твори *Коли почувеш, як в тиші нічний... і Два панки йдуть попри них...* під спільною назвою *Сучасні образки*. А в 1898 р. на сторінках часопису *Літературно-науковий вістник* побачив світ цикл *До Бразилії*, сформований із трьох поезій – *Лист до Стефанії, До Бразилії!, Лист із Бразилії* [16, т. 2, 491]. У збірці *Мій Ізмарагд* цикл *До Бразилії* об’єднує всі п’ять текстів про еміграцію. Але поезія *Гей розіллялось ти, руськеє горе...* подана без назви *До Бразилії!*, з якою її друкували в *Літературно-науковому вістнику* [14, 29-30]. Цікаво, що на початку 1898 р. цикл «еміграційної» поезії у складі трьох текстів надрукувала українська газета *Свобода*, що виходила у США. Її редакція постійно надсилала кілька десятків примірників для бразильських читачів і з 1897 р. вела рубрику *Вісти з Бразилії*. Відтоді в цій південноамериканській країні І. Франко став досить популярним, а з 1908 р. загальні збори товариства *Просвіта* в Курітібі називали його почесним членом управи [17, 45]. У 1981 р. з нагоди 90-річчя приїзду перших українських сімей до Південної Америки у бразильському виданні цикл «еміграційної» поезії І. Франка представлений у такому ж варіанті, як і в *Літературно-науковому вістнику*, а згодом у газеті *Свобода*. У книзі також опубліковано низку статей про перебіг еміграції з Галичини до Бразилії та подано короткий аналіз Франкових творів, що репрезентують вказану проблему [17]. Отже, питання рецепції циклу *До Бразилії* було актуальним у середовищі самих емігрантів – від початку

переселення і до проєкцій із часової дистанції.

У циклі *До Бразилії* узагальнено представлено явище еміграції. Автор змальовує виїзд галицьких селян до Південної Америки, що набув особливого поширення в 1895–1897 роках, отримавши назву «бразилійської лихоманки». І. Франко натякає на причини соціальної проблеми (бідність, діяльність агентів) та осіб, що стримують процес (представники влади, Церкви), описує реакцію суспільства, умови подорожі та поневіряння переселенців за кордоном. Так вибудовується основний мотивний репертуар «еміграційного» тексту. У циклі *До Бразилії* формується й система традиційних образів-топосів (батьківщина, чужина, агент, емігрант, дорога). Саме стійкий мотивний репертуар у поєднанні з повторюваними образами трактуємо як одну з провідних конститутивних ознак корпусу «еміграційних» Франкових творів, його метатекстову структурну основу, що репрезентує еміграцію як текст культури. Тому поезії циклу *До Бразилії* розглядаємо як центральні твори «еміграційного» тексту.

Необхідно зазначити, що мотивне поле циклу *До Бразилії* та його художня форма корелюють із тогочасним емігрантським фольклором, який трактуємо як одне із джерел поезій про виїзд селян за кордон. Низка пісень емігрантів про Бразилію 1897 – 1898 років опублікована у п'ятому томі *Етнографічного збірника* (1898), причому чотири з них подані І. Франком [9, 73-75; 237-242]. Центральні мотиви цих текстів репрезентують перебіг еміграції від прощання із батьківщиною до складної подорожі та побуту за кордоном. Причому одні

фольклорні тексти за зразком хронік вміщують увесь спектр мотивів (*А в тім року вісімсотнім дев'яностім п'ятім...* із варіантами), інші ж розгортають конкретну підтему, як і кожен текст циклу *До Бразилії* (*А во Бразилії весела новина...*) (зберігаємо правопис видання. – О. Ш.). У Франкових поезіях виявляються впливи фольклорної поетики: автологізм, акцентування нових сюжетів і образів, хронікерство, публіцистичність, небагата тропіка, речитативні інтонації (передусім відтворені ямбічними розмірами), прийом листування (тексти у формі епістол). Примітно, що в образному полі емігрантського фольклору та циклу *До Бразилії* домінують опозиційні топоси Галичини-пекла і Бразилії-раю, які на етапі опису потрапляння емігрантів до південноамериканської країни обмінюються контрастним семантичним навантаженням (батьківщина стає раєм, а чужина – пеклом: «В Бразилії дають ґрунта, ліси, гори й скали – / В Галичині люде плачут: вже ж ми ту пропали» [9, 73] – «Плідних земель безмірні там простори, / Буйні пасовиська, лісисті гори» [16, т. 2, 264]; «Тут не хтіли наші діти хатів замітати, – / Тепер мусят в деревляних будах привикати» [9, 75] – «Серед лісів тут живемо в бараці / І маємо страшенно много праці» [16, т. 2, 268].

Поезії циклу *До Бразилії* досліджувалися у різних ракурсах, але неповно й епізодично. Літературознавці фокусувались насамперед на проблемно-тематичному рівні, почасти на особливостях стилістики, ритмомелодики, ґенології, образної системи, відзначали публіцистику І. Франка та емігрантський фольклор як джерела мотивів художніх текстів (О. Білець-

кий, А. Білецька, Т. Гундорова, М. Зеров, Ю. Клим'юк, В. Корнійчук, А. Крушельницький, Е. Лисенко, Ф. Погребенник та ін.). Відтак акцентуація мотивно-образної парадигми, характеристика формальних параметрів ведуть до усвідомлення спільності художнього коду корпусу «еміграційних» творів, а згадки про публіцистику І. Франка й емігрантський фольклор як їх джерела відсилають до вагомого позатекстового генеративного фактору. Проте залишаються широкі горизонти для подальших наукових пошуків, спрямованих на комплексне осмислення поезій циклу *До Бразилії* як центральних структур «еміграційного» надтексту, що визначають формування його естетико-семантичного простору.

У рамцях творів І. Франка про еміграцію доцільно розглянути й низку прозових текстів, що репрезентують новий погляд на проблему (новели *Батьківщина*, *Сойчине крило*). Вони, у порівнянні з ядерним в «еміграційному» корпусі циклом *До Бразилії*, були написані дещо пізніше – у 1904 – 1905 роках. Літературознавці долучають ці твори до різних дослідницьких контекстів: при окресленні образної системи, визначенні естетичних домінант, проблематики, жанрових особливостей і нарративних структур, розкритті феномену номінації персонажів (Т. Гундорова, М. Гуняк, І. Денисюк, М. Лапій, М. Легкий, Т. Пастух та ін.). Але, на жаль, відсутні спроби осмислення новел із погляду еміграційної проблематики. Наприклад, у *Батьківщині* тема еміграції постає на двох рівнях: виїзд із галицького села до Відня – столиці Австро-Угорської імперії, («шлюбна» подорож Моримухи й повії Киценьки), і переміщення в соціальній ієрархії (вчитель Опанас переходить із

селянської верстви в середовище інтелігенції). До речі, у вказаному тексті нової семантики набуває традиційний еміграційний топос батьківщини, що маркує ідеологічну спільноту, а не просто місце проживання. У новелі *Сойчине крило* тема еміграції насамперед пов'язана з сюжетною лінією головної героїні: покинувши рідне село й потрапивши в середовище злочинців, Маня відвідує різні міста – Львів, Городок, Краків, Варшаву, Лодзь, Домброву, Радом, Одесу, Москву, Іркутськ, Красноярськ і Порт-Артур. Але у творі також порушено проблему внутрішньої еміграції як втрати своєї сутності й справжнього сенсу життя, що пережили як Хома, так і Марія Карлівна. В еміграційному векторі новел на відміну від циклу *До Бразилії* вагоме місце відведено мотиву повернення: Опанас Моримуха приїжджає вчителювати в рідне село, куди згодом прибуває Киценька, яку головний герой називає Галею, а Маня повертається до Массіно. До того ж в означених прозових зразках тема еміграції корелює з нарративом кохання й у такий спосіб набуває інших семантичних відтінків. На нашу думку, аналіз новел *Батьківщина* та *Сойчине крило* як субтекстів «еміграційного» надтексту І. Франка виводить на новий концептуальний рівень сучасного прочитання відомих творів.

Насамкінець зауважимо, що еміграційна тема у Франковій творчості потребує глибокого осмислення і теоретико-практичного узагальнення. Передусім необхідний цілісний аналіз циклу *До Бразилії* як центру надтексту, а саме – характеристика традиційного мотивного репертуару та образів, які з ядерної структури переносяться на субтексти і задають інтерпретаційний код. Слід від-

стежити й особливості композиції, тропіки, фігур і ритміки у зв'язку з авторською інтенцією. Також доцільно описати художнє осмислення еміграційної теми у субтекстах – у поемі *Швінделеса Пархенбліта вандрівка з села Дерихлопи до Америки і назад* і в новелях *Батьківщина* та *Сойчине крило*. Варте уваги визначення специфіки функціонування стійких описових кліше «еміграційних» творів на рівні індивідуально-авторської поетики кожного субтексту зокрема і нюансування у них різних підтем. Важливо охарактеризувати й публіцистичні та фольклорні джерела творів, які вписують художній надтекст у ширший культурний простір.

Bibliography and Notes

1. Абашев В. В., *Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века*, Пермь: Издательство Пермского университета 2000, 404 с.
2. Галик Володимир, *Нереалізований плян еміграції Івана Франка до Америки (США) (за листами до Івана Франка)*, [у:] *Людинознавчі студії*, Серія: Філософія, Дрогобич 2013, Випуск 28., с. 169-179.
3. Горелов О. С., *Петербургский текст в художественной концепции И. Бродского*: диссертация ... кандидата филологических наук, 10.01.01 «Русская литература», Иваново 2010, 176 с.
4. Купина Н. А., Битенская Г. В., *Сверхтекст и его разновидности*, [в:] *Человек – Текст – Культура*, Екатеринбург 1994, с. 214-233.
5. *Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова* / Ред. І. Вакарчук, Я. Ісаєвич, Львів: Видавничий центр Львівського національного університету ім. Івана Франка 2006, 564 с.
6. Лотман Ю., *Текст у тексті*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / За

ред. М. Зубрицької, Львів: Літопис 2002, с. 430-441.

7. Луців Лука, *Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість*, Нью Йорк–Джерзі-Ситі: Свобода 1967, 655 с.

8. Меднис Н. Е., *Сверхтексты в русской литературе*, Новосибирск 2003, Web. 12.07.2016. <http://raspopin.den-zadnem.ru/index_e.php>.

9. *Етнографічний збірник* / Ред. І. Франко, Львів 1898, Том V, 267 с.

10. Салій Олександра, *Ще раз про поняття гуцульського тексту в українському літературознавстві*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія філологічна, Львів 2015, Випуск 62, с. 237-246.

11. *Спогади про Івана Франка* / Упорядник М. Гнатюк, Львів: Каменяр 1997, 635 с.

12. Топоров В. Н., *Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему)*, [в:] *Idem, Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное*, Москва 1995, с. 259-367.

13. Топоров В. Н., *Пространство и текст*, [у:] *Текст: Семантика и структура*, Москва: Наука 1983, с. 227-285.

14. Франко Іван, *До Бразилії*, [у:] *Літературно-науковий вісник*, Львів 1898, Том I, с. 27-33.

15. Франко Іван: *Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах* / Ред. М. Жулинський, Томи 51 – 54, Київ: Наукова думка 2008 – 2011.

16. Франко Іван, *Зібрання творів: У 50 томах*, Київ: Наукова думка 1976 – 1986.

17. Франко Іван, *Para o Brasil / До Бразилії. Поезії*, Прудентопіль-Парана-Бразилія: Видавництво ОО. Василіян 1981, 47 с.

18. Шурупова О. С., *К вопросу о сверхтексте*, [у:] *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, Тамбов 2012, №7 (18): В 2-х частях, Часть I, с. 225-227.

Oleh Voitkiv

**PSYCHOLOGICAL DIMENSIONS OF LOVE TRIANGLE
IN IVAN FRANKO'S NOVEL *LELUM AND POLELUM***

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

Олег Войтків

**ПСИХОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ЛЮБОВНОГО ТРИКУТНИКА
В РОМАНІ ІВАНА ФРАНКА *ЛЕЛЬ І ПОЛЕЛЬ***

Abstract: In the article there is researched character of Regina Kysylewska of Ivan Franko's novel *Lelum and Polelum* and her influence on Kalynovych brothers. Special attention is paid to expressiveness, which author used to enhance the expressive image of fatal woman. There are outlined parallels between the heroine and her prototype Celina Zyguntowska. There is made an attempt to explain the writer's personal emotions to Celina Zyguntowska with the help of Hnat's internal experiences with Regina.

Keywords: psychological portrait, fatal woman, portrait detail, contrast, prototype

На сторінках роману *Лель і Полель* Іван Франко відтворив витончений духовий світ красивої жінки. До проблеми зображення жінки у Франкових творах торкалися у дослідженнях Л. Бондар, Т. Гундорова, І. Денисюк, М. Легкий, Т. Пастух, Н. Поліщук, Б. Тихолоз, Н. Тодчук, М. Челецька, А. Швець та ін. Безперечно, у художніх творах автора жіночі образи неодноразово відігравали ключову роль. До такого типу творів належить і роман *Лель і Полель*, у якому двоє братів, сповнені національних ідей та життєвої енергії, втрачають ґрунт під ногами, вибиваються з колії, коли зустрічають на своєму шляху непересічну, фатальну, як виявиться згодом, дів-

чину. «Із других ролей вона впевнено переміщується на перший плян і стає повноправним партнером чоловіка із відчуттям власної ідентичності й свободою вибору», – наголошує Леся Демська-Будзуляк про жіночі образи Івана Франка [3, 10]. Такою й була Регіна Кисилевська – нетипова галичанка, яка полонила серцях обох братів ще під час першої зустрічі. Непросте випробування, яке постало перед хлопцями на балю, виявилось надскладним. Тому всі молодечі пляни та цілі поступово почали руйнуватися. Фатальне кохання, яке захопило Владка та Начка Калиновичів, призвело до поступового краху міцних братських стосунків. Усвідомивши свою зайвість, Начко обирає самоз-

речення, жертвує життєвими ідеалами; а Владислав – самоутверджується, набирає впевнености, зростає його бажання догодити коханій. Така кардинальна зміна в розміреному життєвому укладі братів погубила їх, адже зумовила втрату тісного зв'язку між близнюками. Фінальним акордом цієї життєвої історії стала трагічна загибель обох Калиновичів.

Регіна Кисилевська – непримітна «шатенка з коротким волоссям, у темній сукні» [11, т. 17, 364], яка нічим не привертала уваги більшості запрошених на бал, більше того – «простий мужицький розум бачить [у ній] тільки анемію й шкіру з кістками» [11, т. 17, 364], – як стверджував Владків товариш. Однак у серцях обох братів прокинулось незвичне почуття, яке змусило їх переосмислити все пережите до того. Дослідник Тарас Пастух переконує, що Франкова «фатальна жінка» часто є фізично не надто привабливою, натомість вона володіє «якоюсь рисою – “родзинкою”, на яку спочатку і ловляться чоловіки. А потім, вже “підчеплені”, починають помічати або вифантазувати інші привабливі риси дам свого серця» [8, 96]. Можливо, тут сам Франко своєю багатю поетичною фантазією малював власний ідеал жінки: «Майже всі мої писання плывуть з особистих імпульсів, усі вони [...] напоєні кров'ю мого серця, моїми особистими враженнями і інтересами, усі вони [...] у певній мірі [...] є частки моєї біографії» [11, т. 50, 109]. Дослідники вже давно довели, що жіночі образи у творах І. Франка мали реальних прототипів. Тож, як відомо, у *Лелі і Полелі* саме постать Целіни Зигмунтовської автор «підліпшив» бажаними рисами із багатьох шпихлірів власної уяви.

Окрім докладних портретних характеристик героїв, у Франкових творах спостерігаємо особливу увагу до їхньої номінації. Імена персонажів не випадкові, а є своєрідними додатковими маркерами до пізнання їхнього психотипу. Як підкреслює Микола Легкий, ці імена «випрозорюють нові сенси, поглиблюють підтексти, відкривають нові інтертекстові горизонти. З'ясування суті та походження деяких власних номінативів дасть змогу оприявнити додаткові смислові навантаження образів» [5, 3].

Іван Денисюк слушно наголосив на символіці імени Регіни Кисилевської. Створивши образ героїні, автор дуже обдуманно замінив дві літери в імені його симпатії: Целіна – Регіна. Походження такого ймення науковець виводить з латинської мови, в якій слово «regina» означає «королева»: «В українському фольклорі – у казках, колядках, веснянках, навіть в одній поліській петрівочній баладі “царівна”, “королівна” – то символ чогось високого, недосяжного, досконалого аж до абстракту» [4, 154]. Таким прийомом Іван Франко тонко і влучно передав «підпорядкування реальних почуттів вимріяному образу жіночого ідеалу» [13, 24], особисте ставлення до Целіни Зигмунтовської.

Незважаючи на те, що Регіна Кисилевська в романі зображена стисло і виконує допоміжну роль, вона справді вирізняється гідністю і гордістю королеви. Письменник, змальовуючи її портрет, відразу ж заакцентував на «легкій, рівній, повній грації» [11, т. 17, 365-366] ході героїні. Саме ця граційність була однією з упізнаваних прикмет дівчини. Таку

рису Тетяна Муранець відзначає як знакову і важливу у вираженні характеру і темпераменту фатальної жінки [7, 93], зв'язок з якою обернувся для обох братів життєвою катастрофою. Микола Легкий наголошує, що навіть у порівнянні зі своєю наступницею – Регіною Кисилевською з роману *Перехресні стежки*, героїня *Леля і Полеля* володіє особливою маєстатичністю королеви [5, 9].

Іншою прикметою, яка зробила на Калиновичів неабияке враження, були очі незнайомки: «Великі темні очі, глибокі й прикриті якоюсь нібито сумовитою млою, яка так дивно гармонувала з її темною сукнею й повільними рухами» [11, т. 17, 365]. Але, незважаючи на прихильність братів, варто визнати, що Регіна не користувалась великою популярністю серед запрошених, тому зачарований Гнат «трохи дивувався, що молодь не ролілася біля дівчини, що, крім одного огрядного й незграбного пана, який запросив її на вальс, ніхто не підходив до неї» [11, т. 17, 367].

В образі Регіни Кисилевської поєдналися дві зовсім протилежні риси. Відтак чуттєвому та емоційному Начкові вона видається «шляхетною», «доброю» та водночас «підлою», «негідною» [11, т. 17, 401]. Це була «незіпсована здорова натура, що не вміла маскувати ні своїх симпатій, ні антипатій» [11, т. 17, 384]. Екстрими, які тісно переплелись в Регіні, помітно доповнювали її фатальний образ. Полярність її світу поєднала в собі як привабливе, так і нестерпне. Ця бліда, худа шатенка, на думку Гната, мала більше істеричних нервів, які можуть отруїти все життя. Але водночас її «бліде личко, обрамлене згори коротким волоссям, роз-

чесаним на обидва боки над самою серединою чола і скріпленим вгорі вузькою червоною стрічкою» [11, т. 17, 365], стало для нього ідеалом дівочої вроди.

Натомість риси, які Гната дратували, Влад уважав принадою Регіни: «більше нервів – отже більше душі, більше характеру» [11, т. 17, 364]. Укотре переконуємось, що близнюки, попри свою подібність, глибинний психологічний зв'язок, були разом зовсім різними: одному (Начкові) припало до душі її чарівне бліде личко з «миттєвим зблиском» очей, а іншому (Владкові) «нерви» й твердий «характер» Регіни. Для одного з братів ця дівчина стала втіленням близького і звичного світу, органічним доповненням його життя, а для іншого – недосяжним ідеалом, про який він марив, задля досягнення якого готовий був зрадити свої переконання. Під магнетичним впливом цієї фатальної жінки брати докорінно змінилися: вони зосередилися на справах сердечних, а тому щораз більше віддалялись від громадського діла. Проте для одного з них це стало задоволенням, а для іншого – нестерпною вимушеністю.

Автор, спостерігаючи за Регіною очима закоханого Гната, підкреслив, як залежно від ситуації змінювалась її поведінка. І це дає читачеві виразну підказку до розуміння психологічного типу героїні, яка виявляється вправною актрисою з добрим вмінням маніпулювати людськими почуттями. Вона, відчуваючи, що справила сильне враження на Гната, по суті не заперечувала щодо маніпулювання ним, а, окрім цього, «Владко, на якого Регіна справила не таке вже сильне враження і який незабаром,

напевне, забув би про неї, тепер, зустрічаючись із нею так часто, чуючи її голос та заглядаючи в її бездонні очі, почував себе щораз більше залежним від сили її чару» [11, т. 17, 415]. На відміну від Владислава, який у Регіні бачив виключно позитивні риси, Начко значно глибше розумів її. Незважаючи на перше негативне враження, Регіна немов володіла якоюсь силою притягання й постійно привертала увагу хлопця до себе. Для Владка ж «її чарівна голівка з чудовими очима й коротким волоссям стала [...] чимось подібним до тих святих облич, що дивляться на нас із медальйончика, який ми від дитячих років носимо на грудях» [11, т. 17, 415].

Автор постійно підкреслює владу Регіниних очей. Мар'яна Челецька називає очі Регіни «чар-зіллям» [12], оскільки саме вони приворожили до себе обох братів. «Очі – найбільш магнетичний і загадковий компонент жіночої краси [...] Це головний інструмент магнетизму фатальної жінки» [7, 91], – слушно зазначила Тетяна Муранець. Емоції Гната переконливо виправдовують таке твердження, адже «у першу хвилю його вразила не так її краса, а те неокреслене щось у виразі Регіниних очей, те, що дуже рідко в житті відкривається людині, мовби не бачені досі літери виразу долі» [11, т. 17, 366]. У цьому контексті є вельми переконливим твердження Алли Швець про те, що Іван Франко «показує у [жіночих очах] дивний містичний магнетизм, його фатальний вплив на чоловічу психіку» [14, 151].

Саме завдяки Гнатові ми починаємо розуміти суперечливий світ Регіни. Ті «глибокі таємничі очі»,

що були «вікном живої й прекрасної душі» [11, т. 17, 382] манили до себе, а «ментальність королеви» [4, 154] ввижалася хлопцеві у кожному жесті незнайомки: коли він запросив дівчину на мазурку, Регіна ввічливо відповіла: «Будьте ласкаві [...] з справді королівською (як здавалося Начкові) величністю кивнувши головою» [11, т. 17, 367]. Варто зазначити, що після танцю картина набрала частково суб'єктивного забарвлення, адже автор змінив тип нарації. Він основним оповідачем зробив Гната. Хлопець розповідає про все, що відбувалось довкола та всередині нього, вихлюпує свої емоції і продовжує малювати портрет Регіни. Він крок за кроком пізнає складний і неоднозначний світ таємничої шатенки. Ставлення Калиновича до красуні змінюється: Регіна «здалась якоюсь незадоволеною, недобророзичливою; якась хмаринка висіла на її ясному чолі, очі ж блищали холодним, немовби сталевим блиском, який не дозволив заглянути в глибину душі» [11, т. 17, 382], але все ж таки щось і надалі притягувало його увагу до неї. Зважаючи на те, що дівчина не була прихильною до Начка, «був момент, коли ця гнучка постать видалася йому якось потворою, чимось зловорожим і неприязним, коли він готовий був підхопитись із свого місця і розірвати її на шматки» [11, т. 17, 383].

Такі перепади сприйняття Регіни (від адорації до ненависти) пов'язані, очевидно, з нерозділеною закоханістю Гната. Йому боліло те, що дівчина сприймала його як тінь Владислава, що була прихильною саме до цього брата. І це видно, коли Владко з Регіною у парі «пропливають» біля Гната: «Вона була змінена, не подібна

до тієї, котра танцювала з ним мазурку й котру він хвилину тому проклинав. Весела, погідна, усміхнена, з трохи зарум'янілим обличчям, з очима, що палали живою внутрішньою радістю, в живій розмові зі своїм партнером» [11, т. 17, 383-384]. Закохана у Владислава, вона танцює з ним кадрили, і її обличчя, очі, що «палають живою внутрішньою радістю» [11, т. 17, 383], відбивають її щастя, а воно передавалося Владиславу.

Контраст, за твердженням Т. Муранець, – один з основних Франкових прийомів портретування образу фатальної жінки [7, 85], натомість сам письменник називав його «наймогутнішим способом поетичного малювання» [11, т. 31, 67]. Протилежності внутрішнього світу Регіни автор увиразнив зовнішніми колористичними засобами. Першим контрастом, який ще на балу чітко вирізняв незнайомку, були її темна сукня та «бліде личко» [11, т. 17, 364]. І далі: «В брамі кам'яниці нарешті з'явилася її постать в чорному зимовому пальті, в чорному капелюшнику з такою ж самою оксамитною кокардою збоку, але без жодних прикрас, з чорною каракулевою муфтою на правій руці» [11, т. 17, 407]. Одяг – це один з компонентів, які вирізняють тип фатальної жінки. Домінуванню чорного кольору в одязі дівчини чітко протиставлено її бліде лице, через що зовнішність кароокої шатенки представлено ще більш ефектно. «Чорний колір асоціює зі стилем фатальної жінки, константним дрес-кодом, почасти свідчить про стриманий, вишуканий смак» [7, 89].

Темний відтінок, пов'язаний із образом Регіни, повторюється у творі неодноразово: при першо-

му знайомстві з дівчиною на балу, на офіційному прийомі в кабінеті Владислава, при зустрічі Регіни з Начком по дорозі на її урок музики. Цікаво, що, окрім опису дівчини, автор використовує прикметники «темний» та «чорний» виключно у змалюванні понурих, сумних почуттів героїв або ж їхніх складних життєвих обставин. Наприклад: «Думка [про те, що Владко може стати суперником Начка] відразу ж стала перед ним *темною*, страшною, немов привид смерті» [11, т. 17, 368]; «Начко стояв віддалеки *темний*, мов *чорна* хмара, згораючи від ревнощів і злости, проклинаючи себе, брата, Регіну й увесь світ» [11, т. 17, 384].

Таким прийомом автор немов намагається донести читачеві якесь важливе повідомлення, передати ймовірно власні почуття. Але що ж саме лежить в основі цього послання?

Загальновідомим є той факт, що Іван Франко цікавився ідеями психологів, психіатрів, фізіологів, враховував їхні найновіші напрацювання. Свіжі здобутки в цих галузях письменник використав у трактаті *Із секретів поетичної творчості*. Цінні досягнення із царини психології він використав й у рефераті польською мовою *Чутливість на барви, її розвиток і значення в органічній природі* [11, т. 41, 465]. Реферат було створено на основі німецької праці відомого американського природодослідника Гранта Аллена, де йшлося про особливу роль колористики. Властиво у своїй оригінальній творчості Іван Франко максимально ефективно застосовував широкий колористичний спектр для філігранного відтінювання складних художніх образів.

Франків реферат переклала українською і опублікувала з відповідним коментарем Олександра Сербенська. Упорядниці цього дослідження висловила свої спостереження про колористику у художній творчості. Чорний, як загальновідомо, асоціюється зі смертю, пов'язується із поняттями хаосу, і кольорознавці вбачають в ньому до тридцяти різних градацій [9]. Безумовно, І. Франко знав і про цю символіку чорного кольору, тому вніс у життя братів «хаос» за допомогою цієї барви. А всі ці «тридцять градацій» – суперечливий і непростий внутрішній світ Регіни.

Чіткий контраст чорного одягу з блідим лицем також не випадковість. Блідість – це своєрідне наближення до білого, котрий найчастіше асоціюється зі святістю та невинністю. Ймовірно, хлопці бачили омріяну Регіну саме такою. Але, з розвитком дії роману, розкривається фатальна місія таємничої дами у творі, а колірний дисонанс поступово підтверджує своє значення. Уважний читач розуміє, що білий колір лише на перший погляд контрастує з чорним кольором «хаосу», насправді ж він підсилює темну барву. Як наслідок, таке поєднання барв несе одному з братів страждання та біль, а обом – повну поразку і смерть.

Парадигма чорного кольору, пов'язаного з Регіною, набуває особливого значення. За допомогою темних відтінків автор не лише передав фатальний вплив дівчини на Калиновичів, але й за чорною ширмою помістив минуле героїні. Варто, приміром, пригадати складне матеріальне становище Кисилевських після банкрутства батька, сирітство

Регіни та її виховання у тітки-матрони Дреліхової. Саме «пані Дреліхова й поставила перед Регіною оту фатальну умову [від графа Адольфа], що стосувалася Начка» [11, т. 17, 414], обіцяючи «посаду на пошті чи телеграфі» [11, т. 17, 413]. Дівчина була поза родинною опікою й перебувала під впливом тітки, а та «старалася непомітно штрикати їй в живе тіло тисячею дрібних шпильок» [11, т. 17, 414]. Неприємні відчуття й дискомфорт від «опіки» Дреліхової змусили Регіну вдатися до радикальних засобів, аби досягти мети – здобути особисту свободу. Відчуваючи враження, яке вона справила на Гната, дівчина дозволила з легкістю маніпулювати діями Калиновича.

Отож, домінування чорного та білого кольорів у портретуванні Регіни є не випадковим, радше закономірним. За допомогою такого протиставлення автор довершив характеристику сили руйнівного впливу фатальної жінки на життя закоханих хлопців.

Колірний контраст Регіни мистець доповнив ще й градацією та раптовою зміною її почуттів. Коли Гнат спостерігав за такою мінливістю натури Регіни, у нього склалося суперечливе враження про панну. Танець із Владом на балу найкраще показав таке протиставлення. Знаково, що автор використав саме кадрили як фон для опису поведінки дівчини, адже цей танець передбачає зміну партнерів: спочатку Регіна була «весела, погідна, усміхнена, з трохи зарум'яним обличчям, із очима, що палали живою внутрішньою радістю, у жвавій розмові зі своїм партнером [Владком]» [11, т. 17, 383-384], а коли «химерні фігури кадрили

змушували її подавати руку іншому танцюристові, то легка хмарка затьмарювала її чоло», й на питання іншого партнера «дівчина відповідала короткими фразами» [11, т. 17, 384].

Як пояснює Тетяна Муранець, Іван Франко «прагнув зобразити суперечність внутрішнього ества жінки та водночас захоплювався її природною зваблівістю, грацією і досконалістю» [7, 85]. Збагнути вміння мистця поєднати в одному образі ознаки, що лежать на різних полюсах, найкраще допоможуть слова самого ж автора роману з трактату *Із секретів поетичної творчості*: «Поет навмисне завдає труднощі нашій уяві, щоби розбурхати її, викликати в душі те саме занепокоєння, напруження, ту саму непевність та тривогу, яка змальована в його віршах» [11, т. 31, 67]. За допомогою такого прийому, себто контрасту, автор підсилює увагу реципієнта до зображуваного портрету фатальної героїні, у який він вкладав чимало особистих емоцій.

Спробуймо припустити, що Начко – це психологічний портрет почуттів Івана Франка: трагічний образ, який сформувався у творчій уяві автора на ґрунті пережитої любовної драми до Целіни Зигмунтовської. Коли у 1940 році Петро Франко, син письменника, тоді – директор музею Івана Франка у Львові, доручив Марії Струтинській взяти інтерв'ю в Целіни Зигмунтовської [6, 200], дослідниця з'ясувала: «Ще на старості літ [...] її [Целіни] лице носило сліди великої, якоїсь “чужої” краси; і тоді ще вона силкувалася зберегти ту незайману ходу, що так бентежила поета. Її портретик-рисунок з молодих років, переданий музеєві, мав у собі щось справді демонічне: у великих

темних очах, у буйному хвилястому волоссі, в гордовитому повороті голови» [10, 126]. Тож, як довідуємось із цих слів, Франкова пасія і справді немов володіла магічним чаром, який навіть через багато років після смерти письменника вражав оточення: «Невблаганний до жіночої краси час, – як писала Ярослава Мельник, – виявився безсилим перед вродою Ц. Зигмунтовської» [6, 200].

Микола Вороний, поділившись своїми спогадами про автора роману, «голосно виявив його таємницю»: «Все своє життя Франко кохав тільки одну пані і кохав її платонічно [...]. Не назову її прізвища, а скажу тільки, що під іменем Регіни Франко виводить її в своїх поетичних і прозових творах» [1, 179]. Платонічне кохання до Регіни з роману *Лель і Полель* не давало спокою лише Гнатові. Тому дізнавшись «таємницю» про «ту єдину» з життя автора, безсумнівно стверджуємо, що прототипом Гната були почуття самого ж Івана Франка. А внутрішні переживання письменника до Целіни широко розкрились на папері у ставленні Гната до Регіни.

Цікаво, що при змалюванні портрету невдоволеної Регіни автор використовує зменшено-пестливі суфікси, уникаючи при цьому початкових форм іменників. Наприклад, Гнат кілька разів бачив «темну хмаринку» над дівчиною: «Регіна, зрештою, тепер йому здалася якоюсь незадоволеною, недоброзичливою; якась хмаринка висіла на її ясному чолі» [11, т. 17, 382], «легка хмарка затьмарювала її чоло» [11, т. 17, 384]. Безперечно, такі застосування невідповідні. Для порівняння, у цьому ж розділі твору зустрічаємо «темного, мов чорна хмара» Начка, що «згорав від ревно-

щів і злости» [11, т. 17, 384]. Чому ж невдоволення Регіни такі лагідні за описом? Провівши паралель до життя автора помічаємо, що у своїх розмовах Іван Франко згадував Целіну Зигмунтовську не надто часто й не надто прихильно, але все ж, до кінця своїх днів, зберіг теплий спогад про неї (як відомо, в останні роки життя Франко запросив Целіну господарювати та мешкати в його домі [6, 247]). Можливо, це і є поясненням такого «делікатного» способу зображення Регіни: неоднозначне ставлення до прототипу стало причиною авторою неприхильності до героїні.

Позитивні емоції та радість Регіна дарувала лише Владиславові. Це, звісно ж, пов'язано з прихильністю дівчини до одного з Калиновичів: «Роздумуючи над собою, Регіна звільна переконувалася, що вона кохає Владка, що без нього не зможе жити [...]. Думка про нього була її єдиною розвагою, єдиною втіхою в її справді тяжкому житті в тітчиному домі» [11, т. 17, 413]. Проживання в Дреліхової було нелегким, а особливо нестерпним стало воно після повернення брата-лобуряки Ернеста Кисилевського. Стара покоївка Миколайова намагалась відкрити Гнатові очі на Регіну після того, як побувала в цій господі: «Мовчазне, горде, немовби й справді яка королева [...] А люта – то нехай Бог боронить. Не люблять її там в домі [тітки-матрони]» [11, т. 17, 399]. Але ці застереження виявились марними, бо ж хлопець ще більше захопився силою міцного характеру дівчини. Засліплений юнак прислухався виключно до голосу серця.

Омріяне щастя виявилось примарним. У погоні за особистим ін-

тересом, Гнат залишив усе, до чого йшов упродовж багатьох років. Вправна «актриса» зуміла скористатись довірою юнака й дозволила старій Дреліховій провадити від свого імени кореспонденцію.

Регіна Кисилевська відіграє ключову роль у розвитку подій твору. Усі вчинки братів Калиновичів вже після першої зустрічі з нею були нерозривно пов'язані з цією дівчиною, сфокусовані на ній. Майстерність Франка-портретиста дивує, адже він доповнює фатальний образ Регіни щоразу новими, нерідко непоєднуваними на перший погляд деталями. Егоїстична, владна жінка у фіналі твору перетворюється на подвижницю, яка присвятила своє життя служінню народові: «Усе село знає цю струнку бліду й сумну постать, котра завжди ходить у жалобі й завжди готова допомогти хворому, змученому чи бідному. З її скромного дому плине добродійність, освіта на всю околицю» [11, т. 17, 473]. Як бачимо, І. Франко дбайливо прикрив Регіну ніжним серпанком жінки-матері, яка виховує сина – «єдину любов її життя», «вірний образ батька».

Про роль і значення контрастування у Франковій творчості влучно висловився Роман Голод: «Письменник використовує контраст як засіб увиразнення для підвищення експресивності твору» [2]. Справді, за допомогою протилежностей автор не лише чітко вирізнив Регіну з-поміж інших героїв, але викликав емоції, переживання, напруження та почуття занепокоєння у читача. Ритм життя братів Калиновичів часто визначала саме нетипова поведінка королеви.

Для творчості І. Франка характерна увага до жіночих образів. Часто це є фатальна жінка. Одну з таких героїнь зображено в романі *Лель і Полель*. Автор не випадково звернувся саме до цього образу, адже крім того, що письменник відтворив довгий шлях очищення своєї героїні, він змалював прототип, який відіграв неабияку роль у житті самого ж творця. Катарсис Регіни змінив її докорінно. Письменник не надто детально подав характеристику героїні, але ті штрихи, якими він помережив текст, дають цілісне значення цієї складної особистості. Найбільше автор зосередився на психологічному портреті й складній внутрішній боротьбі, яка підпорядкована емоціям. Але це емоції любові.

Bibliography and Notes

1. Вороний Микола, *Перші зустрічі з Іваном Франком*, [у:] *Спогади про Івана Франка. Видання друге, доповнене, перероблене*, Львів: Каменяр 2011, с. 376-379.
2. Голод Роман, «Напря́м реальний з за́краскою романтично́ю...»: до питання про особливості творчого методу Івана Франка, Web. 12.03.2017. <<http://eprints.zu.edu.ua/1672/1/16.pdf>>.
3. Демська-Будзуляк Леся, *Гендерна інтерпретація жіночих та чоловічих образів в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.*, “Слово і час” 2005, № 4, с. 10-17.
4. Денисюк Іван, «Усе мистецьке є символом» (*Розшифровані й нерозшифровані символи у «Перехресних стежках»*), [у:] *Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах*, Львів 2005, Том 2: *Франкознавчі дослідження*, с. 151-162.
5. Легкий Микола, «*Ім'я нове написане*», або про деякі нерозшифровані найменування у прозі Івана, “Слово і час” 2016, № 8, с. 3-10.
6. Мельник Ярослава, *...І остання часть дороги. Іван Франко в 1908 – 1916 роках*, Дрогобич: Коло 2016, 440 с.
7. Муранець Тетяна, *Портрет фатальної жінки у прозі Івана Франка*, [у:] *Вісник Львівського національного університету*, Серія філологічна, Львів 2013, № 58, с. 82-97.
8. Пастух Тарас, *Романи Івана Франка*, Львів: Каменяр 1998, 135 с.
9. Сербенська Олександра, *Кольороназви у прозі Івана Франка*, [у:] *Eadem, Мовний світ Івана Франка*, Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка 2006, с. 103-131.
10. Стругинська Марія, *Романтика чи “внутрішня катастрофа”? (До генези “Зів'ялого листя”)*, [у:] *Іван Франко. “Зів'яле листя”: тексти, матеріали, дослідження*, Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка 2007, с. 126-129.
11. Франко Іван, *Зібрання творів: У 50 томах*, Київ: Наукова думка 1976 – 1986.
12. Челецька Мар'яна, «...З богині жінчину зроблю, людину...» (жіночі образи-«двійники» у поезії), [у:] *Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка*, Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка 2010, Том 2, с. 832-845.
13. Челецька Мар'яна, *Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів)*, Львів 2007, 304 с.
14. Швець Алла, *Злочин і катарсис. Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка*, Львів 2003, 236 с.

Vasyl' Budnyi

**UKRAINIAN MODERN IN THE LITERATURE-CRITICAL
RECEPTION OF MYKHAILO HRUSHEVSKYI**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Василь Будний

**УКРАЇНСЬКИЙ МОДЕРН У ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ
РЕЦЕПЦІЇ МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО**

Abstract: Mykhaylo Hrushevskyi experienced the evolution from the sociological criticism to a peculiar cultural aestheticism that meant recognizing the specifics of fiction as an autonomous spiritual institution in the broadened structure of the modern national culture. The critic was not a supporter of the symbolism. Thus, he came to the stylistic pluralism, admitting that in this manner, as well as any other, one can create beautiful artistic things. In his later writings, Mykhaylo Hrushevskyi considered national literature as a living literary process, in which there was a competition between several models performing different functions. It shows the deliberate strategy of Hrushevskyi as a critic that was aimed at creative cooperation, collective discussion and understanding of all the literary forces of Ukraine.

Keywords: utilitarianism, aestheticism, realism, symbolism, impressionism, decadence

Як відомо, видатний історик і літературознавець, письменник і публіцист, автор десятитомної *Історії України-Руси* і шеститомної в дев'яти книгах *Історії української літератури*, Михайло Грушевський не тільки уважно стежив за тогочасним літературним процесом як зацікавлений читач, а й часто брався за перо критика, публікуючи рецензії, портрети й огляди в журналах "Зоря", "Літературно-науковий вісник" та інших виданнях 1890 – 1920-х років. Як поставився історик до модернізаційних

процесів своєї сучасності? Якими методологічними засадами керувався?

На ці питання ще нема докладних відповідей, оскільки досліджено переважно *Історію української літератури* (Леонід Білецький, Дмитро Чижевський, Іван Фізер, Михайло Наенко, Михайло Гнатюк, Мирослав Трофимук, Галина Александрова та ін.). Літературну ж критику М. Грушевського вивчено набагато менше, а її, прецінь, варто розглядати як важливу ланку, яка передувала ме-

тодологічному синтезу шеститомника. Щоправда, віднедавна помітні зрушення. Якщо літературознавці советських часів змушені були писувати “українському буржуазному націоналістові” “вульгарний соціологізм” [9, 163], то сучасні дослідники відзначають неупереджене ставлення М. Грушевського до стильових течій модерної доби [12, 251-252]. Однак питання про методологічне підґрунтя його оцінок та інтерпретацій українського Модерну залишається нез’ясованим.

Історіософія національного відродження. Михайло Грушевський взявся за перо літературного критика наприкінці XIX століття, коли вперше виявилися розбіжності між традиційним і модерним мисленням у мистецтві (реалізм – символізм та імпресіонізм), культурі (утилітаризм – естетизм) і політиці (українофільська тактика “малих справ” – необхідність загальнонаціональних культурно-політичних проєктів). Як науковець, який мав справу із цивілізаційними процесами, він пов’язав ці проблеми в історіософському трикутнику “нація – культура – влада”.

1 листопада 1898 року на науковій академії з нагоди столітніх роковин нового українського письменства М. Грушевський виклав концепцію ренесансної місії поетичного слова в житті нації: “Історія нашого літературного відродження є зараз історією нашого відродження національного й культурного; не часто літературі випадало таке важне значіння в житті народу”. І, процитувавши Шевченкові рядки “Я на сторожі коло їх / Поставлю слово”, рішуче ствердив: “Дійсно, *слово* вирятувало

українсько-руський нарід з видимою загибелі!...” [4, т. 1, 111-116].

На підставі цього і схожих висловлювань дослідники не раз зараховують М. Грушевського до “народництва” та “позитивізму” (див., напр.: [8, 39], [2, 56], [1, XXI-XXII]). І це викликає застереження, адже різнобічну інтелектуальну діяльність провідного конструктора модерної доби неможливо охарактеризувати однозначно. Якщо динамічно змінювалося строкате ідеологічне обличчя тодішньої епохи, то наскільки стрімко і багатогранно мусив розвиватися світогляд того, хто її змінював?

Хоча світоглядно М. Грушевський виріс із попередніх традицій, однак навіть його ранні переконання неможливо цілковито ототожнити з українофільством, хлопманством, народовством чи радикалізмом. Не притаманні йому були такі різновиди популізму, як “ходіння в народ”, етнографізм (якщо під ним розуміти замилювання естетикою селянського побуту, звичаїв, фольклору), утилітарний шаблон літератури “для домашнього вжитку” чи “для простолюду”. Дуже скоро угодовській програмі народовців та аполітичному українофільству, яке було “спортом” для старогромадівців, вихованих у лоні російської культури, він протиставив новітнє українство – організований самосвідомий національний рух з антиколоніальною політичною доктриною, який визнав себе ідейним спадкоємцем Шевченка, Драгоманова та Франка [4, т. 1, 212-213], [5, т. 2, 182], [6, т. 11, 49].

Звернімо увагу: у “великому наративі” М. Грушевського поняття “народ” означає не романтизований “простолюд”, а “націю” в її історично

конкретизованих сенсах – соціально різномірну, не раз внутрішньо конфліктну етнокультурну спільноту “українсько-руський нарід”. За Грушевським, з утратою незалежності середньовічної Русі-України і її входженням до Речі Посполитої (XIV ст.) та пізнішим укладенням союзу з Московським царством (XVII ст.) обидві “сецесії” провідних верств супроводжувалися їхньою денационалізацією (полонізацією і змосковщенням) та повним або частковим розривом економічних, культурних, релігійних зв’язків зі своїм етносом. Втративши таким чином еліту, школу, науку, духовенство, стару книжку традицію, заступлену новоствореною російською літературою, і навіть власний етнізм, Русь перетворилася в економічну колонію й культурну провінцію. З народом же поєдналася демократична інтелігенція, котра заходила працювати над піднесенням “етнографічної маси” до рівня новітньої європейської нації.

Два естетизми. Згідно з концепцією Грушевського, в умовах бездержавності й заборони політичних, освітніх, наукових, релігійних, медійних інституцій саме лишень рідне слово – “сильне і оригінальне, чарівне і гарне” – відновило почуття національної ідентичності – “зв’язало живим почуттям одности розділені частини народної території далеко сильніше, ніж могли то робити аргументи етнографії чи історії” [4, т. 1, 115]. На наш погляд, ні популізму, ні етнографізму, ані ідеологізму (“історія літератури – це історія ідей”, за Теодором Гатнером) у цій історіософічній концепції українського слова нема, а є своєрідний культурологічний естетизм – підкреслення живо-

дайної сили, якою володіє питома національно-мовна стихія, що пробилася на плесо суспільного буття крізь шкаралущу запозичених (старослов’янська) чи нав’язаних (московська) літературних мов та архаїчних книжних конвенцій.

По-перше, формула “слово вирятувало народ” цілковито суперечить позитивістському розумінню неминучої детермінованості історії суспільно-політичними обставинами – у М. Грушевського розбуджена рідним словом самосвідомість виявилася здатною змінити становище суспільства. Під “словом” він мав на увазі те, що сьогодні називаємо “дискурсом” – комунікативну практику символічних репрезентацій національної ментальності, духової культури, суспільного життя загалом.

По-друге, М. Грушевський розглядав “слово” як самотні чинник у новітньому комплексі національної культури, до розбудови якого взялося покоління Молодої України. Якщо у період позитивізму / «народництва» література переймала на себе непосильні, бо невластиві для неї виховну, пізнавальну, інформаційну та інші функції заборонених суспільних інституцій, то М. Грушевський визнав її за важливу, однак аж ніяк не одиничну суспільну практику: ожививши національний організм після кількасотлітнього історичного сну, мистецтво слова надалі повинно функціонувати у взаємодії з рештою відновлених галузей інтелектуальної діяльності.

На порозі ХХ століття М. Грушевський перейнявся ідеєю модернізації всіх суспільних сфер у передчутті «нової України», яка скине колоніальні кайдани і заживе демократич-

ним державним життям. Як один із провідних очільників українства, він дбав про формування суспільних інституцій європейського зразка. Розвиток культурної інфраструктури позитивно відбився на тодішньому становищі і статусі літератури. Процеси її автономізації (естетичного самоусвідомлення, вдосконалення поетикального інструментарію, розвитку критики і видавництва, диференціації публіки за естетичними уподобаннями) супроводжувалися виникненням ідеологічних концепцій естетизму, які доповнювали, а подекуди й витісняли утилітарну концепцію. Маючи застереження до “чистого мистецтва” – асоціального різновиду естетизму, який обмежив літературу вузьким колом інтимних, психологічних, метафізичних мотивів, Грушевський, як і Франко, схилився до естетизму культурологічного, заснованого на прагматичних засадах специфікації мистецтва як фахової діяльності, зміст і форми якої можуть бути різномірними, а призначення полягає в естетичній функції і вимірюється мистецькими (“артистичними”) якостями. Пізніше, в *Історії української літератури*, йшлося про необхідність брати до уваги поряд із суто мистецькими й немистецькі твори, які посідають історичну вартість (тобто засвідчують естетичні смаки попередніх епох або ж вплинули на розвиток словесної творчості чи суспільного життя), ясна річ, за умови, що вони мають також і певне естетичне значення (див.: [3, 49-52]).

Реалізм як інтерпретанта. Звісно, критик не відразу підібрав ключі до процесів оновлення новітнього письменства. Спершу він спирався на

код реалізму із його критеріями типовості, композиційної послідовності, психологічного вмотивування. Скажімо, в оцінці повісті І. Франка *Для домашнього огнища* М. Грушевський виходив з її документальної основи (“...д. Франко взяв фабулу своєї повісті з дійсности [...]. Через се саме відповідає питання про можливість, правдоподібність подій, описаних ним” [6, т. 11, 261]), не цілком усвідомлюючи, що правда реальної дійсності і правда мистецького твору – це різні речі. Рецензентові видалися неприродними початок *ex abrupto* Франкового твору, ущільнення зображеного часу, інтенсивне нагнітання подій до трагічної розв’язки, хоча саме такими були мистецькі тенденції модерної доби, а за “окрасу повісті” він визнав заключну сентиментальну сцену примирення з провинями небіжки Анелі Анґаровичевої.

Так само й *Царівну* Ольги Кобилянської критик оцінив як талановите опрацювання у щоденниковій формі осучасненої невигадливої “історії про сандрільону” (Попелюшку), тоді як авторка та інші літератори (скажімо, Осип Маковей) акцентували на психологізмі повісті.

І все ж треба віддати належне естетичній чутливості М. Грушевського. У статті *Поступова Польща* (1896) він, як і Павло Грабовський (*Дещо про творчість поетичну*, 1897) та Іван Франко (*Леся Українка*, 1898), порушив питання про тенденційність – її, на думку критика, неможливо уникнути навіть у творах “чистої штуки” з огляду на інтенційну природу мистецького твору, призначення якого полягає у впливі на читача. М. Грушевський виснував, що естетичні мірки мають пріоритет, накладаючи

обмеження на ідеологічну актуальність: “границею тенденційности буде естетичне враження: тенденція не повинна шкодити йому” [6, т. 11, 52].

Хоча на початках критик виступив прихильником реалістичної традиції, його традиціоналізм не можна назвати «народницьким». Навпаки, Михайло Грушевський орієнтував сучасників на розширення тематичних горизонтів, звернувши увагу на життя інтелігенції; підтримав процеси інтелектуалізації і психологізації; захоплювався “чистою поезією” Володимира Самійленка; знайомив українського читача із помітними явищами інших літератур: французької (Альфонс Доде, Франсуа Коппе), польської (Генрик Сенкевіч, Еліза Ожешко), російської (Лев Толстой, Антон Чехов, Максим Горький).

Визнання стильового плюралізму. Упродовж чверті століття літературні смаки професора Грушевського змінювалися. Це зрозуміло: розвивалася література, зростав загальнокультурний рівень публіки, розширювалася літературна ерудиція і витончувався естетичний смак. Вже 1902 року М. Грушевський відзначив, що пік натуралізму, який припав на кінець 1880-х і початок 1890-х років, минув: “[...] європейський натуралізм, реалізм став напрямом перестарілим, увага звернулася в сторону напрямів йому противних – імпресіонізму, символізму і т. ін. [...]” [6, т. 11, 155]. Критик спостеріг перехід деяких сучасників, як-от Наталі Кобринської, Марка Черемшини, Михайла Коцюбинського, до особливого письма, загадкового і хвилюючого. Перелом у творчості Н. Кобринської він датував початком 1890-х років, коли

від “образків реального життя з сильно зазначеним соціальним характером” [6, т. 11, 133] (*Шумінська, Задля кусника хліба, Судия* та ін.) письменниця звернулася до експериментальних творів, писаних “декадентською чи символічною манерою” [6, т. 11, 141], у яких сполучено елементи реалістичні з фантастико-містичними (*Душа, Омен, Св. Миколай, Блудний метеор*). Критик визнав, що хоча й не є палким прихильником декадансу, але не може не погодитися, що “сею манерою, як і кожною іншою, можна сотворити гарну річ” [6, т. 11, 145]. Як тут не пригадати чудову формулу “доброго смаку”, якою Іван Франко завершив 1896 року своє *Слово про критику*: “Всякий твір буде добрий, крім вкучного й безхарактерного” [11, 218].

Стильовий плюралізм став для Грушевського-критика орієнтиром у вирі літературного оновлення: “[...] «модерна» ще стоїть перед нами *im Werden* (у процесі становлення (*нім.*) – В. Б.), і в ній лучаться й переплітаються дуже відмінні течії, як реалізм і символізм, психологізм і зверхній імпресіонізм [...]” [6, т. 11, 290]. З приводу прихильності Марка Черемшини до модерністичної манери з її суб’єктивним забарвленням і підкресленням форми, критик застережливо розважав: “Дороба занадто ризиковна [...]. Не зманеруватися, не вдаритися в плаксиву сентиментальність або фразисту напушеність, задержати міру при сій манері – дуже тяжко” [6, т. 11, 295]. Свого часу Микола Зеров не погодився із закидом Дмитра Донцова, що Михайло Грушевський, мовляв, нав’язував мистцям трафарети “демократичного і гуманного реалізму” – насправді зга-

дані застереження, на переконання неоклясика, “не становлять основного тону” у статті Грушевського і їх треба розглядати радше як данину “загальноприйнятому в публіцистичній критиці *façon de parler* (спосіб висловлюватися (*фр.*) – В. Б.), аніж свідчення про справжнє критичне прямування авторів” [7, 409].

І це справді так. Дослідник вів вихід за межі етнографізму Лесі Українки, Олександра Олеся, Володимира Винниченка. “Сильно виражений естетизм, з дуже інтенсивною етичною зафарбовкою” [6, т. 11, 325] він вважав органічною прикметою творчості Михайла Коцюбинського: “Суспільні, гуманні вартости перепускає він незмінно через естетичну призму – в глибокій згоді із вдачею нашого народу, у котрого поняття етичної й естетичної краси так тісно і нероздільно зливаються в однім понятті «гарного», що означає однаково і прикмети естетичні, і вартості етичні” [6, т. 11, 325]. Ідея калокагатії як ознаки національного світовідчуття пронизує й *Історію української літератури*.

“Найсильнішим представником українського символізму” критик назвав Олександра Олеся, “почуття краси” у якого “далеко тонше і багатше мотивами і відчуженнями”, ніж у попередників; форма “значно артистичніша, тонша і музикальніша” [6, т. 11, 228]; стильова манера заснована на сугестивній техніці: “Він не аналізує звичайно свого почуття, не шукає навіть яскравих і сильних виразів для нього, вдоволяючись легкими натяками і обрисами” [6, т. 11, 229].

“Відчутти і зрозуміти”. Як досліджений історик, М. Грушевський не

поспішав різко ділити епохи, дотримуючись еволюційного погляду у сфері культурного прогресу. Модерні віяння він розглядав на тлі попередньої традиції, не згладжуючи відмінностей. Літературознавець не схвалював моралістичний осуд новітнього мистецтва як занепадницького: “При всіх своїх збоченнях і крайностях т. зв. модернізму, чи декаденства, воно сильно розширило нашу сферу розуміння краси; сього не може бачити тільки чоловік упереджений” [6, т. 11, 403]. Від неоромантизму й декадансу Грушевського віддаляли його прихильність до прогресизму і сцієнтизму. Він не солідаризувався з неоромантичним гаслом “повернення до природи”, переконливо розмірковуючи над перевагами сучасної культури в подорожньому нарисі *По світу* (1908 – 1909, 1911) та інших творах. Скажімо, у новелі *Предок* (1908) персонаж-мисливець, який тішився, що втік від докучливої цивілізації на лоно природи, радо повернувся до культурного життя після того, як йому в лісі наснився пращур-дикун, що страждає від природних стихій.

Підкреслюючи культурно-психологічну дистанцію між епохами, Грушевський водночас зацікавлював читача їхньою неповторною історичною атмосферою. Так само зосереджувався критик на змалюванні внутрішнього світу людських особистостей. Розмірковуючи над творчістю Чехова, Кобринської, Стефаніка, Марка Черемшини, Мартовича та інших сучасників, він цинив їх за те, що “з висоти своєї інтелігенції” зображують представників різних суспільних верств, кляс, етносів – “і своїх, і чужих” – “з рівним об’єктивізмом і

рівною гуманністю, слідячи скрізь і шануючи чоловіка” [6, т. 11, 145]. Услід за Іваном Фізером у Михайла Грушевського тут можна вбачати герменевтичні аспекти “наук про дух” (Вільгельм Дільтей) [10, 253], а також елементи “історії культури” (Гейман Штайнталь, Олександр Потебня, Вільгельм Вундт), яка своєю увагою до взаємозв’язків словесної творчості, думки і психології дещо нагадує теперішню культурну антропологію.

Виявляв критик зацікавлення і до поетичного тексту, красою якого по-імпресіоністськи милувався і дорожив: “Тонкі, невловимі настільки, що їх здебільшого не можна вирвати з цілоти, навіть щоб процитувати, сі злегка зазначені настроєві образки усуваються і розсіваються від дотику аналізу, як ті ніжні цвіти, що не зносять нічого цупкого і облітають навіть під люблячою рукою” [6, т. 11, 229].

Критик у літературному процесі. Впливовий науковець, поважний адміністратор, визнаний організатор національно-культурного життя, він ніде у своїх критичних статтях не вдавався до зверхнього тону, ані тим більше до насмішкуватої манери. Зазвичай виступав як приватна особа, зауважуючи, що висловлює власні читацькі враження і міркування. Не провокував до дискусії, однак відверто викладав авторам свої зауваження, сумніви, поради. Признавшись, що звик до реалізму, намагався власні уподобання якщо не тамувати, то переконливо обґрунтувати.

Залюбки співпрацював із молоддю, заохочуючи її до праці. Показовим є приклад Миколи Євшана, долею якого редактор “Літературно-на-

укового вісника” опікувався, коли той ще був студентом, а пізніше доручив йому провадити галицьку філію цього місячника. З молоддю університетського професора зближувало усвідомлення творчої свободи і стильового плюралізму, європеїзм, естетизм – як імпресіоністичне зачарування красою, так і проникливе розуміння культурних аспектів естетичної місії мистецтва слова.

Національне письменство М. Грушевський розглядав як живий літературний процес, у якому конкурують кілька моделей, що виконують неоднакові функції. І в наукових, і в публіцистичних текстах він був не стороннім спостерігачем, а дійовим співрозмовником, переконуючи й надихаючи свою аудиторію. Це засвідчує зважену стратегію Грушевського-критика, спрямовану на творчу співпрацю, колегіяльне обговорення і порозуміння усіх літературних сил України, роз’єднаної кордонами і позбавленої власних державних інституцій. Спільно з І. Франком М. Грушевський формував у тому напрямі редакційну політику “Літературно-наукового вісника”. Як виявилось – конструктивну і перспективну.

Висновки. Літературно-критична кар’єра професора Михайла Грушевського засвідчує, як нелегко, поступово, еволюційним способом нові мистецькі віяння здобувають розуміння і визнання в суспільстві.

Розпочавши із трактування літератури як засобу національно-культурного відродження, М. Грушевський через неповних два десятиліття прийшов у своїй *Історії української літератури* до синтетичної методології вивчення мистецтва слова з увагою на морально-етичні,

соціально-ідеологічні й естетичні аспекти його функціонування у суспільстві. Ця концепція висвітлила літературу не тільки як інструмент суспільного поступу, а й як самостійний повновартісний чинник у розгалуженій структурі новітньої національної культури, який може успішно відповідати на естетичні запити та історичні виклики лише за умови здійснення власної – специфічної і незамінної мистецької функції.

Bibliography and Notes

1. Бурлака Галина, *Ще одна грань таланту: Михайло Грушевський – літературний критик*, [у:] Грушевський Михайло, *Твори: У 50 томах*, Том 11, Львів: Світ 2008, с. XXI-XXII.
2. Гирич Ігор, *Політична публіцистика М. Грушевського*, [у:] Грушевський Михайло, *Твори: У 50 томах*, Том 1, Львів: Світ 2002, с. 47-62.
3. Грушевський Михайло, *Історія української літератури: В 6 томах*, 9 книгах, Том 1, Київ: Либідь 1993, 392 с.
4. Грушевський Михайло, *Твори: У 50 томах*, Том 1, Львів: Світ, 2002, 590 с.
5. Грушевський Михайло, *Твори: У 50 томах*, Том 2, Львів: Світ, 2005, 678 с.
6. Грушевський Михайло, *Твори: У 50 томах*, Том 11, Львів: Світ, 2008, 784 с.
7. Зеров Микола, *Від Куліша до Винниченка*, [у:] Idem, *Твори: У 2 томах*, Том 2, Київ: Дніпро 1990, с. 246-456.
8. Павличко Соломія, *Дискурс модернізму в українській літературі*, [у:] Eadem, *Теорія літератури*, Київ: Основи 2002, с. 21-423.
9. Поважна Валентина, *Розвиток української літературної критики у 80 – 90-х роках ХІХ ст.*, Київ: Вища школа 1973, 269 с.
10. Фізер Іван, *До історіософії “Історії української літератури” М. Грушевського*, “Український історик” 1991 – 1992, Том 28-29, Числа 110-115, с. 249-255.
11. Франко Іван, *Слово про критику*, [у:] Idem, *Зібрання творів: У 50 томах*, Том 30, Київ: Наукова думка 1981, с. 214-218.
12. Чорнопиский Михайло, *Михайло Грушевський – літературний критик*, [у:] Михайло Грушевський: *Збірник наукових праць і матеріалів Міжнародної ювілейної конференції, присвяченої 125-й річниці від дня народження Михайла Грушевського*, Львів: НТШ у Львові 1994, с. 246-256.

Andriy Pecharskyi

**ART – LIFE OR LIFE AS CREATIVITY
(ON MATERIAL OF SHORT PROSE BY UKRAINIAN CLASSICS
OF FIRST DECADES OF THE 20TH CENTURY)**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Андрій Печарський

**МИСТЕЦТВО – ЖИТТЯ АБО ЖИТТЯ ЯК ТВОРЧИСТЬ
(НА МАТЕРІЯЛІ МАЛОЇ ПРОЗИ УКРАЇНСЬКИХ КЛЯСИКІВ
ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ)**

Abstract: The article is dedicated to the literary interpretation of psychology of creativity on material of short prose by Ukrainian classics of first decades of the XXth century (*Apple blossom* by Mykhaylo Kotsyubynsky, *Conversation* by Lesya Ukrayinka, *Contrasts* by Volodymyr Vynnychenko, *Solid material* by Oleksandr Kopylenko, *Me (Romantics)* by Mykola Khvylovy, *Poem from life* by Iryna Vilde). Problems of human and artist that hardly cohabit in individuum, problems of catharsis, creative game, sociologization of passions, associative and imaginative nature and moral and ethical vector of creative perception of reality are raised in the research, and hence the relation of art as peculiar cognition of inner world of human to life.

Keywords: art, life, neronizm, moral indifference, egocentric tendency of character, hero, plot, work, artistic images

Один давньогрецький мислитель сказав, що мистецтво має стосунок до життя на подобі того, як вино до винограду. Пропонована метафорична формула розуміння психології творчості дає можливість збагнути, що мистецтво, будучи народжене самим життям, є не його безпосереднім віддзеркаленням, а його душевною квітенсенцією, яка зіткана з іншого матеріялу.

Які б міркування про психологію мистецтва (психофізичний катарсис,

гра, заряд емоцій, соціологізація пристрастей, естетичне віддзеркалення правдоподібності, концентрація життя і т. п.) не висловлювали мислитель, науковці чи мистці, вона є значно глибша і різноманітніша будь-якого визначення.

«Дуже дотепно підмітив Фрейд, – пише Л. Виготський, – що перелякана людина, коли бачить небезпеку, боїться і утікає. Але корисним, говорить він, є те, що вона утікає, а не те, що вона боїться. У мистецтві все навпаки:

корисним є саме страх, саме розрядка людини, яка створює можливість для правильної втечі або нападу. І в цьому, зазвичай, закладена економізація наших почуттів, про які говорить Д. Овсянико-Куликовський: «Гармонійний ритм лірики створює емоції, які відрізняються від більшості інших емоцій тим, що вони, ці “ліричні емоції”, економізують психічну силу, вносячи справжній порядок в “душевне господарство» [3, 238].

Утім “душевний порядок” у творчому процесі людини відрізняється від “душевного порядку” в її реальному житті, який за Ерихом Фроммом безпосередньо пов’язаний із етичними і “моральними проблемами” [13, 371].

З цього приводу – слухні міркування Жака Марітена: “Художня цінність стосується твору, моральна цінність стосується людини. Гріхи людини можуть стати сюжетом або матеріалом для художнього витвору, а мистецтво може сповістити їм естетичну красу...” [9, 174]. Відтак французький релігійний філософ доходить висновків, що вони перебувають на різних перевалах людської психіки, тому нічого не можуть сказати один про одного, а “оскільки мистець є людиною, перш ніж бути мистцем, автономний світ моралі, безумовно, вищий (і обширніший), ніж автономний світ мистецтва” [9, 178].

Причина – чому “мистець” і “людина” важко зживаються в індивідумі – полягає не в специфіці творчого процесу як такого, а в самій пошкодженій, егоцентричній природі людини. Психологія творчості подібний феномен розглядає як особливий різновид *morbus sacer* (священної хвороби) (Чезаре Льомброзо *Геніяльність і божевілья*); як катарсис, що

зводиться не лише до “очищеної” функції, але й стає своєрідною компенсацією нереалізованих бажань (Зигмунд Фройд *Психологічні етюди*); як “моральний індиферентизм” або так званий “неронізм”, викликаний естетичним чинником (Семьон Грузенберг *Геній і творчість*); як душевна потреба творити, що виникає зі своєї метафізичної людської природи (Карл-Густав Юнг *Психологія і поетична творчість*) та ін.

Яскравим прикладом такого розуміння невротичного синдрому творчості є оповідання *Розмова* (1908) Лесі Українки, де відбувається відвертий діалог про особисте життя та творчість між хворою актрисою й молодим поетом.

Самобутня, одинока доля знаменитої актриси перебуває під тягарем її нарцисистичної установки. Чому вона не одружилася з коханим? Адже він, як літератор, міг улаштуватися на роботу в її трупу, щоб разом їздити на гастролі. Утім гординя й імідж таланту не дозволяли цього. «“Законний муж прем’єрки-зорі”, “нашої знаменитої” чи якої там ще – і “стовбичить на сцені” статистом, на німих ролях, слухайть попихачем, “кутки підпирає”... “Кругла бездарність”, кажу вам, – вона задирливо дивилась йому в вічі, – брр... я не знаю, сього, може б, і моє кохання не витримало!» [11, 264].

Моментами актриса, граючи роль, уже не розрізняє у глибині душі грані між справжніми та мистецькими почуттями. Жінка живе лише сценічними радостями та горем. Згодом сам талант видаватиметься їй мертвим ідолом, якого вона починала ненавидіти.

Досліджуючи феномен творчого акту, Олег Кривцун слушно зауважу-

ває: «Мистець, який воліє зберегти себе як творця, має потребу не так в любові, як у закоханості, коли його реальне “Я” та ідеальне “Я” збігаються. Тепер, як і в інших випадках, переважає художня установка з більшою довірою ставитися до тої реальності, що живе в уяві як ідеал, як зворушлива гармонія краси, обіцяючи досконалість» [8, 108].

Для музиканта життя є суцільною мелодією, якщо він вміє брати відповідні ноти, для маляра – гаммою кольорів, для письменника – потужною енергією поетичного слова. Про це писали чимало.

Так Ірина Вільде в оповіданні *Поєма з життя* сповнює пієтетом образ мистця, возвеличуючи його діяльність ледь не до рангу “божества”. Він наче батько свого нерозумного, здитинілого народу самозаглиблюється у творчому затишші, щоб здобути істинні поклади мистецтва. “Ваша правда, – говорить мистець хитрому видавцеві, – я мушу вас, як дитину, взяти за руку й обережно звести з царства уяви знову на землю... Іди і скажи їм, що оригінальний поет працює над твором про сучасність” [5, 7]. Але у пошуках сюжетного матеріалу він так і не знаходить жодної історії, яка б задовольнила його бажання. І коли через домовлені півроку знову зустрічається з видавцем, то каже йому: “Повір мені, старому, найкраща поема – те, що створене життям. Моїми віршами зацікавився б лише гурток вибраних, а в тій поемі кожен знайде цікавий для себе розділ. Іди і скажи їм, що життя випередило “оригінального” поета...” [5, 8].

Провідна ідея твору – зрозуміла: утвердження самого життя над мистецтвом, яке неспроможне передати

його неосяжні естетично-сміслові висоти.

Те, що саме життя є джерелом творчого натхнення й ейфорією мистецтва, оригінально показав в оповіданні *Контрасти* Володимир Винниченко. Психологія творчості тут звужена до первинного акту вражень та асоціативно-образної природи людського сприйняття. Контрасти! Контрасти! Контрасти! Ось що потребує уява митця.

І далі: дізнаємося про молодого скульптора Івана, який із нареченою Гликерією та компанією весело проводить час на дозвіллі. Невеличкий флірт, чудовий стрункий стан, пронизливий погляд, витончений жест, злорадна усмішка, незграбна хода – жодна дрібниця не проходить повз увагу мистецького світовідчуття героя. Саме ім'я Гликерія дає привід Іванові для створення поетичного дотепу: “Це ж лікер... Гликерія, лікер і я, – говорить він старий каламбур і показує рукою на Гликерію, на пляшку й на себе. Виходить, ніби він два рази говорить: Гликерія, Гликерія. Соня усміхається, але мовчки крутить головою. – Ну, значить, я соло, – піднімаючи чарку до рота і обережно п'ючи з неї, добродушно дивиться він на Соню” [4, 223-224].

Цей Винниченків епізод нагадує реальну історію з давньогрецьким комедіографом Кратіном, який, будучи п'яним, змалював у п'єсі *Пляшка* образ своєї дружини на ім'я Комедія й коханки Мете. Отже, не тільки літературно-мистецькі дебати, але й гостинні застілля, їжа, алкогольні напої нерідко захоплювали мистців і відображались ними з особливим смаком. Таким кліше є травестійно-бурлескна поема *Енеїда* (1798) Івана Котляревського, у

якій, за спостереженням Соломії Павличко, “їжа і пиття займає не менший обсяг тексту, ніж війни, подорожі й еротика” [10, 505].

Звісно, у розкошах столів творчий процес найбільше полюбляє алкоголь, і Ян Парандовський у літературознавчому дослідженні *Алхемія слова* (1951) підтверджує цю думку численними фактами. Так, Ромен Роллян за бургундським створив свого *Коля Брюньона*. Анатоль Франс завжди прикладався до вина, коли сідав писати фейлетони для газети *Temps*. Станіслав Пшибишевський у *Своїх сучасниках* риторично намагався довести, що горілка – найкращий стимул для письменницької праці. Ян Кохановський цілком серйозно стверджував: “Хто-небудь знав колись тверезого мистця?! Якщо так, то такий нічого путнього не створив”.

Звісно, нічого правдивого не було у такому творчому оксимороні. Усе це лише гедоністично підлещувало опущеному самолюбству людини й не більше. У Винниченкових *Контрастах* ніхто надміру не напивався й не наїдався. Письменник ставить проблему значно глибше. На контрасті веселих розваг компанії, їхніх інтелектуальних бесід про прекрасне та бридке в естетиці мистецтва він показує знедолених заробітчанин. Цих бідних, зморених голодом і важкою працею людей вони зустрічають по дорозі додому. І тут уся філософія моралі і краси щезає. В. Винниченко зумисне налаштовує свого героя-мистця на осягнення нової художньої дійсності. Так Іван “уживається” в уявний образ і ситуацію, завдяки емпатії, яка, за науковими дослідженнями Євгенія Басіна, “на своєму завершальному етапі виступає як процес ідентифікації реального “Я” автора і художньої форми”

[1, 44]. Утім Володимир Винниченко межі розуміння відповідного феномена розкрив у якісно нових гранях художнього чуття, які потрібно перетасовувати, “як карти, вишукувати їх в кожній дрібниці, в кожному незначному прояві всякого життя” [4, 226].

Проблема людини і мистця чи лямбдамотив мистецтва як життя яскраво відображені в етюді *Цвіт яблуні* Михайла Коцюбинського, де внутрішній художній світ головного героя сповнюється під час агонії своєї дочки внутрішньою боротьбою двох начал: життя (біофілія) та смерті (некрофілія), а також бівалентністю його як батька й мистця. Зрештою, феномен “неронізму” персонажа існує в замаскованому вигляді й недоступний для розуміння, навіть для нього самого. Це пояснюється тим, що психічна локалізація художнього покликання та моральної індивідуальності його як батька постає в ролі компромісу між свідомою та підсвідомою сферами.

Павло Филипович, як і більшість тогочасних літературних критиків, інтерпретує опис творчого процесу мистця в оповіданні *Цвіт яблуні* Михайла Коцюбинського більше з морально реабілітаційного погляду, що «не дає підстав для таких висновків, “духу богеми”, морального індиферентизму (“неронізму”) в трактуванні теми... Коцюбинський говорить про неминучий для письменника процес спостереження й початкової фіксації життєвих вражень, процес ще великою мірою пасивний (“пам’ять, той нерозлучний секретар мій, уже записує”), який характеризує швидше професіонала, ніж естета, і зустрічає опір з боку морального почуття письменника, що подвоюється і змагається з людиною» [12, 125].

Так, герой твору воліє не чути здушеного дихання своєї дитини й ходити кімнатою, наче настроєна арфа. Світло абажура ділить кабінет на чорну та світлу смуги, які тінню підкрадаються й різними привидами влягаються йому в душу. Хата здається каютою корабля, що пливе в безодню, а темні простори несвідомого розривають свідомість на шматки.

Таке споглядання героя характеризується переведенням реалій життя у свій художньо-естетичний світ: “Я не піду до спальні. Чого? Я й так бачу все, бачу свою дівчинку, її голі ручки на рядні; бачу як ходять під рядном її груди, як вона розтулює спечені губи й ловить повітря” [7, 169].

Фантазії, народжені подібними бажаннями, вимушують мистця приховувати їх не тільки від інших, але й від самого себе. Це пов'язано з регресією думок щодо образів сприйняття, що несуть сексуалізацію мисленневих процесів. Наприклад, хвилювання дружини через смерть їхньої дитини він еротизує у своїй уяві: “Гарячі й темні од нічниць і тривоги, блискучі од сліз і гарні. Її чорне волосся, зав'язане грубим жмутом, таке м'яке і тепле... Я бачу її миле заплакане обличчя, її голу шию і злегка розхристані груди, звідки йде запашне тепло молодого тіла, і в той мент, коли вона лежить у мене на грудях і тихо ридає, я обіймаю її не тільки як друга, а як привабливу жінку...” [7, 172].

Мистець згодом починає бачити самого себе. Минуле, теперішнє і майбутнє начебто нанизані на нитку бажань слави. Його грандіозне *déjà vu* проявляється у тріумфуванні нарцисизму, яке надихає героя на сублімоване задоволення, здатне утвердитися всупереч трагічній дійсності: “Я

бачу навіть себе, як я ходжу з кутка в куток поміж не потрібними мені й наче не моїми меблями; бачу своє серце, в якому немає найменшого горя. Що ж, смерть – то смерть, життя – то життя!...” [7, 172].

Його незадоволені бажання є основною рушійною силою марнославних мрій, еротичних фантазій. Вони несуть на собі сліди від дитячих спогадів та інфантильних переживань і є асоціальним продуктом.

У процесі творення художніх метаморфоз важливу роль відіграє перехід підсвідомих денних вражень у несвідоме психічне людини. Відбувається відповідна переробка переміщеного матеріялу в символічні образи, пов'язані з механізмами згущення й викривлення реальної дійсності.

Розкривається тема мистецтва у житті людини і в оповіданні *Твердий матеріял* Олександра Копиленка, де вичитуємо: “Для справжнього майстра ніколи не буває доведеного твору”. Не випадково ці слова служили літературній критиці візитною карткою чи своєрідною метафорою для ознайомлення читачів із літературною спадщиною письменника. Адже їхній художньо-риторичний смисл пов'язаний передусім із життєвою психологією творчості мистця взагалі.

Пригадаймо хоча б Леонардо да Вінчі, який, на думку мистецтвознавців, не завершив жодної своєї картини, окрім *Тайної вечері*. Так і Мрава в оповіданні О. Копиленка не доводить до кінця своєї роботи, промовляючи: “А я знаю, як можна зробити краще і найкраще...” [6, 156].

Мрава придивляється до своєї глиняної скульптури і, відповідно до художньо-зорового досвіду, домальо-

вує в уяві її досконалий образ. Автор розкриває муки творчого процесу, закорінені в афективному протиборстві суперечливих почуттів, коли форма “воює” зі змістом у намаганні подолати його. Звідси – справжній витвір мистецтва, підсумок інтелектуально-душевних, рукотворних зусиль героя.

Адже художнє мислення усвідомлювалося ще в елліністичній культурі як “щось” народжене в душі самої людини, а не як матеріялізований наслідок її праці. У цьому і вбачали пояснення: чому в багатьох творчих людей (Франческо Петрарка, брати Едмон і Жюль де Гонкури, Леонардо да Вінчі, Гюстав Фльобер та ін.) “мистець” поглинав “людину”. Замість жінки, вони нерідко вбачали картину чи скульптуру, томи прози чи поезії, у поцілунках шукали натхнення, а від любові очікували геніяльних шедеврів.

Отож, розуміння “морального індивідуалізму” у творчому процесі людини зумовлене здебільшого егоцентричною тенденцією її характеру. Так і у *Твердому матеріалі* О. Копиленка творчою насагою для скульптора Мрави була Лія. Ця покірлива жінка, яка живе разом з мистцем, наділена якоюсь містичною таємницею: замислено споглядає за ним, співпереживає, розуміє його без слів, багатозначно мовчить, робить лад у майстерні. Усією своєю поведінкою та еством вона уособлює Музу, яка скоряється волі скульптора, надихаючи його на працю.

Ця жінка покликана бути жрицею творчого процесу Мрави, друзі – його помічниками, критики – восхвалянням таланту шедевра. Але, охоплений безглуздою манією грандіозі, мистець розбиває “пролетарським моло-

том” свою чудову скульптуру. “Гості ще не опам’яталися. А Лія вже впала і обняла руками порубані форми нового твору – безформні шматки глини. Припала і пальцями впилася в них, золоте волосся спліталось на сірих обрубках. Мрава, замахнувшись над нею, ледве вдержав руки з сокирою...” [6, 157].

Цей епізод, що характеризує роздвоєння нарцисистичної особистості мистця, близький до фрагменту з оповідання *Я (Романтика)* Миколи Хвильового, у якому чекіст (“мистець”. – А. П.), “охоплений пожегом якоїсь неможливої радості, закинув на шию своєї матері (“Музи”. – А. П.) й притиснув її голову до своїх грудей” [14, 338], вистрілюючи з маузера прямо в скроню. Адже оповідання Хвильового присвячене *Цвітові яблуні* Коцюбинського – проблемі “морального індивідуалізму” у творчому процесі людини.

Що таке “твердий матеріал”? Мармур, що збереже витвір мистецтва на цілі століття? Найкращий матеріал для реалізації творчого задуму скульптора? Невміння пристосуватися до обставин часу? Чи народження нового “клясового мистецтва”? Для символічно-смыслового розуміння відповідних запитань не менш важливим є художній факт, який свідчить про те, яким способом твердий матеріал дістався мистцеві. Адже це був славетний пам’ятник XIX ст., поставлений на могилі царського сатрапа. Його викрав із цвинтаря колишній Мравин однополчанин і приніс для створення шедевра, який неодмінно має бути закінчений до святкування Дня перемоги.

Розбити старе усвідомлюється як прагнення до досконалості, але на-

справді це велика яма для міцного фундаменту його величності Еґо людини. Утім Мрава, як мистець, покликаний до істини, яку можна здобути потом і кров'ю, розпинанням думок, почуттів і правди. За що він воював? За що полягли його друзі та мільйони людей? І внутрішнє незадоволення, божевільний розпач охоплює його дебелий стан душі. Він хоче розбити створений ним шедевр із твердого матеріалу, але Лія, прикриваючи його своїм тілом, не дає зруйнувати скульптуру.

Особистість чи суспільство?! Муки творчости чи задоволення славою?! Істинне мірило шедевр у чи його дешевий популізм?! Ось які дилеми порушує автор у своєму оповіданні.

Із цього приводу слушно висловився Міхаїл Бахтін “Коли людина у мистецтві, її немає в житті, і навпаки. Немає між ними єдності і внутрішнього взаємопроникнення в цілості особистости. Що ж гарантує внутрішній зв'язок елементів особистости? Тільки єдність відповідальности. За те, що я пережив і зрозумів у мистецтві, я повинен відповісти своїм життям, щоб усе пережите і зрозуміле не залишалось бездіяльне у ньому” [2, 7].

Дотримуючись певних міркувань, ми намагалися продемонструвати на матеріалі малої прози українських класиків перших десятиліть ХХ століття, що мистецтво завжди перебуває в органічному взаємозв'язку із життям людини і є «анатомією» душі самого автора.

Bibliography and Notes

1. Басин Евгений, *Психология художественного творчества: Личностный подход*, Москва: Знание 1985, 64 с.

2. Бахтин Михаил, *Эстетика словесного творчества*, Москва: Искусство 1986, 445 с.

3. Выготский Лев, *Психология искусства*, Москва: Педагогика 1987, 344 с.

4. Винниченко Володимир, *Контрасти / Краса і сила*, Київ: Дніпро 1989, с. 221-246.

5. Вільде Ірина *Поема з життя, Твори: У 5-и томах*, Київ: Дніпро 1968, Том 5, с. 7-8.

6. Копиленко Олександр, *Твердий матеріал*, [у:] Idem, *Твори: У 4-х томах*, Київ: Держвидав худож. літ. 1961, Том 1, с. 151-176.

7. Коцюбинський Михайло, *Цвіт яблуні*, [у:] Idem, *Твори: У 7-ми томах*, Київ: Наукова думка 1974, Том 2, с. 169-176.

8. Кривцун Олег, *Личность художника как предмет психологического анализа*, [в:] *Психологический журнал* 1996, Том 17, № 2, с. 99-109.

9. Маритен Жак, *Ответственность художника*, [в:] *Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе*, Москва: Политиздат 1991, с. 171-207.

10. Павличко Соломія, *Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського*, [у:] Eadem, *Теорія літератури*, Київ: Основи 2002, с. 505-524.

11. Українка Леся, *Розмова*, [у:] Eadem, *Зібрання творів: У 12-ти томах*, Київ: Наукова думка 1976, Том 7, С. 257-274.

12. Филипович Павло, *Цвіт яблуні Михайла Коцюбинського*, [у:] Idem, *Літературно-критичні статті*, Київ: Дніпро 1991, с. 117-125.

13. Фромм Эрих *Бегство от свободы. Человек для себя*, Минск 1998, 672 с

14. Хвильовий Микола, *Я (Романтика)*, [у:] Idem, *Твори: У 2-х томах*, Київ: Дніпро 1991, с. 322-339.

Iryna Rozdolska

**VOLODYMYR GADZINSKYI – A WRITER
FROM THE LEGION OF THE UKRAINIAN SICH RIFLEMEN**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Ірина Роздольська

**ВОЛОДИМИР ГАДЗІНСЬКИЙ – ПИСЬМЕННИК
ІЗ ЛЕГІОНУ УКРАЇНСЬКИХ СІЧОВИХ СТРІЛЬЦІВ**

Abstract: In the article, for the first time, the creative figure of Volodymyr Gadzinskyi (1888 – 1932) foremost as a representative of the rifle military generation was outlined on the basis of biographical and literary details of his life and creative work of 1914–1921. So rifle period of his creative work connected with participation in the Legion of the Ukrainian Sich Riflemen and UGA (Ukrainian Galician Army) (1914 – 1920) was reconstructed on the basis of the discovered facts of the literary activity of the artist in the “strilets” (Sich Rifle) newspapers “Buduchyna” (“The Future”) (1918) and “Strilets” (“Rifleman”) (1919) and literary presence in “Bulletin (Gazette) of the Liberation of Ukraine” (1915) that was close to Rifle movement. Unknown and little-known works of V. Gadzinskyi rifle period were involved in the historical and literary circle, they substantially complement the bibliography of his work and literary portrait.

Keywords: Volodymyr Gadzinskyi, Ukrainian Sich Riflemen, military generation, Sich Riflemen literary generation

Постать Володимира Гадзінського в українському літературознавстві була тривалий час замовчувана насамперед через ідеологічну незручність життєпису мистця для тоталітарного дослідницького контексту: легіонер Українських Січових Стрільців, вояк Української Галицької Армії, “зачарований на схід”, активний учасник літературного періоду “Розстріляного Відродження”, учасник літературної дискусії 1925 – 1928 років зі збіркою *На безкровному фронті* [24, 228],

мистець-авангардист, який все-таки не уник трагічної долі, оскільки пішов із життя за невідомих обставин. Лише 1988 року, напередодні державної незалежності України ймення В. Гадзінського було розміщено у словник *Української Літературної Енциклопедії*, де дуже коректно представлено його насамперед українським советським письменником пролетарського напрямку, “учасником груп «Гарт», «ВУСПП» члена КПСС із 1918 р., ревним будівником нової советської культу-

ри”, який уже “в 1917 році переїхав на Наддніпрянську Україну, брав активну участь у будівництві нової, рад[янської] культури” [16]. Період участі у січово-стрілецькій військовій формації було обійдено реченням “1914 – 1917 перебував на фронтах імперіялістичної війни”. Хоча у діяспорній *Енциклопедії українознавства* В. Гадзінський згадувався в контексті військової преси стрілецького ареалу, зокрема часопису “Стрілець”. Дивно, що упорядники *Енциклопедії українознавства* у персоналізованій публікації про Гадзінського замовчали його стрілецьке минуле, представляючи лише як письменника і політичного діяча советської України, який займав високі державні посади. З досовітського минулого згадується лише походження – “родом із Галичини” [12].

Сьогодні літературознавство наново відкриває постать В. Гадзінського, насамперед як представника українського поетичного авангардизму 20-х – 30-х років ХХ ст. – як через поетичний текст-зразок футуристичної практики (в антології *Українська авангардна поезія*) [25], так і штрихами до авторського художнього світу і портрета – у *Історії української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ століття* Юрія Коваліва [14]. У виданнях зазначено, що мистець “мав стрілецьке минуле, був добровольцем УСС” [25, 221], “у цій якості брав участь у Першій світовій війні” [14, 85], навіть був у російському полоні [25, 221], чомусь пережив світоглядну переміну і переїхав до Москви, там енергійно і продуктивно обстоював лівацький напрямок советської літератури. По-

стать у науці актуалізується насамперед у контексті епохи “розстріляного відродження” працями Р. Мовчан [3], Л. Турчини [24], Т. Лисенко [18], В. Карацупи [13], стрілецькі ж часи Гадзінського перебувають поки що на маргінесі літературознавства. У публікаціях М. Лазаровича [17], В. Футулуйчука [26], [27], С. Сегеди [20] імення В. Гадзінського вириває спорадично при реконструкції фрагментів історії війська УСС та УГА та військової преси. М. Гнатюк здійснив републікацію спогадів В. Гадзінського про Франка [10]. У нашій розвідці про газету “Будучина” (1918) також актуалізується В. Гадзінський як її автор [29].

Нещодавно побачила світ *Автобіографія* Володимира Гадзінського, у якій наявні сліди самоцензури підсоветського автора [3]. Він замовчав участь у австрійському війську, стрілецькому легіоні та УГА реченням “«1914 – 1917» – світова війна на всіх фронтах”, пришвидшив хронологічно свій відхід на советський бік 1917 роком [3, 133], частково інформував про власну діяльність у військовий час [3, 134]. До “темних місць” життєпису належить: із загальних даних – місця і час здобування вищої освіти, причина смерті, із спеціальних – згадане тут перебування у Києві 1920 року “як свято побуту” [3, 134], яке деякі дослідники вважають датою переїзду у советську Україну, “підпілля з 1917” і “вихід з підпілля 1920” [3, 133-134]. Такими ж інтенціями “підігнати” літпортрет В. Гадзінського під советський стандарт просякнуті й ті нечисленні біографи, які можна віднайти у довідкових виданнях советського часу, сумнівна інформа-

ція з яких була перенесена у сучасні енциклопедичні збірки. Наприклад, таким є твердження, що саме “у жовтні 1917 р. із загоном Української Галицької Армії (УГА) перейшов на бік советської влади” [8, 42] чи у 1919 р. [6], а також про рік вступу до большевицької партії. З допомогою *Автобіографії*, через зіставлення із наявними джерелами, можемо переглянути ті уже відомі факти його довоєнного і воєнного життя, які дотичні до його «стрілецького» становлення та функціонування і світоглядної переміни у советський бік, доповнити невідомими, уточнити дати.

У запропонованій статті звернемо увагу на творчу постать В. Гадзінського насамперед як представника стрілецької генерації й заповнимо, наскільки це можливо тепер, так званий період визвольного змагу в його життєтворчості новими подробицями, звернути увагу на творчу спадщину того часу, ввести її в дослідницький контекст.

Отже, що відомо літературознавству про Володимира Гадзінського? Його літературні псевдоніми – Йосиф Гріх, Оскар Редінг, Трильський, Кастальський В., криптонім “В. Г.”. Дата народження – 21 серпня 1888 року у Кракові; соціальний статус родини, у якій батько Антон Гадзінський був залізничним службовцем, а мама – вчителькою музики. Дитинство і юнацькі роки В. Гадзінський провів у Станіславові, куди батьки переїхали 1894 року. Тут він закінчив народну польську школу, реальну польську гімназію (1906). Мав математичну та філософську освіту, “1907 – 1912 – університетські студії по політехніці у Львові і

університеті (Львів і Відень – математично-фізичний факультет і філософія)” [3, 133]. Під час навчання брав участь у студентських організаціях. Можна припустити і про музичну освіченість В. Гадзінського, оскільки згодом він проявить себе як музикознавець серією відповідних публікацій (*Пер Гюнт, Шляхами музики, Музична спадщина Сидіра Воробкевича*) [3]. Взагалі виступати у галицькій пресі, зокрема у львівських часописах “Ілюстрована Україна”, “Неділя” (додаток “Діла”), “Станіславському Вістнику” із поетичними творами, нарисами, статтями, рецензіями Гадзінський розпочав із 1908 року [3].

Нечисленні подробиці з історії юнацького патріотичного становлення В. Гадзінського переконують, що він належав до когорти свідомої української молоді. Хоч був учнем станіславської польської гімназії, бо української у той час іще не було, виявляв у соціумі власну патріотичну позицію. Зокрема, брав участь у станіславських вечорницях українців польської гімназії, присвячених вшануванню 49-річниці Шевченкової смерті, 11 березня 1910 року в залі товариства імени Монюшка із деклямацією поезії Тараса Шевченка *До Основ'яненка* [2]. Служив також в австрійській армії (1909 – 1910). 26 листопада 1911 року до Станіслава чи не в останнє приїхав Іван Франко із відчитом поеми *Мойсей* у залі будинку “Руська бесіда” [5, 66]. В. Гадзінський був серед свідків цього дійства, залишивши цінний спогад, у якому сконденсована реценсія його покоління: розуміння духової величі і значущости Франка для української спільноти, – “гіган-

та всеукраїнського масштабу” [10, 545] Гадзінський називає *Мойсей* епохальним твором, який вривався у пам'ять цілої країни, а поетові рядки “Прийми цей спів, хоч тугою повитий, / та повний віри, хоч сумний та вільний [...] мій скромний дар весільний” сприймав разом із своїми сучасниками “немов погрозу скорої смерті” [10, 546], Франковим висловом незабарного прощання.

У 1913 – 1914 роках працював гімназійним учителем у Станиславові. Із серпня 1914 р. – доброволець Легіону Українських Січових Стрільців [17, 426], потім – стрілець УГА. Брав участь у Карпатській офензиві, воював на французькому фронті в Рогезах [3], 1915 – 1916 брав участь у боях УСС на Тернопільщині, потрапив у російський полон, також у 1916 році, як сам зазначає, – був “на альпійських вершках італійського фронту” [10, 546].

1915 року Володимир Гадзінський друкується на шпальтах близької до стрілецтва газети “Вістник союзу визволення України”, яка була органом наддніпрянської “української воюючої еміграції” за кордоном. Обидва дописи зумовлені його військовим досвідом. Перша публікація тут – документально-мемуарний нарис *Жовнірський поет* [9], наративне полотно якого розгортається навколо поезії Юрія Федьковича, фольклоризованої у середовищі українських вояків. Сюжетний час нарису можна встановити на підставі вміщених геополітичних подробиць часу – “Се-ж був час, де ми 8 місяців не мали вістки з краю, а «брат Славянин» здобув Перемишль, казив ся в Галичині та став під Краковом. Тяжкий був се час!”

Оскільки друга облога і здобуття Перемишля російськими військами відбулося наприкінці березня 1915 року, зайняття Галичини і, зокрема, Львова – восени 1914 року, значить твір було написано по гарячих слідах історії Першої світової війни (східний фронт, карпатські бої), і написано боліло свіжим боєм автором. Він, як наратор і один із героїв нарису, теж переживає восьмимісячну інформаційну та просторову ізольованість від рідного краю, зайнятого ворожим російським військом. У нарисі є принагідні подробиці життя тепису В. Гадзінського, а саме згадка про чин поручника, в якому тоді перебував, господарські обов'язки у війську – про те, що “їхав я в околиці Бартви рекувати дерево до будови моста”. З корчми при дорозі почув українську пісню, яка спонукала зайти досередини. За столом сиділи земляки-військовики, обозники, справляючи сумне враження виснаженим нужденним виглядом: “За столом сиділо до 20 обозників (треньків), обдертих і більше подібних до жебраків, ніж до вояків. Пють хлопці та співають, не один заплаче, обійме другого й той другий також у сльози. Й так мішала ся пісня зі сльозами та нужденним пивом...”. Наратор підсів до хлопців і всі співали разом, з'єдинені спільним життєвим випробуванням у тяжкий час. Реконструйовані діалоги передають крайню межу душевних страждань, втоми від атмосфери смерті, туги за рідним домом, стан майже безнадії: “Один із хлопців каже до мене: «Йой, пане поручнику, вернемо ми в Галичину?» Я сам не мав великої надії, та що мав сказати хлопцям?” Складена вояцька пісня на мотив поезії

Федьковича стала ляйтмотивною деталлю цієї охудожненої історії: “Як я, братя, раз сконаю, / Понесіть мя там, де знаю, / Понесіть мя в Галичину, / Дем-м родив ся, най там згину...” Нова стрілецька пісня по-трактована в нарисі “як зразок тих терпінь і туги, що переживало наше парубоцтво в вояцькій службі” [9].

Помста гір [11] – цікава з погляду теми новела, розгортання дискурсу катастрофізму, конструювання художніх перипетій і розв’язки. Тему катастрофізму автор прочитує динамічно і різноманітно, навіть несподівано як для одного твору. Перші акорди оповіді занурюють читача у світ природи, природи давньої, прапервісної, дикої, могутньої й водночас прекрасної. Хронотоп твору початково не має конкретних географічних і хронологічних координат. У центрі новели історія кохання, яке було від початку світу, до початку людської історії, кохання гір, “могучих, чорних, свідомих свого маєстату” і вихору-вітру, “...який грав ся з ними в темні, бурливі ночі в збожеволілих вирах пристрасти, то під вечір тулив ся до них тихим, любовним почуванням, а часом зависав на їх устах і притихав в упоєнні. [...] Тоді радість була в природі без голосу, сміху слів...» [11]. Гармонію природного буття зіпсувало людське плем’я, що розповзлося довкруги, стало опановувати простір, нищити природу. Зав’язка конфлікту в новелі таким чином постає в площині опозиції “природа-цивілізація”, з точкою співчуття у світі природи, що споріднює твір Володимира Гадзінського із новелою Ольги Кобилянської *Битва*. Щоправда, у новелі його попередниці хронотоп наділе-

но географічною і часовою конкретикою. Отже, гори у новелі стрілецького автора теж програли цю велику екологічну битву експансивному світові людей, опанованого ідеєю технічного прогресу і панування над природою, тотального здобування і руйнування. Здається, більшого знуцання праліс і дикі гори витримати не можуть. У Ольги Кобилянської більшого зла для світу природи не було. Стрілецький автор зазнав руйнівного досвіду військового катастрофізму і ввів цей екзистенційний стан у новелу з допомогою деталізації хронотопу військовими перипетіями. Епізод війни у горах, який натякає на геополітичну катастрофу Першої світової війни, виводить конфлікт людини і природи на інший рівень, рівень кінцесвітній. Гарматні вибухи наче символізують остаточну перемогу людської сили над духом і плоттю дикої природи і над власною людяністю і моральністю. Автор не означає армій у цьому епізоді, для нього вони – люди, які ідуть проти одне одного в сніговій завії, серед вихору, покриваючи гори кров’ю і плоттю, проти себе самих, живі проти живих, до знемоги, до вічного сну одних – і тяжкого сну тих знеможених, залишених при житті: “Гармати приглушили вихор, експлозії гранатів і бомб розстроцили тьму й через три години скаженів кровавий бій і тисячі лягли.

Не було побіди. Обі сторони подали ся на свої становища в бараки, притихла людська боротьба, тільки вихор рвав ся дальше в останній розпуці.

Люде лягли по страшнім бою, де хто міг, і заснули важким сном...” [11].

У третьому сюжетному епізоді стрілецький автор не залишив ліс і гори біліти кістяками знищених стовбурів, як О. Кобилянська, а віддав місію останньої справедливості “в руки” самої природи: “пімста гір” здолала військовий табір сплячого ворога, “засипуючи та вбиваючи все живуче”, але спрямоване проти життя: “...Велика могила лежала тихо, наче в сні. Над нею підносили ся в небо побідні вершки гір, що заснули разом із вихором, а які будили до життя червоні криваві проміні сонця” [11].

Фінал твору виявляє авторське несприйняття світової геополітичної деструкції, танатичні порухи людської цивілізації, засвідчує антивоєнну налаштованість автора, його глибокі і болісні екзистенційні переживання, яких він зазнав у той час.

Стрілецьких часів стосується і співпраця В. Гадзінського із газетою “Будучина” (Львів, 1918), яка позиціонувала себе “незалежним органом громадського життя”, а фактично була виданням стрілецького походження і спрямування – новинарським виданням Пресової Кватири УСС. Серед авторів часопису В. Гадзінський представлений найбільшою кількістю поетичних творів (*З власного мозку й крові..., Пече груди мою..., Камінь, Брехня, Сліпий, Гордий, Шукаю вас..., Бою ся за Тебе*), схильний до філософської лірики, яка торкається найрізноманітніших тем буття (філософія мистецтва, філософія боротьби, осмислення екзистенційних станів людини). Тут – мотиви *ars poetica*, національної історіософії, індивідуального, національного, всесвітнього катастрофізму, межових екзистенційних станів ліричного

мовця, генераційні самоозначення і волення. Експресивне мовлення, зіткнення глобальних і локальних образних “величин” у його поезії засвідчує поєднання символістської палітри із авангардистськими прийомами, а також герметичність, апострофність, риторизм, історіософізм [29, 59-60], інтенції так званої “наукової поезії”, апологетом і зачинателем якої в українському літературному контексті вважається В. Гадзінського. Попри образну складність, неоднозначність, емоційну і інтелектуальну сумбурність викладу, брутальну і глобальну зміну пропорцій дійсних понять і речей у поетичному світі В. Гадзінського, його муза злютована із неспокійним ритмом і хронотопом доби, та, може, якраз і через геополітичний катастрофізм та власну участь мистця у “кінці світу” має такий профіль, який змушує згадати *Поза межами болю* Осипа Турянського.

1918 рік у життєписі мистця можна доповнити фактом, що 15 грудня 1918 р. у товаристві “Молода Громада” було організовано доповідь (“відчит”) *Шевченко і Франко в українській музиці* В. Гадзінського, “учителя гімназії”, “поета” [5, 77]. Невідомо, чи доповідач того року перебував на посаді гімназійного професора, чи це визначення стосується більше соціального, аніж професійного статусу.

1919 рік – насичений різними подіями у житті В. Гадзінського. Він знову ж таки у Станіславові, рідному місті, у якому провів дитячі роки, пережив юнацьке становлення, працював гімназійним професором. З першого січня 1919 року і до середини травня 1919 р. Станіславів

став столицею ЗУНР після взяття польськими військами Львова. 1 січня 1919 року в товаристві “Молода громада” у Станіславі, де дислокувався уряд ЗУНР, відбулася “гостра дискусія” щодо ідеї з’єднання двох українських держав, на якій “із промовою про політичне становище виступив професор, поет, підхорунжий УГА Володимир Ґадзінський” в обороні злуки. На зборах було ухвалено резолюцію про злуку ЗУНР і УНР [1].

Ліля Сирота згадує прізвище “поручника В. Ґадзінського” [21, 547] у складі Пресової Кватири Начальної Команди УГА. Цю установу було переміщено до Станіслава на початку 1919 року у зв’язку із переїздом до міста уряду ЗУНР і обрання міста столицею ЗУНР. На початку червня 1919 року Осип Назарук став редактором газети “Стрілець” і новим головою Управи Пресової Кватири Начальної Команди Галицької Армії [21, 547], організаційної інформаційної установи, до складу якої “входили всі письменні, видавничі, світлинні, артистичні і архівальні інституції Галицької Армії” [21, 547]. Як новий голова Управи Пресової Кватири здійснив її реорганізацію, в результаті якої усталив коло працівників ПК, частину із яких залишив при Начальній Команді ГА у Станіславі, а частину відправив до Кам’янця-Подільського у зв’язку “зі зміною ставки уряду” [21, 547]. Таким чином із червня 1919 року поручник Володимир Ґадзінський зафіксований у колі працівників ПК НК ГА разом із четарем Нестором Гамораком, хорунжим Василем Бобинським, хорунжим Юрієм Шкрумеляком, хорунжим Ростиславом Заклинським, сотником Іваном Ерденбергером, іншими авторами

газети “Стрілець” [21, 547]. Саме працівники “Стрільця” склали основу Пресової Кватири УГА [21, 547]. Треба розуміти, що В. Ґадзінський належав до тієї частини ПК, яка була переміщена до Кам’янця-Подільського, оскільки був працівником газети “Стрілець”. А сам часопис мав статус урядової газети ЗУНР і тому супроводив уряд під час його переїздів, але “при цьому зберігав штат і авторське коло”. Якщо подивимось на місця видання “Стрільця”, то побачимо назви різних локусів – “Борщів”, “Станіславів”, “Кам’янець на Поділля” тощо.

Також відомо, що В. Ґадзінський працював у “Стрільці” з початку його заснування і виходу. Зазначають, що Василь Пачовський – перший редактор “Стрільця” з січня 1919 року, увів до редакції багатьох працівників, зокрема і Володимира Ґадзінського [26]. Крім того, у номері за 26 березня 1919 р. В. Пачовський зазначає посадовий статус В. Ґадзінського як члена “пресової кватири Начальної Команди і начальником філії Наддніпрянського інформаційного бюро” [23, 26 марта] у репортажі про дискусію щодо земельного питання в УНР й у її Західній області та її учасників. Отже, членом Пресової Кватири В. Ґадзінський був іще до червневої реорганізації О. Назарука і залишився у її складі після ротації. До кола видатних пресових редакторів УГА А. Баб’юка, В. Пачовського, І. Кревецького, Т. Франка, Ю. Шкрумеляка В. Футулуйчук долучає і В. Ґадзінського [27, 12]. Таким чином як член ПК НК УГА і начальник філії Наддніпрянського інформаційного бюро, співробітник провідного часопису армії ЗУНР він перебував коло основ формування і розбудови ідео-

логічних та виховних засад Галицької армії, утілених у відповідних відозвах на сторінках армійських видань і, зокрема “Стрільця”. НКПК УГА хвилює ідеологічний та моральний стан військовика, дисципліна у війську, перспективи національно-визвольної боротьби, тому більшість публікацій у “Стрільці” під грифом пресового бюро акцентують на відчутті соборності у світогляді українського стрільця, вірі у здійснення національних ідеалів “святої боротьби за волю і самостійність” “кермувати ділом України” [23, 1 листоп.], екзистенційній стійкості, самопосвяті, карності, побратимстві щодо інших вояків. На жаль, ці дописи не авторизовані, тому не можемо виключати і причетності В. Гадзінського як співробітника газети до їх появи.

Як автор “Стрільця” Володимир Гадзінський репрезентується полемічним нарисом *Генерал Павленко*, який проявляє яскраво національно-патріотичну поставу автора, підтримку соборницьких настроїв стрілецького покоління: “Але за тим нашим синьо-жовтим прапором, за ту Укр. Нар. Республіку піде весь наш нарід, чи інтелігент, чи робітник, чи селянин, а за генералом Омеляновичом Павленком усе українське військо, бо його ім’я буде стояти в українській історії побіч Хмельницького, Мазепи і Дорошенка [...]! Редакції «Стрільця» є свідомо конечність консолідації всіх наших національних сил, [...] є лиш віра в себе і Україну, і в свідомість того, щоб не робити тих історичних промахів, про які так ясно говорить історія України” [23, 9 мая]. Допис відповідає ідеологічним настановам стрілецтва УГА – “збері-

гати пам’ять своїх змагань” [23, 14 серпня], дати приклад особистісного героїчного чину. У центрі допису – портрет генерала Павленка, “начального вождя УГА” на перехресті українсько-польської війни. Допис відображає дражливі моменти історичного контексту української визвольної боротьби 1919 року, а саме особливостей ведення інформаційної війни з польського боку в українсько-польській війні, і, зокрема, намірів дискредитувати начального коменданта УГА Михайла Омеляновича-Павленка як керівника української армії.

Цікаво, що В. Гадзінський належав до СРС, Селянсько-Робітничого Союзу, партії ліворадикального напрямку, яка створювала в ЗУНР легальну опозиційну силу якраз у першій половині 1919 року. Сама партія утворилась у грудні 1918 р., а на партійній конференції 16.02.1919 року В. Гадзінський як її лідер брав участь у розробці й затвердженні партійної програми. Сам СРС підтримував соціалістичний формат УНР, революційний підхід до суспільних перетворень, “небуржуазні” прошарки населення, займав виразну антиавстрійську, антипольську позицію, також і позицію антибільшовицьку, зокрема в питанні “завойовницької політики російської совітської власті” [19, 22 лют.], про що можна дізнатися із публікацій на шпальтах органу СРС газети-тижневика “Республіканець” (“Республіканець”), яка виходила з 1 січня 1919 р. по 18 травня 1919 р. При цьому В. Гадзінський був одним із редакторів цього часопису [28]. І хоч СРС відмежовувався від звинувачень у пробольшевицьких настроях, бачимо, що соціальні цін-

ності партії перебувають у площині большевицьких пропагандистських гасел. Таким чином можемо висновувати про початки світоглядної переміни В. Гадзінського, які згодом приведуть його до кола “зачарованих на схід” галичан, а далі – у советський ідеологічний табір.

Імення Володимира Гадзінського згадано у розвідці Никифора Гірняка *Останній акт трагедії УГА*, присвяченій колізіям і обставинам союзного договору УГА із большевиками і перетворення на Червону УГА з кінця 1919 року і до 9 березня 1920 року. Н. Гірняк здійснення договору мотивує бажанням свідомої стрілецької старшини зберегти військову українську силу в умовах кризи УНР, виїзду уряду за кордон і тотальних військових загроз: “Чи і як довго видержать наші нерви, і чи галицький стрілець найде в собі стільки моральних сил, щоб не заломитися під впливом отруйної большевицької пропаганди, на яку ми мусіли бути приготованими” [7]. Хоч “зовнішньо” в УГА усі “почервоніли”, однак зберігали ідеологічне ядро війська. В. Гадзінського у книзі охарактеризовано загалом негативно серед тих зі старшинського складу, хто піддався, долучився до “старшин-комуністів” (треба розуміти, членів КП(б)У) і намагався “здобути собі марку надійних комуністів” [7]. Отже, має рацію Л. Турчина, коли пише, що 1919 року В. Гадзінський вступив до КП(б)У, “сподіваючись на втілення нею до життя соціальних та національних ідеалів” [24, 230]. Також цілковитим сприйняттям советофільського напрямку В. Гадзінського зумовлений холодний тон персональної статті

про нього в *Енциклопедії українознавства*.

Має рацію М. Лазарович, стверджуючи, що В. Гадзінський переїхав у советську Україну після 1920 року, після остаточного ліквідування Галицької армії упродовж 1920 року [17, 426]

Отже, хронологічні рамки військово-стрілецького періоду життєтворчості Володимира Гадзінського – це 1914 – 1920 роки, від моменту вступу до Легіону УСС і робота у всіх мілітарних формаціях українського стрілецького війська та його структурах упродовж Першої світової війни та визвольного чину. Вступ до лав українського війська зумовлювався відповідною патріотичною поставою юнака. Період відзначається значною активністю, яку вдалося частково реконструювати – фактами участі у значних політичних урядових подіях ЗУНР, Пресовій Кватирі УГА, газеті “Стрілець”, “Будучина”, “Вістнику Союзу Визволення України”. Літературні публікації В. Гадзінського виявляють світоглядні порухи стрілецької генерації в точці сприйняття катастрофізму та стрілецького чину, представляючи його мистцем непересічних творчих можливостей. При цьому із 1919 року можна спостерігати ліві політичні симпатії В. Гадзінського, які, зрештою, у 1920 році і перевели його на советський бік.

У науковій перспективі – заповнення лакунів стрілецького періоду життєтворчості В. Гадзінського, навіть часів юнацтва. Також важливо переглянути його літературний портрет советського періоду не як “літератора-партійця” чи “отщепенця” [22, 136], а як мистця трагічної долі,

імення якого Богдан Кравців невідомо долучив до реєстру советських результатів “великої творчої боротьби” [15, 23], оскільки можна говорити про значне драматичне відлуння у ньому “галицького” хронологу, стрілецької віри в Україну, що, зрештою, і зумовило прозріння та трагічний життєвий фінал.

Bibliography and Notes

1. Арсенич Петро, *Соборність – одвічна мрія українців*, [у:] *Інтернет-версія газети «Галичина»*, Web. 25.02.2017. <<http://www.galychyna.if.ua/publication/ukrainism/sobornist>>.
2. Арсенич Петро, *Тарас Шевченко і Прикарпаття. З історії вшанування*, [у:] *Інтернет-версія газети «Галичина»*, Web. 13.01.2017. <<http://www.galychyna.if.ua/publication/ukrainism/taras-shevchenko>>.
3. *Біографія Володимира Антоновича Гадзінського (Йосифа Гріха)*, [у:] *Самі про себе. Автобіографії українських митців 1920-х років* / Упорядник Раїса Мовчан, Київ: Кліо 2015, с. 133-135.
4. *Будучина, незалежний орган громадського життя*, Львів 1918, рік I.
5. Гаврилів Богдан, Арсенич Петро, Процак Роман, *Літопис Івано-Франківська (Станіслава). Історична хроніка міста з 1662 р.*, Івано-Франківськ: Нова зоря 1998, 136 с.
6. Герасимова Г., *Гадзінський Володимир Антонович*, [у:] *Енциклопедія сучасної України*, Web. 13.01.2017. <http://esu.com.ua/search_articles.php?id=25465>.
7. Гірняк Никифор, *Останній акт трагедії УГА*, Web. 4.02.2017. <http://chtyvo.org.ua/authors/Hirniak_Nykyfor/Ostannii_akt_trahedii_UHA/>.
8. Григораш Д., *Гадзінський Володимир Антонович*, [у:] *Українська журналістика в іменах, матеріали до енциклопедичного словника* / Ред. М. Романюк, Львів 1997, Випуск IV, с. 42-43.
9. Гадзінський Володимир, *Жовнірський поет*, [у:] *Вістник Союзу Визволення України*, Відень 1916, рік II, Число 59-60, 26 грудня, с. 7.
10. Гадзінський Володимир, *Мої спогади про Ів. Франка*, [у:] *Спогади про Івана Франка* / Упорядник Михайло Гнатюк, Львів: Каменяр 2011, с. 545-546.
11. Гадзінський Володимир, *Пімста гір (Правдива подія)*, [у:] *Вістник Союзу Визволення України*, Відень 1916, рік III, Число 1-2, 6 січня, с. 13.
12. *Енциклопедія українознавства: У 10 томах*, / Ред. В. Кубійович, Том 2, Париж-Нью-Йорк 1955, с. 471.
13. Карацупа Виталий, *Гадзінський Володимир Антонович*, [у:] *Архів фантастики*, Web. 12.05.2017. <<http://archivsf.narod.ru>>.
14. Ковалів Юрій, *Історія української літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст.: У 10 томах*, Київ: Академія 2015, Том IV: *Усподіваннях і трагічних зламах*, 576 с.
15. Кравців Богдан, *На багрянному коні революції*, [у:] *Idem, Зібрані твори: У 3-х томах*, Київ: Світовид 1994, Том III: *Публіцистична проза* / Упорядкував Б. Бойчук, с. 12-68.
16. Крижанівський Степан, *Гадзінський Володимир Антонович*, [у:] *Українська Літературна Енциклопедія: У 5-ти томах*, Том 1, Київ 1988, с. 372.
17. Лазарович Микола, *Легіон Українських січових стрільців: формування, ідея, боротьба*, Тернопіль: Джура 2016, 628с.
18. Лисенко Тетяна, *Творчість Володимира Гадзінського в контексті літературного процесу 20 – 30-х років ХХ ст.: дисертація ... кандидата філологічних наук*, 10.01.01 – українська література, Київський університет імені Тараса Шевченка, Київ 1992, 17с.
19. *Републіканець*, Станіславів 1919.
20. Сегеда Сергій, *Формування типу військового видання в процесі україн-*

ського державотворення 1917–1920 р.р. (за матеріалами часопису «Стрілець»): автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.08 – журналістика, Київський університет імені Тараса Шевченка, Київ 1999, 13 с.

21. Сирота Ліля, Осип Назарук і діяльність Пресових Бюро УР і ЗУНР у Станиславові 1919 року, [у:] Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність 2009, № 18, с. 544-550.

22. Степняк Микола, Володимир Гадзінський. Некролог, [у:] Червоний шлях, Харків 1932, № 7-8, с. 136-138.

23. Стрілець, часопись для українського війська, Тернопіль-Станиславів-Стрий 1919.

24. Турчина Лідія, Літературний процес 1920-х років на півдні України крізь призму поглядів В. Гадзінського, [у:] Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету, Запоріжжя 2010, Випуск XXVIII, с. 227-230.

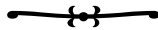
25. Українська авангардна поезія (1910 – 1930-ті роки) / Упорядники О. Коцарев, Ю. Стахівська, Київ: Смолоскип 2014, 816 с.

26. Футулуйчук Василь, Армійська преса, [у:] Idem, Українська Галицька армія: військово-патріотичне виховання та вишкіл (1918 – 1920 рр.), Web. 20.03.2017. <<http://ruthenia.info/txt/futuluichuky/uga>>.

27. Футулуйчук Василь, Військово-патріотичне виховання у Галицькій Армії: автореферат дисертація ... кандидата історичних наук, 20.02.22 – військова історія, Львів: Державний університет «Львівська Політехніка» 1999, 19 с.

28. Хімяк Оксана, Преса про політичну боротьбу в українському таборі за часів Західно-Української Народної Республіки, Web. 12.05.2017. <http://vlp.com.ua/files/27_39.pdf>.

29. Яремчук Ірина [Роздольська Ірина], Літературний силует стрілецького покоління у часописі «Будучина», [у:] Українське літературознавство: Збірник наукових праць, Львів 2016, Випуск 81, с. 46-61.



Kateryna Yanchytska

**ROLE OF MICRO-IMAGES AND SYMBOLIC DETAILS
IN THE EXPRESSIONIST NOVEL EYES BY MYKOLA MATIYEV-MELNYK**

Mykhaylo Drahomanov National Pedagogical University, Ukraine

Катерина Янчицька

**РОЛЬ МІКРООБРАЗІВ І СИМВОЛІЧНИХ ДЕТАЛЕЙ
В ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНІЙ НОВЕЛІ МИКОЛИ МАТІЄВА-МЕЛЬНИКА ОЧІ**

Abstract: In the article there are described features of expressionism on the example of usage of micro-images and symbolic details in the novel *Eyes* by Mykola Matiyev-Melnyk. The author proved the position that the hero crosses the events that occur around him through his own consciousness. This is expressed in his emotional reaction, supplemented by philosophical reflections on the meaning of being and the fixation of external events. Eyes are the central image of the novel. Providing it with a certain color scheme allowed the author to realize even deeply philosophical thought, related to the expression of the life concept. It was concluded that such expressionistic light, colored, sound micro-images have diversified the literary text of that time. The works of the Sich Rifle-men testify about revival of Ukrainian nationhood. Therefore, there is need to return the names of the creators of the Sich epic into the Ukrainian culture, which includes the name of M. Matiev-Melnyk.

Keywords: poetics, expressionism, micro-image, symbolic detail, Ukrainian Sich Rifle-men, Sich Riflemen prose

Ім'я Миколи Матієва-Мельника (справжнє прізвище – Микола Мельник, син Матія) (1890 – 1947), українського письменника першої половини ХХ століття, учасника національно-визвольних змагань 1918 – 1920-х років, педагога, громадського діяча для сучасного читача є маловідомим, адже більшість його творів під час російської окупації України великий проміжок часу були сховані у спецфондах і архівах бібліотек. Український національний рух за ча-

сів советської доби було перетворено на своєрідний негативний архетип колонізаційної мітології (Мирослав Шкандрій). Саме тому на доробок М. Матієва-Мельника у зв'язку з його участю в українському національно-визвольному русі початку ХХ ст. було накладене табу.

Вивчення його творчої спадщини є вкрай важливим, зважаючи на недостатньо активне зацікавлення літературознавцями доробку письменника. Наукові розвідки творчості

мистця М. Ільницького, В. Курищука, Ф. Погребенника, М. Рудницького та ін. сповнені високої оцінки його художнім надбанням.

У нашій статті – на прикладі новели *Очі* – ми спробуємо розкрити експресіоністичну естетику мікробразів і символічних деталей у творчому доробку М. Матієва-Мельника.

Нові мистецькі філософські і літературні напрями перших десятиліть ХХ століття активно впливали на формування індивідуального стилю кожного письменника того часу. Не винятком стала й новелістика М. Матієва-Мельника, у стилістичному малюнку якої відчуваються риси експресіонізму, екзистенціалізму, імпресіонізму і символізму. Маючи підґрунтям школу Василя Стефаника – із характерними для його стилю «нервовою» емоційністю, використанням символіки, фрагментарности, уривчастости письма, позбавленого прикрас, авторська ідейно-естетична свідомість Миколи Матієва-Мельника реагує на виклики життя. Адже сама епоха спонукала мистців до активного виявлення сутності людського буття, а творчість письменника була підтвердженням настійливого прагнення молодого покоління мистців «видозмінити чи й зовсім змінити принципи світобачення й світотворення, систему образности й засоби поетики, заперечуючи як традиційні філософсько-світоглядні настанови, так і тенденційні прийоми та структури, наприклад реалізму чи натуралізму» [5, 250].

Новели Миколи Матієва-Мельника є підтвердженням думки літературознавця Василя Пахаренка, що «у центрі художнього світу експресіонізму – змучене бездушністю сучас-

ного життєустрою, його контрастами духа і плоти, живого і мертвого, цивілізації і природи, серце людини» [4, 251]. Герой новел крізь власну свідомість переломлює події, які відбуваються навколо нього. Його емоційна реакція доповнюється філософськими роздумами над сенсом буття і фіксацією зовнішньої подієвості, пережованою власною позицією або зміною поглядів – у результаті осмислення наслідків подій, яка має відбутися.

Так, у новелі *Очі* гомодієгетичний наратор констатує зміну власних пріоритетів у житті як результат випадково побаченого явища. Свій внутрішній стан він презентує як вихід зі сну, з напівзабуття: «Я спав таким сном, який лише дає старе вино. Хтось мене збудив – але хто?.. Нікого не було» [3, 10]. Тобто те, що має відбутися, тривожне передчуття можливих змін у власній свідомості «спрацювало» для оповідача як привід «прокинутися». Світ природи і те, що відбувалося навколо оповідача контрастують – природа надихає на життя, а побачені бранці, яких ведуть на суд, асоціюються із його закінченням: «Значить нема їм цього життя і не їм його пісня. Дивно було... У гніві скорше вбивають – менше рефлексій. Тепер ті кріси на плечах видались мені страшними... Інакше блистіла цівка з мушкою на кінці. На тій маленькій мушці сиділа вона... так спокійно, так невблаганно – смерть!» [3, 10]. Образ смерти як невідворотного закінчення існування бранців «витає» у повітрі, вражає читача невідворотністю.

Герой відвертий у власній констатації парадоксальності ситуації, наступні сентенції – це скоріше схо-

вок у внутрішній світ від приречености реального буття, він прагне переконатися у справжності подій, які відбуваються: «Я підійшов до них. Це були люди, звичайні люди, що так само хотіли жити, як і я та інші, так само їх тішила краса... Веселе щебетання пташки, журчання срібно-лускої води, усміхи квіток і сто кольорів в одній краплині роси. Я знав що саме тепер вони відчують це сильними акордами прощання [...] Що? Помилування... хто там знає...» [3, 10]. Таким чином оповідач вихоплює живі образи із природного світу, що вражають красою і контрастують до смерті, щоб ще більше впевнитися у парадоксальності буття, приреченого, з-за чужих забаганок, на загибель.

На фоні виявленого парадоксу буття великі речі стають менш важливими, увага письменника зосереджується на мікродеталях, і тоді вони стають художніми образами, здатними розкрити психологію оповідача краще, аніж характеристика мегаобразу. Так, у новелі *Очі* увагу читача автор сконцентровує не на описі бранців, приречених на розстріл, а обирає мікродеталь у кожного з них – це очі, які стають самостійним художнім образом. Опис їх подальшої долі сконцентрований на сприйнятті їхніми очима реальної дійсності й виявленні серед маси рівнозначних очей тих, особливих, які глибоко вразили наратора. Думки його «кружляють» і постійно екстраполюють до їх виразу. На рівні протиставлень, опису емоцій наратор прагне для себе досягнути внутрішню змістову їх наповненість: «Колись я глядів у розміряні очі любої дівчини... читав тугу в очах матері, бачив радість щасливої дитини. Я ловив біль в очах сироти,

що з витягнутою рукою просила кусника хліба – але ці очі були зовсім, зовсім інші... В них було щось із тієї гордості, в якій смерть простягала руку до життя без усякого страху і пониження... А вони всі, крім його, скомліли: помилуйте! Лиш він один між ними, як дуб у громовицю...» [3, 11].

На інтуїтивному рівні наратор відчуває потребу допомогти власникові таких очей, адже вони змушують його по-іншому сприймати події, які відбуваються навколо, а також замислитися над сенсом буття. Звідси виникає певна асоціація щодо функціональної ролі мікрообразу у зміні психології душі іншого героя з твору Михайла Коцюбинського *Persona grata*. Очі вбитих протестантів переслідують ката Лазаря, змушують його замислитися над сенсом буття, перетворитися із знаряддя вбивства на людину іншої категорії, яка починає шукати того, хто стоїть за замовленням цих вбивств: «Злітали до нього десь з темряви очі – карі, сірі і голубі, а з них розпучливим криком кричали смерть і життя. Розцвітались, як квіти, гарні слова і, мов будяки з пилом, – прокльони. З'являлось все, все, що лишалось йому на спомин, всі подарунки смерті, які прилипли до нього і жили в ньому своїм окремим таємним життям. І се будило знеохоту і втому» [2, 279].

Незважаючи на різну ідейну спрямованість творів і М. Коцюбинський, і М. Матіїв-Мельник у відтворенні змін психології поведінки персонажів користуються спільними художніми прийомами.

Очі героя, на думку М. Матіїва-Мельника, це не просто дзеркало душі людини – це символ її наці-

онально-патріотичних поривань. Саме за виразом очей бранців визначає письменник їх внутрішню роз'єднаність із гаслами, які раніше вели до перемоги: «Вони скомліли без кінця душами, дивилися, як присилені на ланці пси. На дні їх очей умерла гордість... Я бачив перед їхніми очима потоптану ідею, за яку йшли з вогнем і ножами. Їм ножі вибили з рук, але з тим усім вибили ідею... Вони загинуть, як на стіні рій мух від звичайної тряпки» [3, 11]. Засобами контрасту автор аргументує власний вибір – допомогти власникові «інших» очей, який «зріднився» душею в ідейному прямуванні з наратором: «Ні, тепер уже він не чужий: Ні! В ньому потонула моя душа, як вода у спраглий чорнозем – а його очі в моєму серці, як перші вечірні зірничі... Я знаю, знаю його від тисячі літ, ми стрічались колись, як кришталі сніжин на бігунах – і блукали, і знову стрінулися...» [3, 11]. Очі нескореного бранця настільки вражають наратора, що він проносить їх вираз у власній пам'яті крізь час.

Новела структурно поділена на декілька часових вимірів – минуле та сьогодніня переплітаються у тексті, щоб підкреслити враження, яке справили очі бранця на емоційно-душевний стан наратора. Сьогодніня сприймається із двох ракурсів на минулі події – до зустрічі із власником нескорених очей і після події. Очі нескореного бранця стають персоніфікованим образом, для характеристики якого автор обирає не тільки засіб контрасту, а й експресіоністичний принцип кольористики.

Очі нескореного бранця отримують колір – синій, який символізує для наратора свободу, нескореність,

мужність їх власника. Зміна пріоритетів у душі героя приводить до екзистенційних роздумів: «що є світ і що чоловік?», а синій колір налаштовує на віру у життя. Однак окремими штрихами, стислими характеристиками навколишнього світу («Вітер приляг, мовчав степ удалині» тощо) автор налаштовує на неминучу розв'язку. Інтрига залишається до останнього епізоду новели – чи вдасться таки порятувати героєві власника незвичайних очей. Засобами контрасту автор суттєво увиразнює різницю у внутрішньому наповненні очей, вводячи для характеристики інший – чорний колір: «Вони були чорні наче дим із антрациту, а в їхніх очах зародився страх – такий загнічений... Їхні душі трепетали, як лист осики...» [3, 12]. Від такого змістового наповнення оповідач прагне «відхреститися» думками саме про ті сині очі, яких, використовуючи метафоричні порівняння, характеризує як «дзеркальця діаманту. Як зірничі: перші дві вечірні й останні дві ранні, [...] як волошки у спілому житі» [3, 12]. Символічним змістом наповнене протиставлення чорний – синій, де чорний колір асоціюється зі смертю, страхом і зрадою.

Натомість синьому кольору приділяє автор більше уваги. Якщо враховувати архаїку, синій колір трактувався завжди як символ надії, натхненності, миролюбства, а з позиції староукраїнської лексики колір синій символізує духовність, турботу, розсудливість, віру і лояльність, це – колір гармонії, оскільки він охолоджує й заспокоює. Надання центральному художньому образу кольоровою гамою дало змогу авторові реалізувати ще й глибоко філософську думку,

пов'язану із вираженням концепції життя. Цей колір становить собою синтез світла, кольору і звуку як «стильової доміанти української» прози і є провідним художнім символом у прозі й Миколи Хвильового.

Свого часу Фрідріх Вільгельм Йозеф фон Шеллінг у праці *Філософія мистецтва* висловив думку, що символізмом синього кольору є філософське «мовчання», що це справжній «стан безмятежного моря». Образ синіх очей у М. Матієва-Мельника набуває екзистенційних рис, змушує задуматися над проблемами вічності: «Сині очі розкрили бездонну глибинь вічності і... стали моїм небом» [3, 12]. Водночас можна констатувати, що синій колір очей наповнений тривогою, передчуттям неминучої втрати якоїсь сутнісної речі. Філософські роздуми наратора переривають звукові образи, які констатують факт завершення життя власника синіх очей. Авторіві не потрібні розлогі речення, переповнені подробицями події, яка для нього таки несподівано сталася. Натомість у тексті вживаються односкладні прості речення, а все інше має домислити читач. У своїй стислості автор невблаганний прагматик – речення-фрази справляють більший емоційний ефект, ніж повні синтаксичні конструкції: «Під горою: "Готово". Гаркнув кулемет. Сліпий "Максим"... Йому однаково» [3, 12]. Використання таких прийомів дає змогу передати атмосферу агресії, бездуховності й бездуховності жорстокого світу, крайньої душевної напруги як наратора-оповідача, так і інших безіменних героїв.

Експресіоністична естетика М. Матієва-Мельника стала доказом думки, що власне український інва-

ріант експресіонізму «у пляні суспільної заангажованості [...] був споріднений із ідейно-естетичними засадами української літератури і просто-таки не міг бути не сприйнятий нею» [1, 62].

Наразі настав час ренесансу стрілецької поезії та прози, які підходять не тільки для «оплакування свіжих могил», як вважали літературні критики 1930-х років, а насамперед вони є свідченням відродження української державності. Тому постає потреба повернення українській культурі імен творців стрілецької епопеї, до яких належить і ім'я М. Матієва-Мельника.

Творча індивідуальність Миколи Матієва-Мельника-прозаїка презентує його як письменника ренесансного типу, твори якого сповнені національної ідеї та енергії народження нової суспільної епохи ХХ ст. Свої творчі пошуки він спрямовував на національне й мистецьке відродження незалежної України.

Bibliography and Notes

1. Барчан Валентина, *Експресіоністична естетика й мистецька свідомість в Україні 10 – 20-х рр. ХХ ст.*, "Київська старовина" 2010, № 6, с. 61-69.
2. Коцюбинський Михайло, *Твори: У семи томах, Том 2: Повісті й оповідання 1897 – 1908*, Київ: Наукова думка 1974, 396 с.
3. Матієв-Мельник Микола, *Новели*, Яблунів: Живиця 1994, 56 с.
4. Пахаренко Василь, *Українська поетика*, Черкаси: Відлуння-Плюс 2002, 320 с.
5. Хороб Степан, *Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм)*. Івано-Франківськ: Плай 2000, 413 с.

Nataliya Vusatiuk

MYKOLA ZEROV'S UNKNOWN HISTORIES OF LITERATURE

The National University of Kyiv-Mohyla Academy, Ukraine

Наталія Вусатюк

НЕВІДОМІ ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ МИКОЛИ ЗЕРОВА

Abstract: In the article there are examined four histories of Ukrainian literature by Kyiv neoclassicist Mykola Zerov unknown to the public. Discovered in public and private archives, the texts expend our understanding of the early and late periods of Zerov's scientific work in the field of history of literature and allow us to trace how his historical-literary conception changed over time. The histories of literature of 1917–1918 belong to the contextual type with nation-building narration. Their periodization is based on the stages of the Ukrainian statehood formation. The sociological conception of the literary history formulated by Zerov in 1930s looks unexpected for the neoclassicist. The periodization of this history is based on the changing of socio-economic formations, taking into account genre and style changes.

Keywords: history of literature, periodization, contextual history, *genre system*, *style*, socio-economic formations

Уявлення про Миколу Зерова як автора історій української літератури склалися насамперед завдяки двом його відомим монографіям – *Нове українське письменство* (1924) [9] (перевидання: [10], [13, 5-105] та *Українське письменство ХІХ ст.* (1928) (перевидання: [8], [11, 4-245], [14, 3-242]). В обох книгах історія літератури постає як літературознавча синтеза, цілісний наратив, що дає узагальнення літературного процесу і структурує його за певними критеріями, а література розглядається як “предметна сфера, що змінюється в часовому вимірі”, між складниками якої встановлено зв'язки [17, 41-42].

Такий, суто жанровий, підхід до історії літератури слід відрізнити від “широкого” розуміння історії літератури як будь-якого дослідження літературних фактів минулого. У доробку Миколи Зерова праць другого типу доволі багато: це й літературні портрети зі збірника *Від Куліша до Винниченка* (1929), і численні передмови до видань творів класиків.

Погляди Миколи Зерова на історію української літератури формувалися серед різноманіття історико-літературних наративів, активно творених у 1910-х – 1920-х роках його сучасниками: С. Єфремовим, О. Дорошкевичем, В. Коряком,

А. Шамраєм та ін. Окрім того, вже існувала наукова база, закладена попередниками: М. Петровим, М. Дашкевичем, О. Огоновським, Б. Лепким, І. Франком. Публікація *Нового українського письменства* викликала низку оцінок критиків: О. Білецького, С. Єфремова, А. Шамрая, А. Музички, К. Копержинського, М. Плевака, В. Дорошенка, М. Могилянського, П. Филиповича. Значно меншого резонансу отримало *Українське письменство XIX ст.* (див.: [21], [16, 183-184]) – авторизований курс, що складався з 45 лекцій, прочитаних Зеровим протягом 1927 – 1928 академічного року третьому курсу літературно-лінгвістичного циклу Київського Інституту Народної Освіти, підготований до друку видавничою комісією ІНО і надрукований на склогографі [11, 591].

У наш час літературознавці неодноразово висвітлювали історико-літературну діяльність М. Зерова, найвагоміші інтерпретації запропонували В. Івашко, В. Брюховецький, С. Павличко, І. Дзюба, С. Мельник, Л. Демська-Будзуляк. Найчастіше дослідники, беручи до уваги праці неоклясика 1920-х років, визначають одну, цілісну концепцію історії літератури М. Зерова – контекстуально-іманентного типу. Проте В. Брюховецький [2, 282] та С. Білокінь [1, 232] слушно вказують на змінність у часі історико-літературних поглядів неоклясика. Лише розглянувши всю наукову спадщину Зерова, можна зрозуміти, якою була його позиція в українській літературній історіографії.

Напрацювання неоклясика у жанрі історії літератури не обмежуються двома згаданими опубліко-

ваними студіями, історико-літературних пропозицій М. Зерова було більше. В архівах зберігається кілька майже невідомих його текстів – програми курсів і конспекти лекцій різних років, на підставі яких можемо говорити про множинність літературних історій професора Зерова та трансформацію його концепцій у діяхронії:

1) *Українська література. Курс у повітовій управі* [12], що складається з 12 лекцій (автограф міститься в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України). Цей текст, початий 8 грудня 1917 року, – перший за часом появи відомий структурований історико-літературний синтез Зерова;

2) у приватному архіві родини Кочурів зберігається *Конспект для лекцій з історії української літератури* [6], прочитаних у червні 1918 р. на Крелевецьких курсах (рукопис ідентифікував і зробив свої пояснення Микола Шудря). Курс, розпочатий 19 травня і завершений 29 червня 1918 р., складається з 30 лекцій, аркуші без пагінації. У спогадах про Зерова Петро Горецький згадував: “Влітку 1918 р. на вчительських курсах Крелевецького повіту [...] був і Микола. Він читав курс української літератури. Слухачі хвалили лекції Миколи, особливо його чудесне висвітлення творчості Лесі Українки й Ів. Франка” [3, 33];

3) *Історія українського письменства* [5] – лекції, прочитані М. Зеровим на курсах українознавства у Смілі 1918 р. (автограф нині в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України). Почато 14 серпня 1918 року. Курс складається з 24 лекцій, однак лек-

ції № 3–8 втрачено. Згадки про цей текст є у В. Брюховецького [2, 89] та С. Білоконя [1, 220; 231];

4) курс лекцій з історії української літератури (машинопис) [7], створений не раніше 1930 р., зберігається у Музеї Григорія Кочура в Ірпені. Неописаний примірник не укомплектований: із шести лекцій бракує перших двох. Кожна лекція має окрему авторську пагінацію. Імовірно, це частина програми лекцій із шести тем, прочитаних М. Зеровим 1931 року співробітникам Всенародної бібліотеки України, про яку писав Сергій Білокінь [1, 231].

Ранні історії літератури. Праці 1917 – 1918 років – курс у повітовій управі *Українська література, Конспект для лекцій з історії української літератури у Кролевеці та смілянська Історія українського письменства*, що належали до раннього періоду наукової діяльності М. Зерова й передували *Новому українському письменству*, розширюють наші уявлення про сферу наукових інтересів відомого літературознавця: майбутній неоклясик постає не тільки як зазвичай дослідник письменства XIX – XX століть, а й історик давньої літератури, зокрема медієвістики. Досі була відома одна студія Зерова з давньої української літератури – студентська робота з історіографії *Григорий Грабянка и его «Исторія презильной брани» (1912–1914) как исторический источник и литературный памятник*, написана в Київському університеті під науковим керівництвом приват-доцента Василя Данилевича, від якої зберігся лише чорновий автограф 1913 року (фрагменти чернетки опублі-

ковано у книзі: [13, 166-175]; повністю: [4, 559-695]).

У трьох вище згаданих курсах зроблено спробу охопити всю історію української літератури – від Середньовіччя до початку XX ст. Тексти лекцій концептуально не надто відрізняються. Вони мають оглядовий, популяризаторський характер, адже розраховані не так на професійних філологів, як на службовців повітової управи, слухачів курсів українознавства, вчителів тощо. За формою викладу це радше розгорнуті пляни-конспекти, схеми, аніж зв'язні наративи. Щоправда, окремі питання в цих курсах висвітлено досить детально й розлого: скажімо, творчість Івана Франка у смілянській *Історії українського письменства* [5, арк. 11зв. – арк. 15] або компаративістичний аналіз прози XIX ст. та новелістики Коцюбинського й Стефаніка у кролевецькому курсі [6, лекції XXIX–XXX, 59-60].

За способом пояснення літературних змін ранні курси Зерова можна зарахувати до контекстуального типу: пояснення в них ґрунтується “на подіях і умовах історичного світу, який створив текст” [20, 22-23]. Оглядам авторів і текстів відповідних періодів передують значні обсяги контекстуальної, переважно історичної, інформації. Характерний вступ до однієї з лекцій кролевецького курсу: “Татарський похід 1240 р. боляче вдарив по культурним слоям людности, що були авторами літературних пам'ятників і потребителями, для котрих літературні пам'ятники склалися. Літопись розказує про терор після Калки, терор цей торкнувся княжих мужів і самих князів. Од епохи татарського

погрому збереглося всього на всього 25 рукописів, од XV в. – 35. Літературна продукція завмирає” [6, лекції V–VI, 15]. Часом лектор робить екскурси в історію політичної думки, наприклад, розглядаючи участь М. Драгоманова у “Громаді” [6, лекція XXVI, 53].

Ранні історії М. Зерова, що створювалися у період українських національно-визвольних змагань, поєднує яскраво виражений націєстверджувальний наратив: у текстах акцентовано, що це саме історії національної літератури, тобто літератури темами якої є “люди, тексти та процеси, усвідомлені як приналежні до національних спільнот і часто (не завжди) позначені спільною мовою” [19, 8].

Періодизація завжди є результатом концепції епохи, періодизація – це інтерпретація [15, 81; 86], тож періодизація, майже однакова у трьох курсах Зерова, прив’язана до етапів становлення української державности. Автор, щоправда, не обґрунтовує принципів структурування літературного процесу, як це згодом буде зроблено в *Новому українському письменстві* (1924). Поруч із власною таксономією Зеров наводить клясифікацію періодів за Сергієм Єфремовим, визнаючи його авторитет як історика літератури (інколи користується лише єфремівською термінологією [12, арк. 2]). У кролевецькому курсі Микола Зеров відгукується про *Історію українського письменства* С. Єфремова: “Єфремов публіцист. Звідси і достоїнства його книги (піднесений тон, велика аргумент[ативна] сила книги) і його хиби – брак літер[атурного] аналізу, немотивованість

психологічних характеристик окремих письменників” [6, лекція I, 2].

Визначивши точкою відліку історії української літератури перші десятиліття X ст. – київської князівської доби, М. Зеров у ранніх курсах змушений спростовувати концепцію Погодіна-Соболевського [12, арк. 1], [6, лекція I, 3-4], [5, арк. 2]. Завершальний пункт зеровських історій – сучасне українське письменство початку XX ст., яке літературознавець оцінює дуже критично:

“Три тезиси:

I. Українське найновіше письменство відстало по формі: а) провінціалізм, відсталість тем і образів [...]

II. Українське письменство відстало ідейно.

III. Укр[аїнське] письменство не має талантів: один Шевченко” [12, арк. 10]. Подібну негативну оцінку останнього періоду бачимо і в смілянському курсі:

“Коцюб[инський]. Леся Українка. Олесь. Спори над Олесем.

Винниченко.

Драми, романи з емігр[антського] життя. Винниченко – Аптон Сінклер.

Карманський.

Яцков. [“]Молода муза[“], [“]Шляхи[“].

Примітивізм укр[аїнської] літератури” [5, арк. 163в.].

В українській літературі Зеров виділяє три великі періоди (наводимо їхні назви послідовно за курсами – [12], [6], [5]):

1) Період державної самостійности / література Київської держави / період старокиївського письменства, або великокнязівська доба (від перших десятиліть X ст. до

кінця XIV ст.). “У центрі періоду татарський напад, що розмежовує період на дві доби – добу зросту і добу упадку культурного і літературного” [6, лекція II, 7]);

2) Україна під Литвою і Польщею / доба літератури білорусько-української (XIV – XVIII ст.) / період білорусько-український, або доба схолястичної літератури (XV ст. – до кінця XVIII ст.). “Переяславська унія 1654 ділить період на дві доби – литовсько-польську і підмосковську” [6, лекція II, 7];

3) Література відродження / література національного відродження / період нової української літератури, або літератури українського національного відродження. Період розпочинається 1798 роком – часом виходу у світ *Енеїди* Івана Котляревського. У смілянському курсі третій період поділяється на добу трагедій і сентиментальної повісті, Романтизм, Реалізм, «новіший реалізм», неоромантику.

Для характеристики періодів Микола Зеров виділяє кілька категорій. По-перше, мову – “орган літератури”. По-друге, “літературні типи”, “літературні форми” – жанрову систему. По-третє, “осередки літератури” – середовище авторів і реципієнтів. Структуруючи історію нового українського письменства, лектор іде за хронологією та персоналіями. Аналізуючи творчість письменників XIX ст. у крелевецькому курсі, М. Зеров зазвичай викладає їхню коротку біографію та характеризує художню мову (“язик Шевченка”, “язик Марка Вовчка” тощо).

Постнеоклясичний проект Зерова. Дуже не звично для Миколи Зерова виглядає його остання від-

ма історія літератури – 1931 року. На початку 1930-х, як зазначає В’ячеслав Брюховецький, неоклясик приходиться до свідомої наукової соціологізації своєї історико-літературної концепції [2, 282]. Чи така зміна позиції є вимушеною, на догоду кон’юнктурі, чи це вільний вибір – питання, відповідь на яке можна лише реконструювати з окремих уцілілих реплік неоклясика. Якщо в передмові до *Нового українського письменства*, датованій 1923 р., М. Зеров наголошував: “Періодизацію соціологічного типу я вважав неможливою з різних причин, – між іншим і тому, що поки що вона не має стійкої опори в спеціальних дослідженнях та статтях” [13, 6], – то у грудні 1925 р. ділився враженнями від *Нарису історії української літератури* Володимира Коряка з Ієремією Айзенштоком: “А) Ну, цей не конкурент! В) Чого я ще й досі не виявляю себе і не виголошую як марксист – здається, соціологічна метода мені дається більше” (цит. за: [2, 282]). А майже через рік, 10 листопада 1926 р., пояснював у листі Миколові Плеваку: “Зеров уважає періодизацію соціологічного типу зовсім-таки можливою. Але сам не наважується на неї, гадаючи, що справа вимагає попередніх студій, без яких ризикує перетворитися на голе і безпоживне свистунство. Лже-соціологізм Дорошкевича, Коряка і інших Зеро-ву не видається кроком на шляху установлення реалістичного стилю в історико-літературних студіях та викладах. Марксизм потребує розроблення і критичної перевірки, а не спрощення та вульгаризації” [13, 1046]. І нарешті в листі до Зінаїди Єфимової восени 1930 року нео-

клясик повідомляв про повний перегляд своєї концепції літературної історії: “В ІНО (институт профоса) я читаю в этом году XIX в. (древняя литература у Навроцкого, новейшая у Филиповича). Курс понемножку перерабатываю. В этом году наново перестроил лекции о Сковороде, об *Истории Руссов*, об историографии (Петров, Дашкевич, Огоновский и т. д.), о драматургии после Котляревского. Вообще с удовольствием убеждаюсь, что от *Нового українського письменства* 1924 года остается уже немного” (“В ІНО (институт профосу) я читаю у цьому році XIX ст. (давня література у Навроцкого, новіша – у Филиповича). Курс потрохи переробляю. У цьому році наново перебудував лекції про Сковороду, про *Історію Русів*, про історіографію (Петров, Дашкевич, Огоновський і т. д.), про драматургію після Котляревського. Узагалі з задоволенням переконаюся, що від *Нового українського письменства* 1924 року залишається вже зовсім мало”. – рос.) [13, 1083].

Про те, що погляди Зерова на історію української літератури суттєво змінилися, свідчить програма з шести лекцій, прочитаних 1931 року співробітникам Всенародної бібліотеки України. За словами Сергія Білоконя, існувало два машинописні примірники цього тексту: один зберігався в нього, другий, “майже ідентичний”, він подарував Григорієві Кочуру [1, 231-232]. У Музеї Григорія Кочура в Ірпені нині можна ознайомитися із машинописом чотирьох лекцій Зерова (21 аркуш без наскрізної пагінації). На першому аркуші вгорі напис олівцем: “3–4 лекції”; на шістнадцятому – рукою

Зерова: “6-й конспект”. Аркуші із першими двома лекціями відсутні. Машинопис не датовано, проте на одному з аркушів є посилання на статтю Ст. Винниченка *Зanedбаний жанр* («Критика», 1930, № 11), отже, текст створено не раніше 1930 року. Цілком імовірно, машинопис із архіву родини Кочурів – другий примірник, про який згадував С. Білокінь [18].

Курс 1931 року – це розгорнутий плян-конспект історії української літератури, побудованої на поєднанні принципів соціологізму та стилістичного й жанрового аналізу. Обґрунтування концепції літературної історії, напевно, містилося у втрачених перших аркушах машинопису з архіву Кочурів. С. Білокінь, посилаючись на власний примірник, резюмував вихідні положення праці неоклясика: “М. Зеров твердив, що історія письменства займається зміною стилів у зв’язку зі змінами соціально-політичного устрою, соціально-економічних формацій. На догоду злові дня Зеров проголосив навіть, що саму зміну стилів належить розглядати в зв’язку з соціальним розвитком.

Велику увагу приділив професор проблемі періодизації. Він закликав розподілити матеріал від XI до XX сторіччя за формаціями. Що дає ця схема? – питав професор і відповідав: “а) Розрив з мовною ознакою (зміна ширшого узгляднення культ[урних] з’явищ, в) Послідовність викладу, с) Реалістичність уявлень)” [1, 233]. З наведених С. Білоконом цитат можна зробити висновок, що історико-літературний курс М. Зерова 1931 року ґрунтується на марксистській формаційній теорії.

Якщо в основу періодизації *Нового українського письменства* (1924) покладено принцип зміни літературних напрямів і стилів, то в основі періодизації історії 1931 р. – зміна соціально-економічних формацій, однак жанрово-стильовий аспект і тут залишається вагомим для характеристики періодів. Історія 1931 р. демонструє цікаве зрощення соціологічних і формалістичних прийомів – із перевагою перших. Такий аналітичний синтез не новий для Миколи Зерова: ще 1923 р. він проголошував, ніби слідом за колегою по неоклясичному колу, форсоцівцем Борисом Якубським, що “соціологічні методи вивчення можна прикладати не тільки до того, що зветься змістом твору, а і до того, що називається його формою” [13, 351].

Хронологічні межі курсу 1931 р. в тому варіанті, що зберігся в архіві Григорія Кочура (без перших лекцій), – 1830-ті – 1900-ті роки. Микола Зеров виокремлює такі періоди: 1) криза дворянсько-кріпосницького суспільства, доба становлення промислового капіталізму (1830 роки – 1861); 2) українська література у добу зросту й перемоги промислового капіталізму (1860 – 1900); 3) доба розвитку фінансового капіталу. У назвах діб і періодів повністю відсутнє поняття стилю. Так, розглядаючи добу Романтизму, він жодного разу не живає цього терміна, натомість пропонує таксономію – “доба становлення промислового капіталізму”. Якщо в *Новому українському письменстві* (1924) Зеров критикував С. Єфремова за “механічний розподіл письменників по десятиліттях” [13, 14], то в курсі 1931 і сам вдається до такої кля-

сифікації. Проте виклад історії “за письменниками”, як і раніше в *Новому українському письменстві*, не цікавить неоклясика: тепер, виокремивши соціально-економічні формації, він розглядає жанри, що в них побутували.

Текст М. Зерова має складне структурування. Описуючи кожен із формацій, неоклясик виділяє підрозділи: “господарчі передумови”, “комплектування літературних кадрів / кадри письменників”, “ідеологічні настрої / ідеологічні побудування”, “організаційні форми літератури / організація літератури” (маються на увазі часописи, альманахи тощо), “стиль / стилістичні шукання”. Останній підрозділ розпадається на низку підпунктів: тематичні тяжіння, клясифікація жанрів (цьому питанню приділено найбільше уваги).

Зеров описує економічні передумови літературного розвою, соціальний стан та “ідеологічне обличчя” письменників. Скажімо, у творчості Т. Шевченка, звертає увагу на такі аспекти, як: “Ідеологічний розвиток Шевченка в 50-х рр. Поезія Шевченка як вираз ідеології революційних елементів селянства (Річицький і його формула: Шевченко – поет передпролетаріату)” [7, лекція 3, 7]. Текст рясніє марксістською фразеологією: “елементи буржуазної психоідеології в українській літературі Галичини (30 – 40-ві рр.)”, “елементи великобуржуазної свідомості у пізніших писаннях Леонтовича” тощо. Аналізуючи “клясову підоснову українського імпресіонізму”, Зеров підсумовує: “І. Українська імпресіоністична проза не розриває з позитивістич-

ним світоглядом, натуралістичним підходом до матеріялу (Стефаник, Коцюбинський) [...] Імпресіонізм служить соціалістичній критиці суспільства, виявляє ідеологію соціалістичної інтелігенції – революційних в 900-х рр. елементів дрібної буржуазії. II. Імпресіонізм буржуазно-урбаністичний, безідейний, без виразних трактувань соціальних (“Укр[аїнська] Хата”. Оповід[ання] Галини Журби, Богацького і др[угих]”) [7, лекція 6, 4].

Історико-літературні синтези Миколи Зерова – це дві видані монографії та чотири неопубліковані фрагментарні пляни-конспекти із численними лакунами, з яких, однак, теж можна експлікувати його погляди на літературну історію. Виявлені в архівах тексти дають змогу простежити, як змінювалась історико-літературна концепція дослідника у часі. Єдиної завершеної неокласичної моделі літературної історії від М. Зерова не існувало, був науковий пошук, викликаний внутрішніми інтелектуальними імпульсами й зовнішніми обставинами. Розпочавши працювати наприкінці 1910-х років у літературній історіографії у силовому полі культурно-історичної школи, зокрема народництва С. Єфремова, М. Зеров у 1920-х роках приходиться до контекстуально-іманентної історії в *Новому українському письменстві* та *Українському письменстві XIX ст.*, щоб на початку 1930-х зробити радикальний крок у бік соціологічно-марксістської інтерпретації літературного процесу, обтяженої політико-ідеологічними, а подекуди й кон’юнктурними оцінками.

Bibliography and Notes

1. Білокінь Сергій, *Микола Зеров*, [у:] *Наш сучасник Микола Зеров*, Луцьк: Терен 2006, с. 199-272.

2. Брюховецький В’ячеслав, *Микола Зеров: Літературно-критичний нарис*, Київ 1990, 309 с.

3. Горецький Петро, *Незабутній*, [у:] Зеров Микола, *Вибране: Поезії, переклади, дипломна робота*, Київ: Український письменник 2011, с. 15-36.

4. Зеров Микола, “*История презельной брани*” Григорія Грабянки, [у:] Зеров Микола, *Вибране: Поезії, переклади, дипломна робота*, Київ: Український письменник 2011, с. 559-695.

5. Зеров Микола, *Історія українського письменства. Курс читаний на курсах українознавства в Смілі 1918 р. Почато 14.08.1918 р. Автограф*, [у:] *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України*, Фонд 28, Опис 1, Справа 49, 1 документ, 16 арк.

6. Зеров Микола, [Конспект для лекцій з історії української літератури. *Кролевець, червень 1918. Автограф*], [у:] *Архів Музею Григорія Кочура в Ірпені*.

7. Зеров Микола, [Курс лекцій з історії української літератури. *Не раніше 1930. Машинопис*], [у:] *Архів Музею Григорія Кочура в Ірпені*.

8. Зеров Микола, *Лекції з історії української літератури: (1798 – 1870)* / Ред. Д. Горзлін і О. Соловей, Торонто: Мозаїка 1977, 271 с. (Видання Канадського інституту українських студій).

9. Зеров Микола, *Нове українське письменство: Історичний нарис*, Випуск 1, Київ: Слово 1924, 136 с.

10. Зеров Микола, *Нове українське письменство: Історичний нарис*, Випуск 1, Мюнхен: Інститут літератури 1960, 310 с.

11. Зеров Микола, *Твори: У 2-х томах*, Київ: Дніпро 1990, Том 2, 601 с.

12. Зеров Микола, *Українська література. Курс у повітовій управі. Почато 8.12.1917 р. Автограф*, [у:] *Центральний державний архів-музей літератури*

і мистецтва України, Фонд 28, Опис 1, Справа 48, 1 документ, 10 арк.

13. Зеров Микола, *Українське письменство*, Київ: Основи 2003, 1301 с.

14. Зеров Микола, *Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка: (Нариси з новітнього українського письменства). Статті*, Дрогобич: Відродження 2007, 568 с.

15. Зьомек Єжи, *Методологічні проблеми історико-літературного синтезу, [у:] Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст.* / Ред. В. Моренець; переклад із польської С. Яковенка, Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія” 2008, с. 56-86.

16. Костюк Григорій, М. Зеров, П. Филіпович, М. Драй-Хмара, [у:] *Безсмертні: Збірник спогадів про М. Зерова, П. Филіповича і М. Драй-Хмару* / Ред. М. Орест, Мюнхен: Інститут літератури ім. Михайла Ореста 1963, с. 167-212.

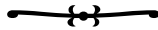
17. Маркевич Генрик, *Дилеми історика літератури, [у:] Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст.* / Ред. В. Моренець; переклад із польської С. Яковенка, Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія” 2008, с. 38-56.

18. На жаль, нам не вдалося ознайомитися з примірником Сергія Білоконя.

19. Павлишин Марко, *Історія літератури і здоровий глузд, [у:] Історії літератури: Збірник статей*, Київ: Смолоскип-Львів: Літопис 2010, с. 1-31.

20. Перкінс Девід, *Чи можлива історія літератури?* / Перекл. з англ. А. Іщенка, Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія” 2005, 152 с.

21. Пилипчук Д., *З повсякчасної переоцінки. Замість рецензії на “Українське письменство XIX віку”, літограф. конспект лекцій проф. М. К. Зерова 1927–28 р. тир. 100 ст. 504, “Кузня освіти”, 1928, № 2, с. 30-39.*



Liudmyla Skoryna

POETRY OF MYKOLA ZEROV: ART DIMENSIONS OF PARATEXT

Bohdan Khmelnytskyi National University of Cherkassy, Ukraine

Людмила Скорина

ПОЕЗІЯ МИКОЛИ ЗЕРОВА: ХУДОЖНІ ВИМІРИ ПАРАТЕКСТУ

Abstract: Intertextuality is one of the most important features of the poetical creation of M. Zerov. In the work of the artist there are recorded 57 intertextual titles, 49 epigraphs and 18 dedications. Among the titles there are differentiated: 1) those, where writers of different eras appear (Ovid, Dante, P. Kulish, P. Tychyna, etc.); 2) those, where characters of myths or literary works are found (Nausicaa, Salome, Gulliver, Vernyhora, Prince Ihor), 3) those, that include historical realities or figures; 4) latin quotations. The source of Zerov's poetry epigraphs is the Bible, the works of ancient literature (Ovid and Horace), the world literature (Johann Wolfgang von Goethe, O. Pushkin, M. Lermontov, O. Blok) and Ukrainian literature (chronicles, M. Drai-Khmara, P. Tychyna, etc.), fragments of conversations and articles. Most often the poet devotes his works to his colleagues - neoclassicists (O. Burghardt, P. Fylypovych, M. Drai-Khmara and M. Rylskyi) and his friends. The poet consciously avoids "ideological" intertexts. The selection of para-textual elements reflects erudition, creative intentions and reader's preferences of M. Zerov.

Keywords: paratextuality, title, epigraph, dedications, allusion, prototext

Клясикою інтертекстуальних студій стала клясифікація Жерара Жеттета, який у книзі *Палімпсести: література в другому ступені* (1982) визначив п'ять типів міжтекстової взаємодії: власне інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність та архітекстуальність. У цій статті головна увага зосереджується на явищі паратекстуальності, зокрема на дослідженні типів і функцій перітекстових елементів (заголовків, епіграфів та присвят), їх взаємозв'язках у доробку Миколи Зерова. Творчість лідера

київських неоклясиків неодноразово ставала об'єктом зацікавлення українських літературознавців (В. Брюховецького [1], Г. Білик, В. Панченка, Н. Якубчак та ін.). Однак найбільший інтерес у контексті обраної проблеми становлять праці Г. Райбедюк [7], Л. Сірик [8] та Н. Цівун [10]. Відсутність системного дослідження, в якому були б докладно висвітлені особливості функціонування паратексту в поезії Миколи Зерова, зумовлює певну новизну цієї статті.

Першим важливим елементом паратексту є заголовок. Це початко-

вий знак тексту, який формує його передрозуміння. За влучним спостереженням М. Челецької, «заголовок є одиницею найвищого рівня, що стягує в себе практично увесь текст і навіть більше: всю позатекстову дійсність. Йому властиві свої закони організації простору, часу й ритму; як “згорнутий” образ, що стає символом під час читання, заголовок є чимось більшим, аніж простий розпізнавальний знак структури, він пов’язує між собою різні сфери й виміри життя та мистецтва» [9, 214]. У процесі дослідження поезії М. Зерова були виявлені наступні закономірності функціонування паратексту. По-перше, зафіксований значний відсоток творів, які мають заголовки. У двотомнику М. Зерова [3] подані 132 україномовні поезії, із них 112 мають заголовки (що становить 85,7%). У російськомовних поезіях неокласика цей показник менший: заголовки мають лише 6 творів із 26 (23%). Аби твердження про високу щільність заголовків у поезії М. Зерова не виглядало голослівним, порівняємо відсоток поезій із заголовками у збірках *Камена* (1924) Миколи Зерова, *Проростень* (1926) Михайла Драй-Хмари, *Земля і вітер* (1922) та *Простір* (1925) Павла Филиповича (для отримання релевантних висновків беремо до уваги збірки, видані з мінімальним хронологічним розривом). Вказані поети належали до «п’ятирічного грона» київських неокласиків; мали однакову освіту (закінчили київську гімназію чи елітну колегію Павла Галагана й історико-філологічний факультет Київського університету); викладали у вузах (М. Зеров і П. Филипович – у Київському інституті народної освіти; М. Драй-Хмара –

в медичному інституті); займалися перекладами, писали літературознавчі розвідки. При цьому кожен із них мав оригінальний ідіостиль, тому й відсоток поезій, що мають заголовки, значно відрізняється: у *Камені Зерова* [2] із 24 поезій (оригінальних і написаних за мотивами клясичних текстів) заголовок має 21 твір (87,5%); у збірці Драй-Хмари *Проростень* лише 10 із 33 поезій мають заголовки (30,3 %); у книзі Филиповича *Земля і вітер* – 6 із 37 (16,2 %), у збірці *Простір* – 8 із 38 (21%).

По-друге, з’ясовано, що із 112 україномовних поезій М. Зерова, уміщених у двотомнику [3], 47 мають інтертекстуальні заголовки (41,9%). Ці твори видається за доцільне поділити на чотири групи. До першої зараховуємо поезії, у заголовках яких згадані імена письменників (*Овідій, Данте, Куліш, Вороний, Олесь, Самійленко, П. Г. Тичина* тощо). Друга об’єднує вірші, у заголовках яких фігурують персонажі мітів чи літературних творів (*Телемаху Спарті, Хірон, Тесеї, Навсікая, Саломея, Гуллівер, Князь Ігор* тощо). Третя включає «цитатні назви», у яких дублюються заголовки інших творів або містяться певні компоненти прототексту: *Таємничий острів, Історія Генрі Есмонда, Легенда однієї садиби, Життя на Міссісіпі, Домбі і син, Чистий Четвер, Страсна П’ятниця* (частина таких творів зібрана у циклі *Книжки і автори*). До четвертої групи віднесені твори, у назвах яких фігурують історичні реалії чи діячі (*Лотофаги, Лестригони, Обри, Гільгамеш, Святослав на порогах*), прикметно, що вони переадресовують не так до історичних реалій, як до художніх текстів, із яких ці персонажі потрапили на сторінки поезій.

До цього масиву примикають також 11 поезій із латиномовними заголовками (9,8 %). Тобто питома вага інтертекстуальних назв поетичних творів у доробку М. Зерова становить 51,7 %. У межах цієї підгрупи на особливу увагу заслуговує поезія *Karnos tes patridos* (у перекладі – «дим батьківщини»). Вказаний заголовок викликає у реципієнта асоціації, щонайменше, із трьома можливими прототекстами: 1 – афоризмом Овідія («І дим батьківщини солодкий»), 2 – фрагментом поезії Г. Державіна («Мила нам добра звістка про наш край: вітчизни і дим для нас солодкий»), 3 – цитатою з твору Лесі Українки («Для нас у ріднім краю навіть дим / Солодкий та коханий...» Без упину / Я думала собі оці слова»). І лише безпосереднє ознайомлення з поезією допомагає читачеві встановити ключовий прототекст – Гомерову *Одісею*. Інтертекстуальні заголовки привертають увагу до прототексту, який був каталізатором творчого процесу чи містив інформацію, важливу для адекватної інтерпретації поезії.

Н. Кузьміна пропонує трактувати епіграф як комунікативний знак, сутність котрого виявляється в процесі функціонування – включення в структуру генетично чужого тексту (див.: [5]). До його прикметних ознак належать цитатність, діалогічність, інтертекстовість, алюзивність, належність до двох контекстів, вияв авторської позиції, поліфункціональність. Джерелами мотто можуть бути літературні, фольклорні, наукові, релігійні твори, довідкові видання, офіційні документи, листи й щоденники; особливу групу становлять епіграфи, вигадані автором.

У поетичній творчості М. Зерова виявлено 44 епіграфи (для порівняння: у М. Рильського – 12, П. Филиповича – 2, М. Драй-Хмари – 1). Цей показник є маркером активного творчого «діалогу» поета з літераторами різних епох і країн. Обсяг епіграфів варіюється залежно від авторського надзавдання, це може бути словосполучення (9 одиниць, напр., «...perjure et perfide Theseu!», «Благообразний Іосиф», «Заутра казнь»), короткий поетичний рядок (це найбільш поширена форма – 27 прикладів), розгорнуте речення або кілька речень (8 прикладів). У текстовій позиції епіграфа було зафіксовано також 5 алюзій – покликань на ключові прототексти (*Одіссея*, *Из воспоминаний прошлого* Пантелеєва). Тобто загальний обсяг досліджуваних мотто становить 49 одиниць. Мовна форма епіграфів також різна: виявлено 19 україномовних мотто, 17 – російськомовних, 7 – старослов'янською мовою, 3 – латиномовних, по 1 – німецькою, польською й італійською. Поет не наводить переклад іншомовних епіграфів (напевне тому, що адресує свої твори освіченому читачеві, який зрозуміє їх без додаткових пояснень). Схожа мотивація спрацьовує, вочевидь, і з вказівкою на джерело – «донора» надтекстової цитати. Лише 20 із 49 мотто містять вказівку на автора прецедентного висловлювання і / чи прототекст (мова йде про твори, написані до 1925 р.). Фактично, епіграф застосовується як «шифтер» (ділить читачів на дві групи: своїх / чужих, ерудитів, здатних розпізнати покликання на прототекст / пересічних реципієнтів, яким доведеться обмежитися безпосередньою інтерпретацією висловлено-

го в мотто меседжу). Зазвичай поет обирає один епіграф, виняток – поезія *Pig Вернигори*, у якій присутні три мотто: афоризм «*Quasi una fantasia*», уступ із *Поучення* Володимира Мономаха («Добра хочю братъи в Руській землі») й цитата з Біблійної *Книги Йова* («Есть древу надежда...»). Кожне з них містить важливу для адекватного розуміння твору інформацію (перше підкреслює фантазійний характер художньої образности, друге відтінює патріотичні почуття ліричного суб'єкта, третє увиразнює провідний мотив).

У визначенні типологічних груп епіграфів нині немає одностайности. За різними критеріями пропонується розрізняти, наприклад, автосемантичні й синсемантичні мотто. Розуміння перших не вимагає від реципієнта базових знань про прототекст, інтерпретація других неможлива без них (такими є більшість епіграфів М. Зерова). Зважаючи на специфіку вираження епіграфа в художньому тексті, М. Челецька пропонує виокремлювати камертонні, ляйтмотивні, ритмічні, риторичні, закличні; ремінісцентні / алюзійні мотто [9]. Характерною прикметою камертонного епіграфа є обов'язкове повторення його в тексті у формі ремінісценції, алюзії, цитати, наскрізного мотиву або символу. У функції камертону застосовується епіграф, наприклад, у поезії М. Зерова *Безсмертя* (мотто «Утешься: не увял Овидиев венец» повторюється у перших рядках твору: «Вінець Овідія довіку не зів'яне» [3, 82]).

Зазвичай, епіграфи із творів клясичної літератури письменники наводять як авторитетне джерело – для підтвердження власних

міркувань, однак можлива також ситуація творчої полеміки. Зважаючи на співпадання / неспівпадання «я» тексту і «я» епіграфа, Є. Козицька пропонує наступну класифікацію типів діалогічної взаємодії: унісон, розвиток теми, полеміка і дистанція [4]. Згадані вище епіграфовані тексти є прикладами перших двох типів міжтекстової взаємодії, натомість у другій поезії М. Зерова із циклу *Сонетоїди* маємо приклад дискусії. За епіграф до свого твору неоклясик вибрав хрестоматійні рядки поезії Фьодора Тютчева *Цицерон (Цицерон)*: «Блажен, кто посетил сей мир / В его минуты роковые». На відміну від російського поета, який жив у спокійні часи, М. Зеров став свідком падіння Російської імперії й постання на її уламках Советського союзу. Руйнування імперії лише для стороннього спостерігача виглядає як величне історичне видовище, натомість учасники відчувають не велич, а втому від «червоних зорь і жовтих крагів, / Од реформаторів і магів». Спізнавши прокляття «жити в епоху змін», ліричний суб'єкт прагне «щасливих днів / Філістерства і супокою...» Дискутуючи з Тютчевим, Зеров заявляє: «Блажен, хто “рокові” часи / Не почував на власній шкурі / І бачив явища понурі / В аспекті втіхи і краси, – / Знав революцію з фасаду, / Не відав труса ані гладу» [3, 71].

Джерела епіграфів у поезії М. Зерова різні: 1) Біблія (*Pig Вернигори*, *Чистий четвер*, *Страсна п'ятниця*, *Трьом мандрівникам*); 2) античне письменство – твори Овідія (*Тесеї*, *Овідій*) і Горация (*Елій Ламія*); 3) західноєвропейська поезія – твори Й. В. Гете (*Nature-morte*); 4) російська література: поезії А. Пушкіна (*Есть*

роза дивная, Овидий, Мої серпневі дні і безголові ночі), М. Лермонтова (*Колун*), Ф. Тютчева (*Сонетоїди. II*), К. Батюшкова (*Крокодилы. II*), А. Блока (*Воспоминания и размышления. I*), М. Кузміна (*Олександрія*); 5) українське письменство (києворуські літописи, *Повчання Володимира Мономаха дітям*, *Літопис Величка*, твори М. Драй-Хмари, М. Рильського, П. Тичини тощо).

Присвята – це «супровідний апарат, який демонструє низку взаємодій, що відбуваються між автором, читачем, фікційним текстом та історичним контекстом, у якому здійснюється обмін на всіх етапах – від часу створення до часу рецепції» [11]. З погляду прагматики, дедикації являють собою мікротекст, що виконує специфічні функції: включення твору в систему комунікації; збереження культурної пам'яті. Присвята може бути формальним жестом, зумовленим корисливими мотивами, виявом необхідності, обов'язку, традиції, формою гри, субномінативною алюзією, що містить важливу для розуміння твору інформацію. Як слушно зауважила Л. Вюрц, присвята сигналізує про те, що читач потрапляє у простір «приватної» бесіди, позиціонує у тексті віхи для інтертекстуального читання [12].

У творчості М. Зерова виявлено 13 присвят і 5 дедикаційних заголовків. Найчастіше поет присвячував твори колегам-неоклясикам: О. Бурггардтові (*Барышевка, Oi triakonta, Lucrosa, Carnos tes patridos*), М. Драй-Хмарі (*Партенім*), П. Филиповичу (*Саломея, Сонетоїди*), М. Рильському (*Аргонавти*), Б. Якубському (*Арістарх, Барышевка. II, Барышевка. III*) – М. Рильський і М. Драй-Хмара у відпо-

відь присвятили свої вірші М. Зерову. Виявлені присвяти друзям і знайомим (Л. Куриловій, П. Горянському, П. Стебницькому, М. Рудницькому. Маємо також дедикаційні заголовки, звернені до колективних чи прихованих адресатів (*Будівникові, Incognito, Трьом мандрівникам*). Здебільшого ці присвяти постали з бажання автора висловити почуття вдячності, дружби, приязні, кохання. Однак маємо в доробку Зерова приклади присвят, які провокують певні міжтекстові реляції. Наприклад, сонет *Саломея* (1922), присвячений П. Филиповичу, цікавий тим, що скеровує реципієнта не до особистих взаємин мистців, а до однойменної поезії адресата дедикації. У процесі інтерпретації цих сонетів мають бути враховані три прототексти: 1) Біблія, 2) п'єса Оскара Вайльда *Саломея*, 3) її інтерпретація на сцені театру Соловцова. І П. Филиповича, і М. Зерова вразила переглянута вистава. Однак, якщо перший у своєму сонеті захоплювався Саломеєю, не зважаючи на її жорстоку хіть; то другий був далекий від замилювання. Його ідеалом була гармонійна, урівноважена античність, втілена в образі «стрункої, мов промінь», чистоті Навсікаї.

Як вказує Л. Вюрц, «інтертекстуальний потенціал присвяти може реалізуватися також у віршах, присвячених конкретній особі – якщо автор не так натякає на діалог із цією людиною, як переадресовує до інших текстів, у яких адресатом присвят є ця людина» [12]. В українському письменстві 1920-х років присвячування зазвичай було одноразовою акцією. Однак трапляються й винятки, коли письменники присвячували кілька творів одному адресатові.

У доробку М. Зерова є чотири вірші, адресовані О. Бурггардтові: *Барышевка. I* (1920), *Oi triakonta* (30.03.1921), *Lucrosa* (1921), *Kapnos tes patridos* (22.10.1931). Наразі звернемо увагу на три тексти, датовані початком 1920-х років. У них спостерігаємо перегуки на рівні визначальних образів і мотивів: «задані» в першому тексті, вони ретранслюються й трансформуються у двох наступних. У першому рядку поезії *Барышевка. I* центральним є мотив вигнання: «В пустынном и глухом изгнании / Мы дни свои изводим здесь» [3, 121], – пов'язаний із вимушеним переїздом із Києва до Баришівки. Цей мотив ретранслюється і в поезії *Lucrosa*, щоправда, без «плача, воздыханья и дезидия» [3, 121]. До результатів своєї викладацької діяльності ліричний герой ставиться з іронією: «Мы дни свои изводим здесь, / Распространяя отблеск знания / На кожемяческую весь» [3, 121] – «Оподаль від розмов, людей, бібліотек / Ми сіємо пашню на неродюче лоно» [3, 79]. Як відомо, у Баришівці мешкали здебільшого чинбарі; звідси – згадки про «кожемяческую весь» (*Барышевка. I*), «шкурну громаду» (*Lucrosa*). Центральним у трьох поезіях є мотив нарікання на долю й оточення, що виразняється за рахунок алюзій. Так, у вірші *Барышевка. I* згадане заслання Овідія, тяжкі умови його життя серед «варварів». У сонеті *Oi triakonta* (з характерним епіграфом «А кругом пустка, як гудина, як гич...») ліричний герой апелює до адресата присвяти: «Ви пам'ятаєте: в дні 30 тиранів / Була та сама навісна пора...» [3, 62]); принагідно згадує Арістофана, Сократа й Трасибула. У поезії *Lucrosa* фігурують «окружні орди», «ски-

ти-дикуни». Фінальні рядки першої поезії окреслюють ціннісні орієнтири автора: «Словами, тонко перевитими, / Победу духа мы вестим / И перед новыми томитами / Тимпаном внутренним наш Рим» (*Барышевка. I* [3, 121]). У сонеті *Lucrosa* Рим поступається місцем улюбленому Зеровому топосу – Елладі [3, 79]. Як бачимо, проаналізовані твори, присвячені одному адресатові, сприймаються в цілісності, як єдиний текст, об'єднаний спільними мотивами й образами.

Ще одна важлива проблема, що потребує докладнішого висвітлення, – сполучуваність перітекстових елементів, їх взаємодія між собою. З огляду на це аналізовані твори можуть бути віднесені до однієї з трьох груп. До першої зараховуємо ті, в яких наведені заголовки та епіграф (27 прикладів). Спробуємо визначити авторські стратегії їх взаємоузгодження між собою і з поетичним текстом. Виокремлюємо наступні типи взаємодії перітекстових елементів: 1) у заголовку М. Зеров наводить прізвище письменника, у мотто – цитату із його твору. Наприклад, до поезії *Овідій* дібрано за епіграф слова: «Suppositum stellis nunquam tangentibus aequor... Ovid., Trist., III, 10, 4». Заголовок натякає на реалії з життя античного мистця, з яким порівнює себе поет; епіграф вказує на прототекст, формує емоційне тло сприймання. 2) У заголовку наведене ім'я літературного / мітологічного персонажа, в епіграфі уточнюється прототекст (*Лотофаги* – «Одіссея, IX, 82-104», *Лестригони* – «Одіссея, X, 80-134»). 3) У заголовку заданий художній образ, який потім повторюється в епіграфі (ефект відлуння): *Степові дороги* – «Видно шляхи полтавської /

І славну Полтаву...», *Тесеї* – «...perjure et perfide Theseu!», *Навсікая* – «...ніжна Навсікая, / Струнка дочка феацького царя (М. Рильський)». 4) У заголовку заданий художній образ, який автор пояснює, уточнює в епіграфі: *Чистий четвер* – «І абіє пітел возгласи...», *Страсна п'ятниця* – «Благообразний Іосиф...». 5) Між заголовком та епіграфом немає очевидного зв'язку, перітекстові елементи відлунюють безпосередньо в тексті: *Nature-morte* – «Kennst du das Land..?» (між епіграфом і першим рядком поезії виникає зв'язок за принципом питання – відповідь). У *Версалістії поезії червоного поета Драй-Хмари* наводиться мотто з твору колеги-неоклясика: «Україна – нова Еллада... М. Д.-Х.», а перший рядок оприявнює дискусійну настанову М. Зерова («Ні, не Еллада ти! Сучасности над нами / Червоний прапор...»). Нарешті в поезії *Засідання в редакції ЛНВ* заголовок визначає «фабульну ситуацію» (учасниками якої були «Михайло, Наталя і пара Олесів»), а епіграф («І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключєв – / Росіє, Росіє, Росіє моя! П. Тичина») вказує на протекст, який автор пародіює, обігруючи його синтаксичну структуру.

Друга група містить твори, в яких поєднуються заголовок і присвята. Виявлено 9 таких прикладів. У сонеті *На верхів'ях Качі* у присвяті вказана адресат дедикації Л. Курилова, а в заголовку – обставини їх знайомства (з Людмилою Куриловою, аспіранткою Харківського університету лідер неоклясиків запізнався під час другого перебування в Бююрнусі). Ще один приклад взаємоузгодженості вказаних перітекстових елементів подібуємо у творах, що містять присвяту певній особі, при цьому в заголовку

міститься вказівка на історичного / культурного діяча, літературних / мітологічних персонажів, із якими в уяві автора асоціюється дедикант (поезія *Арістарх* присвячена Б. Якубському, *Аргонавти* – М. Рильському). До третьої групи віднесені 4 поезії, в яких наявні три перітекстові елементи: *Партенім*, *Карнос тєс патрідос*, *Ої триаконта*, *Ріє Вернигорі*. Цікавий приклад взаємодії перітекстових елементів можемо проілюструвати на прикладі сонета *Партенім*, датованого 22.12.1927 р. Його заголовок переадресовує до біографії автора: влітку 1926 і 1927 рр. М. Зеров їздив на відпочинок до Криму. У Бююрнусі бував і М. Драй-Хмара (якому присвячений твір). Дедикація натякає на дружні взаємини поетів, можливо – на спільні подорожі до Ялти, Нікітського саду, Карасану й Партеніту. За епіграф обрано фразу: «Трубадури, як Максим Рильський...», – злостиво кинуту Б. Коваленком на літературному диспуті 24 травня 1925 року. Як слушно твердить В. Брюховецький, саме вона наштовхнула М. Зерова на створення полемічного сонета, що прозвучав як пересторога безпам'ятним і озлобленим супротивникам «неоклясиків» [1, 172].

Інтертекстуальність – одна з найважливіших прикмет поетичного доробку Миколи Зерова. У творчості мистця зафіксовано 57 інтертекстуальних заголовків, 49 епіграфів, 18 присвят. Добір інтертекстем залежав не так від суспільно-політичної ситуації чи моди, як від мистецьких уподобань письменника, відображаючи його ерудицію й творчі інтенції. М. Зеров категорично уникає «ідеології» (присутньої в інтертекстуальному просторі українського пись-

менства кінця 1920 – 1930-х років у формі цитування клясиків марксо-ленінізму, присвячування творів компартійним діячам, працівникам НКВД, що мало засвідчити лояльність авторів до влади) й апелює до незаперечного авторитету світової й української клясики, творів талановитих сучасників. Ця стаття відображає окремі підходи до вивчення інтертекстуальних заголовків, епіграфів та присвят; досліджуване явище потребує подальших студій, у тому числі – із залученням ширшого кола авторів. Це стане предметом подальших наукових студій.

Bibliography and Notes

1. Брюховецький В'ячеслав, *Микола Зеров*, Київ 1990, 309 с.
2. Зеров Микола, *Камена*, Київ: Час 1990, 80 с.
3. Зеров Микола, *Твори*, Том 1: *Поезії. Переклади*, Київ: Дніпро 1990, 842 с.
4. Козицкая Е. А., *Эпиграф и текст: о механизме смыслообразования*, Web. 8.09.2016. <<http://uchcom.botik.ru/az/lit/coll/litext5/07>>.
5. Кузьмина Н. А., *Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка*, Москва 2007, 272 с.

6. Куцевол Ольга, *Осмыслення читачами епіграфа літературного твору як засобу експлікації інтертекстуальності*, Web. 8.09.2017. <<http://www.info-library.com.ua>>.

7. Райбедюк Галина, *Поезія неоклясиків: текст та інтертекст*, [у:] *Вісник Житомирського державного педагогічного університету*, Житомир 2004, № 16, 2016, с. 161-163.

8. Сірик Людмила, *Интертекстуальність у структурі поетичних творів як вираз міжкультурної комунікації (на прикладі поезії київських неоклясиків)*, [у:] *Мова і культура*, Київ 2011, № 14, Том 7, с. 105-112.

9. Челецька Мар'яна, *Заголовки у поезії Івана Франка з погляду рецептивної поетики*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія: Філологія, Львів 2004, № 33 (1), с.214-222.

10. Цівун Наталія, *Епіграф як вияв міжтекстуальних відношень у мовотворчості поетів-неоклясиків*, [у:] *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова*, Серія 10: *Проблеми граматики і лексикології української мови*, Київ 2012, Випуск 9, с. 161-165.

11. Cayuela Anne, Gandoulphe Pascal M., *Littérature et pouvoir: dédicaces et dédicataires dans "Noches de placer" d'Alonso Castillo Solôrzano (1631)*, Web. 17.05.2017. <<http://www.persee.fr/doc/>>.

12. Wurtz Ludmila, *Les Dedicaces*, Web. 22.03.2017. <<http://groupugo.div.jussieu.fr>>.

Ludmyla Dzhyhun

**CONTINUOUS AND DISCRETE COMPOSITION
IN THE IMMIGRANT MEMORIAL LITERATURE**

Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, Ukraine

Людмила Джигун

**БЕЗПЕРЕРВНА ТА ДИСКРЕТНА КОМПОЗИЦІЯ
У ЕМІГРАЦІЙНІЙ МЕМУАРНІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

Abstract: In the article there are analyzed compositional techniques of arrangement of parts of artistic and documentary material, elements and images in time sequence. It has been proved that the location of individual parts of the text in the memoir affects the aesthetic perception of the whole, the ratio of the image system. One of the compositional techniques is a repetition as a kind of coincidence between the beginning and the end of memories, the selection of homogeneous images, details, opposition. It has been found out that the continuous composition organizes the entire artistic form of the nonfiction work and acts on all levels. All the components of the artistic structure (facts, their location, character and method of narration) are important not only from a historical point of view, but also literary, for skillfully written memoirs contribute to the study of the reflection of the aesthetic category (the embodiment of the author's plan, his presentation of thoughts on paper) by writer who selected the material, artistically worked out and presented it to the readers according to the formed world outlook, intentional ideas, intentional essence of consciousness, world outlook.

Keywords: memoir, continuous composition, genre, metagenre, style, discretion, structure

Архітектоніка тексту, як і, утім, багатовекторність генези діяспорної мемуарної прози, недостатньо простудійовані у літературознавстві, що значно звужує наше уявлення про повноту аналізу літературного феномену як складової української літератури ХХ століття. Аналіз композиційної будови мемуарів виражає не лише світогляд автора, а передовсім розпрозорює доціль-

ність структурування художньо-документальних компонентів, канони обраного жанру, задум письменника та його посил-орієнтацію на адресата. Складність вивчення означеної проблеми пояснюється, по-перше, недоступністю художньо-документальних творів, які друкувалися поза межами України незначним тиражем, по-друге, переважна більшість рукописних щоденників, записних

книжок, спогадів і досі залишається у приватних та державних архівах тих країн, де мешкали письменники. Чимало мемуарно-автобіографічних текстів досі неопубліковані, а отже, невідомі для широкого кола дослідників. Водночас той фактичний матеріал, що уже тепер зберігається у бібліотечних фондах України, все ж таки заохочує до їх вивчення, літературознавчих студій.

У дисертаційній праці *Мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття: українська візія* [14] Тетяна Черкашина, розглядаючи мемуарну й автобіографічну прозу в системі літературної творчості, обходить увагою композиційні елементи. Частково заторкують означену проблему Володимир Єршов у дисертаційному дослідженні *Польська мемуаристична література Правобережної України доби романтизму: еволюція, проблематика поетика* [2] та Олег Рарицький у монографії *Партитури тексту і духу (Художньо-документальна проза українських шістдесятників)* [11]. На жаль, ці дослідники не подають ані прикладів, ані пояснення термінів безперервної та дискретної композиції в мемуарній літературі. Тому ми спробуємо дослідити жанрову специфіку, безперервну та дискретну композицію мемуарів, створених в українському еміграційному середовищі.

Будь-яка побудова твору спроектована на поєднання усіх компонентів в художньо-естетичну цілісність логікою викладу матеріалу, репрезентованого читачам світобудовою автора, естетичним ідеалом, задумом. Мемуарист має на оці взаємодію фактів, сцен, подій, компонування документального твору (розповідь,

оповідь, портретну характеристика реальних персонажів, діалог, монолог, репліки, авторський коментар, опис інтер'єру, предметного ряду, краєвиду). Звичайно, що нефікційна проза на відміну від белетристики не має зав'язки, розвитку подій, розв'язки, але це не означає, що вони зовсім відсутні. Адже подібні композиційні компоненти можуть бути присутні усередині жанрових модифікацій, тобто в структурі спогадів, як окремі блоки у вигляді замальовки, есею, нарису, записаної усної оповіді, новелети тощо. Скажімо, Геннадій Поспелов до композиції відносить систему прийомів розповіді, співвідношення деталей зображеного, глав, абзаців, строф, окремих мовних зворотів, групу персонажів, зіставлення сюжетних епізодів, порядок повідомлення про хід подій. Відтак, теоретик літератури виділяє системну тріяду: композицію сюжету, композицію розповіді й композицію образів [10, 100-102]. Подібної думки дотримувався й Василь Лесик, який заакцентує на тому, що «поняття фабули важливе тим, що вона зводить в одну художню цілість кілька сюжетних ліній, об'єднує сюжет і позасюжетні елементи, реальні події, марення та спогади персонажів» [8, 33].

Спогадові твори можуть розкладатися на кілька тематичних частин, адже саме компонування тематично-суб'єктного плясту продукує стильову особливість прози *nonfiction*. Стиль на рівні зовнішньої форми твору адсорбує в себе уподібнену роль композиції, особливо на тематично-подієвому рівні. Тут у зовнішній формі головна роль відводиться мовленнєвому вираженню, упорядкованим мовним засобам (фонети-

ко-фонологічні особливості, лексико-синтаксичні конструкції), які завдяки майстерному їх розміщенню (оказіональності) у текстовому наповненні нефікційної прози несуть функціонально-естетичне навантаження. У формозмістовому континуумі стиль письменника віддзеркалює неповторність поєднання, своєрідну ансамблевість суцільного каркасу архітектоники твору.

Прикметно, що структуру художнього й естетичного сприйняття прози *nonfiction* репрезентують жанр, чуттєво-емоційні параметри, хронотоп, стиль мови й уміння викласти думку на письмі в образному наświetленні. Означені чинники спостерегла Ольга Орлова. Дослідниця висновує думку про те, що «механізмом художнього сприйняття рухають мотиви-настанови, закладені автором в усі рівні структури художнього тексту (жанр, хронотоп, сюжет, композицію) та чуттєво-емоційні переживання, які складно назвати лише настановами художнього сприйняття, бо саме вони впливають на формування художньої образності», однак «місце читацьких чуттєвих (перцептивних) образів та уявлень в механізмі художнього сприйняття залишається до кінця не визначеним і дискусійним» [9, 119].

Уточнюючи тезу О. Орлової, варто зауважити на рецептивному «механізмі художнього сприйняття», яке не викликає дискусії, бо саме композиція, як відомо, «дисциплінує» письменника в реалізації його творчого задуму, динамізує, сугерує сприйняття мемуарного тексту реципієнтом. У літературному ритмі беруть участь «суб'єкт – об'єкт – суб'єкт», тобто письменник працює на рівні взаємо-

зв'язку, триєдності «автор – текст – читач». Мемуарист працює на історію розвитку означеної тріади, завжди пам'ятає про інтереси реципієнта. Щодо безперервної композиції викладу матеріалу показовими є спогади *Як ми жили* Лева Хмельковського [13]. Автор подає суцільну невигадану історію про навчання у Головчинецькому дитбудинку (на Хмельниччині), структуруючи текст на короткі нариси, замальовки під заголовком *У старому монастирі, Ліс, Сади, Світло, Печі, Кіно, Зачіски, Аналізи, Олімпіяда* (всього 23 мініатюри). До речі, Умберто Еко в *Примітках на полях до "Імені рози"*, писав, що «заголовок – це ключ до інтерпретації. Але яким би виразним не був заголовок, повністю зрозуміти його сенс, оцінити, наскільки він вдалий, можна лише після прочитання твору, співвідносячи його з уже засвоєним змістом» [12].

Можна простежити як Іван Керницький відтворює нову модель документального тексту безперервною композицією у спогадах *Пальто Володі Сосюри*. Власне деталь, винесена у заголовок, не є центральною, бо поет прибув пізньої осені 1939 р. до Львова без пальта, і лише в останньому реченні автор мемуарного твору занотував: «У кожному разі через тиждень часу Володимир Сосюра отримав нове пальто...» [3, 453]. Сюжетна лінія оповіді розгортається в діалогічному полі. Свій голос автор ніби віддав реальним персонажам, відмовившись від позиції всезнаючого автора. Між письменниками точиться розмова про п'єсу О. Корнійчука *Богдан Хмельницький*, що її не сприймає В. Сосюра. Відтак увага реципієнта спроектована на персоналізованого наратора: «– Та... п'єса сама собою не-

важна, – махнув рукою Сосюра, – і сам її герой Богдан Хмельницький, не такий-то вже й герой. Чим закінчилось його гетьманство?.. Переяславом! У нашій історії були інші гетьмани, достойніші для зафіксування їх у красному письменстві чи драматургії.

– Конкретно – котрого гетьмана ви маєте на увазі, товаришу Сосуро? – спитав, заскаливши більмо на оці, Ярослав Галан.

– Нууу, от хоч би Івана Мазепу... Про нього писали такі клясики світової літератури, як Гюго, Байрон, Пушкін, Словацький...

– Та й у вашому доробку була, мабуть, поема, присвячена Мазепі, – за примітив, прищуливши повіки, небіжчик Степан Тудор.

– Так... єсть у мене така поема, – говорив далі Володя, наче в якомусь трансі, – але ж у мене Мазепа не зрадник, як у Пушкіна, а борець за народне визволення, що не хотів коритись цареві і великодержав'ю.

Братство затривожено розглядалось на всі боки, ніби шукало виходу з положення, розуміється – в найближчі двері. “То провокація! – шепнула Ірена Вільде. Не даймося втягнути в дискусію! Не даймося спровокувати!”» [3, 453].

У такий спосіб І. Керницький не вдався до описовості, не прочитується й авторське «Я» – текстам властивий показ об'єктивної події у Львові після «золотого вересня». Читач переймається долею оповідача (Сосюра) за наслідки після подібної літературної дискусії, яка трансформується на оточення в екзистенційному полі, проявляється у страхові за сміливі думки наратора, що їх І. Вільде назвала провокацією. Остання розкривається рефлексивно,

через хвилювання аудиторії, свідків «провокаційної» розмови, й проявляється внутрішнім неспокоєм, монологом письменниці та «потокком свідомості».

Безперервну та дискретну (роздільну) композиції демонструють фундаментальні спогади *Зустрічі і прощання* Григорія Костюка. Безперервність пояснюється початком запису (1905 рік) і завершенням (25 червня 1995 р.) – автобіографічної розповіді, яка охоплює часо-просторову відстань у 90 літ про власне буття, історію з літературного потоку ХХ століття, наукові, суспільні, культурно-історичні, побутові обставини. Автобіографічні події у спогадах групуються хронологічно, у природній послідовності, йдуть до читача у зовнішній детермінованості, без двозначностей, із відповідним алгоритмом запису свідчень, отриманих у процесі і в моменти попереднього часу, минулого бурхливого творчого життя, за висловом автора, «несамовитої доби».

Прикметно, що як і в художньому творі, у спогадовій документалістиці Г. Костюка безперервна композиція твору започатковується вступними роздумами (прологом) й завершується епілогом під назвою *Фініш або / і останнє прощання*. У *Вступних роздумах* автор, посилаючись на Петра Григоренка, зазначає, «що це його сповідь. Приймаю беззастережно це визначення. Пишу свої спогади як сповідь перед своїм народом і перед історією. Вважаю це за свою честь і моральний обов'язок» [6, XIV]. В епілозі автор скрушно зазначає про світ і людину в ньому, як і власний внутрішній світ, мовляв, «мій світ відбиває строкатість і дивогляд усієї укра-

їнської діаспори – її величі й дурноти, допитливого розуму й примітивізму, жертовного милосердя й сатанізму» [7, 535]. Крім фактів повсякденної рутинної роботи, письменник відображає й події культурного характеру, які органічно вписуються у композиційний лад спогадів: «Масенко успішно закінчив курси журналістики. Дістав працю в юнацькому секторі Державного видавництва України. Одночасно вступив до Харківського ІНО, де навчався на літературному факультеті. Але поза всім, основну свою увагу зосереджує на поетичній творчості» [6, 300].

Спогадовий світ змодельовано логічно, в об'єктиві причинно-наслідкових зв'язків, сегменті середовища, де минуло життя автора. Структура подачі матеріалів розташована відповідно до літературно-естетичних гатунків, норм, канонів. Але життя вносить певні корективи і, з погляду Людмили Корж-Радько, «перелік нових композиційних прийомів, їх синтезу та творчого застосування в мистецтві можна продовжувати, настільки розмаїтий світ чинників, що впливають на задум та образне втілення композицій. Існує безкінечний світ можливостей і варіантів творчих відповідей на проблеми композиції. Цей світ захоплюючий і безмежний, але контрольований, це гра за правилами, де кожен мистець, оволодівши основними законами побудови твору, може і повинен творчо їх варіювати та змінювати» [4, 166].

У безперервну композицію Костюкових двотомних спогадів епізодично «вривається» й дискретна (роздільна) композиція, особливо тоді, коли автор думками повертається в минуле чи «забігає наперед», або

моделює композиційний образ реального персонажа й згадує про свою першу зустріч із ним: «Але вернімось трохи назад. Саме через кілька днів після першої візити до мене Кавалерідзе з ідеєю модерного українського театру завітав до мого кабінету Іван Лукич Сагатовський – старий заслужений актор і режисер українського реалістично-побутового театру...» [7, 50]; автор подає цитати Д. Орвела [7, 233]; вірші І. Багряного, Ю. Косача [7, 458-460]; протокол засідання виборчої комісії ЦК УРДП [7, 247]; випереджає час – «Через 15 років він (тесть Г. Костюка. – Л. Д.) довідається, що ми живі й здорові, а ще через два роки, в січні 1960-го помре від рака шлунку. Залишиться одинока мати, яка в тісному листовному зв'язку з Раєю (дружина Г. Костюка. – Л. Д.) доживе до глибокої старости (96 років) – аж до лютого 1985 року» [7, 76].

Дискретність, як протиставлення неперервному текстові оповіді, представляють епізодичні вкраплення інтертексту, для підсилення висловленого, як документ доби, про яку йдеться у мемуарах – це давні листи, наприклад, Юрія Клена до мемуариста (їх оприядлено три) за 1944–47 рр.) [7, 172-176], І. Багряного [7, 256], Р. Винниченко [7, 327-328], Г. Лужницького [7, 454], М. Коця [7, 477-479], Т. Масенка [6, 313; 315; 318-319]. Алгоритм розповіді наратора зчаста порушується спогадами минулих подій: «Однак вернімося до розгортання нашої організаційної роботи. Газету *Українські вісті* Іван Багрянний відразу взяв у свої руки...» [7, 222]; «Тут напливає спогад про взаємини, які склалися між Уласом Самчуком і УРДП...» [7, 223-229]; «Я знов ухилився в побічні деталі тогочасного

нашого життя» [7, 230]. Проілюстрований матеріал переконує у тому, що фрагментарна дискретність розділяє спогади на окремі акти, блоки, плин думок, але таке членування описаного є логічним, і ця логічність є своєрідним доповненням-зв'язком у безперервній композиції основного тексту, як і, утім, яскравим освітленням закономірностей, взаємозв'язків та явищ реального світу. Фрагментарна дискретна структура усередині масштабного масиву безперервної оповіді увиразнює своєрідні конволютні (стислі, згорнуті) спогади, які розширяють концепцію про події, безпосереднім свідком яких був автор.

Композицію мемуарів Григорія Костюка ми аналізуємо в межах тематичної структури, яка є багатоаспектною і неоднорідною. Естетичні доміанти (поєднання драматичної мінувшини в країні несвободи й устаткованого життя в сучасному вільному демократичному світі, де існує Закон для всіх), образна мова, стиль письменника сприяли авторові майстерно вкласти потужний матеріал у систему жанрових модифікацій, текстової таксономії (історико-літературні есеї, листи, усна оповідь, суб'єктивно-психологічні замальовки, бліц-інтерв'ю, розширена інформація, новелета, філософсько-медитативні нариси). Але були серед емігрантів і провокатори, які не бажали об'єднання українців в одну силу, яких Г. Костюк називає «засиньоокеанською агентурою». У розлогому некролозі *Звельчник відважних і чесних* із приводу смерті Івана Багряного, пише, що «ці суб'єкти систематично провокували, цькували, загрожували смертним виро-

ком йому (Багряному. – Л. Д.) й дітям його, робили несусвітні закиди, під різними криптонімами й псевдонімами плодили неписьменні, повні злоби брехні й підлоти брошурки, статті, спрямовані проти імени Багряного, влаштовували «суди» над ним... Покійний духово не зломився, не зрікся української спільноти...» [5, 282].

Дискретну композицію складають міні-спогади *До історії видання першої збірки Михайла Ореста "Луни літ" (Матеріяли і спогади)* Святослава Гординського. До матеріалів автор відносить опубліковані листи Софії Зерової (один) та Михайла Ореста (три) до Святослава Гординського, саме епістолярій розділяє власне спогади про поета й автокоментарі до цих листів, а також до життєвої долі діяльного письменника [1, 288-295]. Авторів мемуарів ішлося про те, що саме така структура тексту сприятиме читачеві краще засвоїти-усвідомити образ поета і перекладача, рідного брата професора Миколи Зерова.

Отже, проаналізувавши безперервну та дискретну композицію в українській діяльній мемуаристиці, можна констатувати, що спогади Григорія Костюка сповнені історико-літературними, соціальними, духовними зв'язками, які осмислюються у комплексі. Мемуарна невідгадана проза атрибутує яскраво виражений суб'єктивний мотив, адже літератор передовсім звертається до своєї пам'яті, затим зображує на папері ретроспективну картину довкілля. Спогадова діяльна література відтворює органічну єдність людини зі світом, оточенням і дає відповідь на ті питання, які мало вивчені, неза-

документовані. Безперервна структурованість тексту уможлиблює виявити думку автора відповідно до його життєвого ритму, досвіду, схопленого важливого моменту, цікавого для науки, історії, майбутнього покоління. Чіткий розпорядок укладу життя диктує літописцеві-мемуаристові й струнку композиційну схему. Кожен автор працює у триєдності «письменник-текст-читач», а отже, прагне чітко дотримуватися зовнішнього порядку, що автоматично переноситься на сторінки нефікційної прози.

Bibliography and Notes

1. Гординський Святослав, *До історії видання першої збірки Михайла Ореста "Луни літ" (Матеріали і спогади)*, [у:] *Слово*, Збірник 2, Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників в екзилі 1964, с. 288-295.

2. Єршов Володимир, *Польська мемуаристична література Правобережної України доби Романтизму: еволюція, проблематика, поетика*: автореферат дисертації ... доктора філологічних наук, 10.01.03 – література слов'янських народів, Київ 2010, 31 с.

3. Керницький Іван, *Пальто Володі Сосюри*, [у:] *Слово*, Збірник 3, Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників в екзилі 1968, с. 452-453.

4. Корж-Радько Людмила, *Безперервність розвитку законів композиції та універсальність композиційних при-*

ймів, [у:] *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, Рівне 2013, Випуск 19 (1), с. 163-167.

5. Костюк Григорій, *Звельчник відважних і чесних*, [у:] *Слово*, Збірник 2, Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників в екзилі 1964, с. 271-282.

6. Костюк Григорій, *Зустрічі і прощання: спогади*, Едмонтон: Канадський інститут українських студій 1987, Книга 1, 743 с.

7. Костюк Григорій, *Зустрічі і прощання: спогади*, Едмонтон-Торонто: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press 1998, Книга 2, 609 с.

8. Лесик Василь, *Композиція художнього твору*, Київ: Дніпро 1972, 96 с.

9. Орлова Ольга, *Сприйняття як літературознавча проблема*, [у:] *Рідний край*, Полтава 2011, № 1 (24), с. 115-125.

10. Поспелов Г. Н., *Теорія літератури: Учебник для университетов*, Москва: Высшая школа 1978, 351 с.

11. Рарицький Олег, *Партитури тексту і духу (Художньо-документальна проза українських шістдесятників)*, Київ: Смолоскип 2016, 488 с.

12. Умберто Эко, *Заметки на полях Имени розы*, Web. 21.02.2016. <<https://www.e-reading.club/bookreader.php/67026/Еко>>.

13. Хмельковський Лев, *Як ми жили*, Київ: Смолоскип 2012, 72 с.

14. Черкашина Тетяна, *Українська мемуарно-автобіографічна проза ХХ ст.: жанрова, структурна та ідейно-художня еволюція*: автореферат дисертації ... доктора філологічних наук, 10.01.01, Київ 2015, 36 с.

Валентина Крищук

**ЕПІСТОЛЯРІЙ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ
ЯК НАУКОВА ПРОБЛЕМА**

Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, Ukraine

Valentyna Kryshchuk

**EPISTOLARY OF UKRAINIAN EMIGRATION
AS A SCIENTIFIC PROBLEM**

Abstract: The article deals with the functions of the writer's letter, its genre-style and thematic features. On the basis of the epistolary study of Ukrainian diaspora writers, it is proved that it, as a memoir genre, is the main source of perception and understanding of the literary world of a writer, it enables the researcher to study more deeply, to recognize the biography of the narrator (storyteller), both the addresser and the addressee, to engage in spiritual life, spiritual demands, interests, to realize the pathos of special enthusiasm, inspiration, the meaning of the writer's artistic practice, to determine his role in the development of Ukrainian culture. There was researched that the letter is characterized by a certain feature: it clarifies the image of the author and at the same time reflects the image of a particular personality, but in that focus, as the author of correspondence sees it, and, in addition, except of the presentation of the inner world of the addresser, a number of events, phenomena, society and a person in it can be seen – the diversity of being, that author is much interested in.

Keywords: epistolary, writer's correspondence, narrator, mono-thematic and poly-thematic letter, non-fiction prose, documentary genre, addresser, addressee

В українському літературознавстві чи не центральною проблемою вивчення літературної спадщини письменника є епістолярій як основа, першоджерело дослідження художнього світу мистця. Літературна епістола репрезентує науковий інтерес як джерело для дослідження біографії автора, його різнобічного духового та духовного простору, ідіостилю, способу мислення, віддзеркалення світогляду. Однак комплексне до-

слідження листування еміграційних письменників досі перебуває у стані *terra incognita*. Однією з об'єктивних проблем недостатнього вивчення листів еміграційних письменників є той факт, що, по-перше, чимало архівів перебуває за кордоном і досі недосяжні для загального доступу дослідників, по-друге – недостатня кількість праць, присвячених історико-теоретичним питанням діяпторної епістолографії, як наукової проблеми.

За весь період незалежної України дещо пожвавились наукові пошуки дослідників у царині маргінальних напрямів літературознавства, зокрема у сфері активних студій епістолярної спадщини українських літераторів. Так, епістолу в матриці літературних жанрів, її функції, специфіку досліджували Г. Мазоха, І. Котяш, Л. Вашків, В. Мацько, М. Коцюбинська, В. Кузьменко та ін. Письменницькі епістолярні зібрання стали предметом вивчення В. Галич, І. Забіяки, О. Фідкевич, Т. Заболотної, В. Качкана, Л. Курило. Але попри чималу кількість різноплянних досліджень, еміграційний письменницький епістолярій все ще можна позначити як своєрідний вакуумний простір.

У нашій статті спробуємо схарактеризувати теоретичний статус приватної письменницької кореспонденції в аспекті жанрово-стильових, особливостей і особливостей поетики та тематично-сміслового співвіднесення елементів розповіді у нефікційній прозі.

Вивчення письменницького листа в сучасному літературознавстві, незважаючи на значну кількість наукових праць, присвячених письменницькій кореспонденції як літературного жанру, досі залишається проблемним. Особливо щодо жанрового дефініціювання, то тут дослідники у науковій літературі до терміна «лист» вживають синонім «епістола». З нашого погляду, така дефініція потребує уточнення, наукового пояснення. Адже «епістола» позначає кілька понять: стиль, жанр і рід. Зосібна, до останнього відносимо віршовану епістолу, епістолярну драму, епічну епістолу. Жанровий

різновид репрезентований епістолярним романом, епістолярною публіцистикою, а стиль так і називається: епістолярний.

Враховуючи наукову думку щодо епістолярію, вважаємо, що письменницький лист є літературним явищем, художнім різновидом авторського мислення і відповідно атрибує літературну, культурологічну, історичну та естетичну цінність. При цьому доречно буде згадати вислів Юрія Шереха, який приватну письменницьку кореспонденцію назвав замаскованим внутрішнім діалогом автора із власною совістю [12, 63]. Приватна кореспонденція письменників, завдяки літературному таланту своїх авторів, увиразнює манеру написання побутового листа, перебуває на межі художньої та документальної літератури. Епістола для письменників української діаспори була чи не головним базисом-точкою, засобом спілкування у багатокультурному середовищі задля збереження рідної мови. Якщо брати до уваги листи третьої (повоєнної) хвилі еміграції, то вони політематичні. Спершу переважають побутові листи (відомості про побут у таборах ДіПі, згодом, коли емігрували з Європи – про влаштування та працю на новому місці. Так, Анатоль Гак (Іван Антипенко) у кореспонденції (21.01.1945) до Д. Нитченка повідомляв: «Дуже добре, що Ви, нарешті, знайшли собі мешкання, бо нема нічого гіршого, як жити в гурті. Всякі люди бувають. А що ж Леся? Чи ходить вона до школи, чи ні?» [8, 61].

В іншому листі (25.09.1949), прибувши до США, наратор (І. Антипенко) у перші дні скаржиться на побутову невлаштованість, погані умови

праці: «Як нам живеться? Спочатку нас послали працювати до одного доктора. Доктор має садибу щось з 5 га. Мій обов'язок поратися в садку та на вгороді, жінка допомагає господині в хаті. Пробули ми там тижнів 6, потім у нас виник конфлікт за харчі. Вони конче хотіли харчувати нас самі, а платні нам давали тільки 20 дол. на місяць. Я, між нами кажучи, просто штани з себе згубив, так вони захарчували. Нарешті, пішли на конфлікт: сказали підемо працювати до інших господарів. Це дуже не сподобалось і господарям, і місцевій владі – нас просто таки вивезли до іншого штату. Тепер ми працюємо на городницькій фермі. Харчуємося самі собі окремо (докторша і чути цього не хотіла). Одержуємо щотижня на двох 50 доларів (200 на місяць). На харчі витрачаємо яких 60-70 доларів місячно. Отож і гроші в нас завелися. Але працювати нам тяжко. По-перше, тяжко через наші похилі літа (І. Антипенко був 1893 р. н. – В.К.), по-друге, американські темпи. Тут все достосовують до машин [...] Нарешті, про Америку та американців. США – це чудова квітка, але без жодного аромату. Загальна для всіх американців риса – це гонитва за матеріальним. Що ж до духового змісту, а тим більше відчуття духової краси, то цього їм взагалі бракує» [8, 63-64].

Проілюстрований матеріал свідчить, як корінні мешканці ставились до прибульців з Європи. Їхньою бідою не переймалися, дивились, як на дешеvu робочу силу. Не бралась до уваги ні вища освіта, ні інтелектуальні потуги, інтереси чи улюблена справа. Регістри побутового листа І. Антипенка поволі «переливаються» в естетичні виміри через антитезу ди-

хотомії «матеріальне – духове». Для підсилення естетичного сприйняття автор вдається до метафоричної мови, алюзії, протиставлення «чудова квітка, але без жодного аромату». Тобто, перші враження від Америки наснажені психологічним малюнком, внутрішнім неспокоєм від побутової невлаштованости у чужій країні.

Децо устаткувавшись й адаптувавшись до нових умов на іншому континенті, переїхавши до Філадельфії, тон листа (18.08.1953) І. Антипенка набирає оптимістичнішого забарвлення. Від опису суто побутових проблем адресант переходить до культурно-розважальних, соціально-політичних тем: «З хатою тепер уже все гаразд – нема клопоту. У свята йдемо до згадуваного вже парку. Там, як ото колись кучани в селі, сходяться земляки. Розмовляють, згадують минуле, аналізують теперішній міжнародний стан. Дехто чекає зміни в ССРСР, щоб повернутися додому, а дехто просто таки заявляє, що він уже не повернеться: в США ліпше» [8, 74].

Приватна кореспонденція О. Веретенченка, Ю. Шевельова, О. Ізарського – це переважно монотематичні листи, в яких йдеться про суто літературне життя, творчі пляни і напруження, а також прочитуються вкраплення літературно-критичних роздумів та оцінок творів літератури з погляду того часу. Зокрема О. Веретенченко задресував Д. Нитченкові п'ять листів, два із яких – у поетичній формі, – всі є монотематичними. Зокрема, у листі (24.03.1983) до Д. Нитченка писав: «Пам'ятник друкую з пам'яті, бо я в записках не маю. Рівночасно подаю правильну редакцію вірша 1933, що був недавно

вміщений у полтавському *Віснику* – звичайно, не в Полтаві, а в Нью-Йорку та в інших виданнях. Цей вірш написаний хореем, а хтось мені вліпив один ямбічний рядок, змінивши епітет “Орлього клекання” на “Орлиного” тощо» [9, 7]. Текст демонструє знання автора теоретичних нюансів, зокрема творення віршованого розміру в силабо-тонічній системі. У листі поет вживає метафоричну алюзію («вліпив»), натякаючи адресатові на прикрий факт редагування, мовляв, не можна втручатися в художній твір без знання теорії віршування.

Кореспонденцію (17.11.1985) відносимо до літературно-критичної тематики, позаяк О. Веретенченко, вітаючи Д. Нитченка із 80-літтям з дня народження, висловлює ювіляріві «глибоку любов і пошану як до письменника й людини, доброго батька двох знаменитих дочок (автор мав на увазі письменницю Лесю Богуславець і літературознавця Галину Кошарську. – В. К.). Ви все своє життя присвятили шляхетним ідеалам [...]. З літературних новин: появився 5-том Хвильового; Гр. Костюк закінчив книгу спогадів; Ви маєте шанс отримати нагороду на конкурсі Франківської фундації; в Київських журналах “Дніпро” ч. 9 і “Вітчизна” ч. 9 подано матеріали до століття від дня народження Володимира Свідзінського. Його книгу друкує в-во “Радянський письменник”» [9, 9]. Подаючи інформацію про видання творів В. Свідзінського, О. Веретенченко, певна річ, мав на думці рукопис збірки недрукованих поезій *Медобір*, яку йому вдалося вивезти за кордон. Мова йде про неповну збірку *Поезії* [11]. Але О. Веретенченко не міг знати, що публікаціям в київських жур-

налах передувала стаття *Син землі подільської*, автором якої є літературознавець Віталій Мацько, присвятивши публікацію життю і творчості Володимира Свідзінського [7]. Певна річ, що ні адресант, ні адресат не знали, що автор означеної статті розшукав у Харкові першу збірку поета *Ліричні поезії*. Книжку Володимира Свідзінського зберегла письменниця Марія Пилинська.

Цілком сповнений літературною тематикою й лист, датований 20 серпня 1986 року, в якому О. Веретенченко поетично висловився: «Були часи багаті на події, не дивно, що тепер у моді мемуари. Недавно скінчив редагувати спогади Гр. Ол. Костюка *Зустрічі і прощання* в двох томах, що їх видає Канадський Інститут Українських Студій в Едмонтоні. І про Вас є згадка [...]. Величезна праця, надзвичайно цікава і цінна (для мене вона коштує найбільше: я майже втратив зір на праве око)». Тут же наратор висловлює своє ставлення до публікації епістолярної спадщини, прочитавши *Двісті листів Б. Антоненка-Давидовича* за редакцією Д. Нитченка. З погляду адресанта, «українська література сильно збагатилася епістолярним жанром і збідніла без Ваших листів, що їх також було не менше двохсот, і які так потрібні для зіставлення» [9, 10-11]. Автор кореспонденції скрушно натякає на листи Д. Нитченка до Б. Антоненка-Давидовича, які, певна річ, були втрачені в часи розгулу сталінських репресій.

Американський дослідник і письменник Томас Маллон вважає, що «цілі історичні періоди і внутрішнє життя держави були витягнуті й воскресли з листів. Без них у нас не було б повного знання ні про Людо-

віка XIV, ні про Джорджа Бернарда Шов, ні про пані Патріку Кемпбелл, абсолютно бездоганного Джона Адамса. Крім того, листи – джерело життєвої сили історії, серцебиття біографії людини» [14]. Саме так, бо той, хто досліджуватиме, скажімо, художню творчість письменника Олексі Ізарського (Мальченка), то неодмінно натрапить на його «серцебиття біографії». Щоденники, мемуари, епістолярій уможливають простежити, як формувався світогляд літератора, якої форми набирали його естетичні та художні смаки. З наукової точки зору, всі 50 листів (1973 – 1999 роки) О. Ізарського до Д. Нитченка є суто літературознавчими, літературно-критичними. Кожен лист віддзеркалює біографію мистця, його творчу лабораторію. Він ділиться з колегою-земляком про роботу над серією своїх книг, центральним героєм якого є Віктор Лисенко (частково сам О. Ізарський), про працю над власним щоденником, розповідає про враження від прочитаних книг інших письменників, дає їм фахову оцінку. В кореспонденції (29.03.1981) повідомляє: «Я за останній час написав *Рільке-Хроніку* для однотомника Р. нашою мовою. А на цьому тижні закінчив виборку з моїх щоденників за сорок років. Вийшло цього добра в мене на 268 сторінок. Цих ВИСМИКІВ (так у листі. – В. К.). Але висмикував я матеріал не зовсім однаково прикро. Бо почав я це діло робити для журналу – “Сучасність”. І тому обрізав усе безжально, щоб не трапилося в мене чогось прикрого для моїх “сучасників”. Висмикував я з п’ятдесятих років. А потім вияснилося, що щоденник напевно в журналі не піде, то я почав менше обрізати матеріал, біль-

ше дозволив собі залишати і записів, і “з записів”. Отже вийшло в мене так: 9 сторінок тексту з щоденника сорокових років, 22 – з п’ятдесятих, 99 – з шістдесятих, 138 – з сімдесятих... 268. А тепер я повністю беруся за свою *Столицю над Ізаром*» [9, 30].

Лист, як і щоденник є реквізитований, адже документальна література вимагає точності. Саме завдяки документальному реквізиту у формі «дати», своєрідної паспортизації записів, дослідникам легко дешифрувати хронологічні рамки праці письменника над щоденником: почав працювати над метатекстом 1941р., а до читача щоденник окремою книжкою дійшов 2006 р. – опублікований старанням Петра Ротаха у Полтаві [2]. Завдяки кореспонденції знаємо, що роман *Столиця над Ізаром* автор розпочав писати 1981 р. (завершив працю над твором 1986 р., а надрукував у Полтаві в 2002-му. – В. К.).

За своє життя О. Ізарський адресував листи не лише Д. Нитченкові, а й багатьом письменникам, науковцям серед них Юрій Шевельов, Г. Костюк, П. Одарченко, І. Костецький, Михайло Орест (Зеров), У. Самчук, І. Качуровський, В. Мацько, П. Ротач, Р. Доценко та ін. З погляду О. Руднянина, Юрій Шевельов та Олексій Мальченко – це «дві талановиті постаті, яких поєднала доля не тільки через те, що жили на чужині, що працювали у схожому напрямку, спілкувалися з спільними знайомими відомими людьми, та, вони були близькими по духу» [10, 30]. О. Ізарський 27 березня 1987 р. занотував: «Написав Ю. Шевельову. Перечитав його останній лист... Його листи – найзначніше в моєму архіві. Жаль, якщо вони загинуть, “не дійдуть до історії”!» [2, 343]. Тут же за-

нотував думку з листа Д. Нитченка, який написав про певне пожвавлення в літературних журналах України. Ніби унісонуючи О. Ізарському, польський науковець Я. Мачеевський зацентровує на імпліцитності художнього потенціалу листа, резюмуючи думку про те, коли «буде дотримано відповідних умов, кожен лист може стати літературою у прямому значенні цього слова» [13, 213]. У листах Юрія Шевельова й Олекса Ізарського виразно присутній художній потенціал, у них дотримано «відповідних умов», літературних стандартів, про які говорить польський науковець. Прикметно, що обидва автори мешкали самотньо, ніколи не перебували в шлюбі, тому кореспонденція ніби заповнювала вакуум, відволікала від невеселих думок, що напливали. *Листи Юрія Шевельова до Олекси Ізарського* нараховують 265 одиниць. Шевельов у листі (22.09.1991) ніби розвіює самотність адресата, який розміняв восьмий десяток літ: «Тим часом вітаю з початком сімдесяти третього. Не журіться. Це теж вік ще “дітький”. Справжні трюки починаються з вісімдесятьох... А це ще золота осінь» [6, 276]. Адресант утішає О. Ізарського, хоча самому минуло три роки, як він «поспішав» назустріч дев'яностоліттю, а отже, мабуть, із практики знає про оті життєвські «трюки».

Листовно Олекса Ізарський підтримував творчі контакти з рідним братом Миколи Зерова – Михайлом Орестом. Письменник цікавився у нього творчістю австрійського поета-символіста Рене Карла Марії Рільке, відомого в літературі як Райнер Марія Рільке. Відповідаючи адресанту, Михайло Орест розповів про своє

захоплення перекладами Рільке під час навчання в КІНО (Київський інститут народної освіти). Переклади прочитав професор М. Калинович і «за кілька днів відбув зі мною розмову... Критика була строга і прихильна, моя робота дістала, загально беручи, апробацію від Михайла Яковича, що знав літературу не менше, ніж лінгвістику, і мав вишукані стилістичні принципи» [4, 70]. Перекладна праця письменника над поезіями Рільке продовжувалась, але через репресії, що їх зазнав, назвавши «грою обставин», усе понищено, та й «...мало що виходило на поверхню, а катастрофа 1938 р. (арешт і т. д.) забрала від мене все написане» [3, 49]. Михайло Орест – поет благородної душі й дитя природи, до якої ставиться з ніжністю, теплом у серці. Він заздрить адресатові, що той може подорожувати, милуватися краєвидами, розмовляти з травинкою, вловлювати пахощі літа. Рядки з листа зворушують естетичні порухи душі, надають їй поетичного звучання: «Ви самі знаєте, як багато значить для мене літо, нормальне літо, і перебування серед природи, коли вона добра і творча. Я заздрив Вам, читаючи опис Вашої подорожі по озерах і лісах: від Ваших рядків пахло сонцем, теплом і свободою» [4, 74]. Отже, кореспонденція О. Ізарського несе у собі й невидимий психологічний вплив на адресата у формі навіювання – вплив на стан, почуття, думки іншої людини. Сугестивні методи впливу на підвищення настрою адресата (Михайла Ореста) вловлюємо через естетичне сприйняття лексичного наповнення тексту, майстерно побудованого із речень, словосполучень. Але ж ефективність навіювання буде тоді, коли

між кореспондентами виникає ефект довіри. Епістолярій свідчить, що довіра між письменниками налагоджена, а відтак вона (довіра) зумовила ефективність навіювання, сприйняття авторитету адресанта, його інформації через емоційний стан індивіда, тон листа, виразну інтонацію. Адресат здатен критично мислити, правильно оцінити вольові якості сугестора (джерело впливу), що увиразнює важливий чинник необмеженої довіри, як до джерела інформації, так і до авторитету її носія (автора). Прочитавши лист від О. Ізарського, адресат абстрактно, мисленнево поспілкувався з природою, духово збагатившись, а читач – легко дешифрує думку письменників (обстоюють єдність людини і природи) й у такий спосіб пробуджує у собі естетичні уявлення, прекрасні порухи душі, приємні зламно-площинні, асоціативні напливи художньо-духових роздумів.

Означену рецептивну естетику, як теоретичну основу сприймання метажанрових творів, прози *nonfiction*, помітила Михайлина Коцюбинська, яка співвідносить прочитання епістолярного тексту з авторським портретом, його характеристикою, позаяк, з її погляду, листування – «це співгра двох особистостей – адресата й адресанта» [5, 83], а сам «лист – не тільки “автопортрет” автора, в ньому проступають риси адресата – хай і розмиті, окремими штрихами, але вони вгадуються» [5, 84]. Науковець Л. Зарицька (Рупенко), апелюючи до думки Г. Мазохи, стверджує, що у різних листах точки зору автора, адресата або інших осіб будуть залежати від домінуючої ролі одного з учасників епістолярного діалогу: автора чи адресата [1, с. 4-5].

В останній наведеній цитаті з листа [2, 74], переконуємось, що домінуюча роль належить інтелектуально оснащеному О. Ізарському-поліглотові, великому вболівальнику за долю України, розвою її культури. Стверджуємо власну тезу тим, що на листування помітно впливає та доба, в якій живуть адресант і адресат, а отже, й у листуванні висвітлюють ті проблеми вітчизняної культури, які не вирішені чи обійдені увагою владоможців у певному просторовому вимірі, в якому активно і творчо працюють літератори. Та й сам Олекса Ізарський у щоденнику 18 березня 1968 року наводить слова Ігоря Костецького. Письменник повідомляв, що він по маминій лінії є українцем, а по батьковій – росіянином, маючи на увазі «емотивний світ російського інтелігента, російське мовомислення, що його і Маланюк, і я транспонували на українство. Як сказано – з різним успіхом». Якщо з Михайлом Орестом, Юрієм Шевельовим Олекса Ізарський знаходив порозуміння й щоразу чекав від них листів, то у ситуації з Ігорем Костецьким – повна протилежність, виражена стислим словосполученням. Викликаний такий стан душі думкою І. Костецького щодо України, яку не сприймає: «Для мене Україна не має ніякої притягальної сили». На таку емфіболію О. Ізарський змушений був відреагувати лапідарним коментарем: «Все ясно» [2, 119]. Листування, як бачимо, наштовхує наратора до вкраплення літературно-критичних роздумів, оцінок.

Водночас пересвідчуємось, що лист, як жанр мемуаристики, є осердям сприйняття й розуміння художнього світу автора, уможливорює до-

слідникові глибше вивчити, пізнати біографію наратора (оповідача), як адресанта, так й адресата, долучитися до духового життя, духових запитів, інтересів, осягнути патос особливого піднесення, захоплення, натхнення, сенс художньої практики письменника, визначити його роль у розвитку української культури. Епістолярна спадщина мистця слова характеризується певною особливістю: лист увиразнює образ автора й водночас віддзеркалює образ конкретної особистості, однак у тому фокусі, як її бачить автор кореспонденції, а також – крім оприявлення внутрішнього світу адресанта, у листі прочитується й низка подій, явищ, докільля та людини у ньому, – розмаїття буття, що особливо хвилює письменника. Лист розкриває авторські домінанти самооприявлення, розуміння письменницького призначення, його місця в культурі певної епохи, розпрозорює наповнення мистцем художнього слова творчою енергією з метою пошуку й знахідки власного шляху до національного самовизначення.

Таким чином, у процесі дослідження українського еміграційного епістолярію приходимо до певних висновків, як от: листи письменників є зафіксованим і нетлінним (М. Коцюбинська), від себе додамо, вічно незамуленим джерелом літературної спадщини письменника, після смерті якого час не той та й дистанція віддалена; епістолярій поповнює духовну спадщину української культури, переповідаючи про історичне минуле нашого народу, його духові та соціальні запити й потреби тієї доби, у якій довелося жити й творчо працювати літератору; лист стає доку-

ментом не лише тому, що відтворює історичну епоху, зберігається в архіві, а передовсім є літературним джерелом, з якого дослідники відчитують духові запити письменника, його творчу робітню, характер, естетичні смаки, світогляд, філософські максими, оточення, політичні та релігійні погляди тощо. Скажімо, саме завдяки епістолярію та його публікації читач розуміє розходження на національному ґрунті, інстинктивно «схоплює» різницю у світоглядній культурі між І. Костецьким та О. Мальченком. Тому неоціненним скарбом, складовою літературної спадщини письменника, що викликає науковий інтерес, є його епістолярій, через прочитання якого поглиблюються наші знання про поступ художньої думки, знання про літературну епоху, індивідуальний стиль письменника, діалог на відстані між адресантом і адресатом, домінантні риси сприйняття літератором реального та ілюзорного світу, ритм-частотність письмової кореспонденції, і, звичайно, образ автора. У листі прочитуємо біографічний коментар (витяги з листів враження від перегляду кінофільму, прочитаної книжки, коментування думки адресанта тощо). Коментування автора змодельовує атмосферу його епохи, портрети сучасників, зображає в оптимістичних чи песимістичних тонах (в залежності від психічного стану особистості, сформованого світогляду, внутрішньої культури) світ і людину в ньому. Лист – це широкий інформаційний простір, на полі якого автор широко чи лапідарно, штрихами переповідає про примхи долі й творчий процес над написанням творів (особливо така інформація поширена у листах і щоденни-

ках О. Ізарського). Лист письменника руйнує стереотипи часового бар'єру у значеннєвому вимірі дихотомії минуле / сучасне, впливає свіжий струмінь в образ автора й у такий спосіб знімає смугу перешкод у наближенні письменника до читача.

Bibliography and Notes

1. Зарицька Людмила, *Жанрово-стильові особливості епістолярію Івана Франка (на матеріалі інтимного спілкування)*: автореферат дисертації [...] кандидата філологічних наук, 10.01.01 "Українська література", Львів 2011, 19 с.

2. Ізарський Олекса, *"Висмики" з щоденників. 1940 – 1980 рр.*, Полтава: Ди-намік 2006, 392 с.

3. Ізарський Олекса, *Михайло Орест у листах*, "Сучасність" 1964, № 3, с. 49-61.

4. Ізарський Олекса, *Михайло Орест у листах*, "Сучасність" 1964, № 4, с. 70-81.

5. Коцюбинська Михайлина, *Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість*, Київ: Дух і Література 2009, 584 с.

6. *Листи Юрія Шевельова до Олекси Ізарського / Упорядкування М. Степаненка*, Полтава 2014, 388 с.

7. Мацько Віталій, *Син землі подільської*, [у:] "Прапор Жовтня", Кам'янець-Подільський 1984, 2 червня.

8. Нитченко Дмитро, *Листи письменників*, "Березіль" 1993, № 7-8, с. 19-84.

9. Нитченко Дмитро, *Листи письменників. Збірник п'ятий*, Мельборн-Ніжин-Київ 2001, 250 с.

10. Руднянин О., *Тематичні аспекти епістолярних діалогів Юрія Шевельова та Олекси Ізарського*, [у:] *Філологія і лінгвістика в сучасному суспільстві*, Херсон: Гельветика 2016 с. 28-31.

11. Свідзинський Володимир, *Поезії*, Київ 1986, 355 с.

12. Шерех Юрій, *Третя сторожа: Література, мистецтво, ідеологія*, Київ: Дніпро 1993, 347 с.

13. Maciejewski Janusz, *List jako forma literacka*, [w:] *Sztuka pisania. O liscie polskim w wieku XIX* / Red. J. Sztachelska, Białystok 2000, s. 211-218.

14. Mellon Thomas, *People and Their Letters*, Web. 23.04.2017 <<http://www.nytimes.com/2009/11/29/books/review/>>.

Olha Teterina

**CREATIVE WORK OF YEVHEN MALANIUK IN INTERPRETATION
OF VOLODYMYR DERZHAVYN AS A COMPARATIST**

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Ольга Тетеріна

**ТВОРЧІСТЬ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
ВОЛОДИМИРА ДЕРЖАВИНА ЯК КОМПАРАТИВІСТА**

Abstract: The paper is focused on perception of the works of Yevhen Malaniuk by Volodymyr Derzhavyn as a representative of the so-called “Prague School”, conceptualized by the scholar both in national (Maxym Rylskyi) and all-European (Emile Verhaeren, Alexander Blok) literary contexts. It is proved that the comparative aspect essentially deepens the scholar’s concept of national creative writing while helping to highlight peculiarities of the artist’s poetry as an artistic phenomenon, and to clarify his role in stylistic development of Ukrainian literature as a European literature.

Stylistic evolution of the poet towards neoclassicism (a view on opposition to “proletarian art”), traced by Volodymyr Derzhavyn, is correlated with ideas of Malaniuk as a theorist of literature, as well as with reflexions of contemporary researchers.

There was made good conclusion about special significance of the scientist ideas (who represents emigration literary studies), first of all concerning succession of traditions along with creative rethinking of foreign artistic and aesthetic experience as the main factors of national literary advancement, that are topical even nowadays, in ensuring continuous development of national comparative studies.

Keywords: national literature, influence, impulse, incitement, cross-national literary comparison, interliterary relationship, neoclassicism, world literary context, concept of national literature

Увага сучасного літературознавства в Україні (Олександр Астаф’єв, Юрій Барабаш, Іван Дзюба, Микола Ільницький, Юрій Ковалів, Леонід Куценко, Володимир Моренець, Григорій Сивокін, Тарас Салига, Елліна Циховська та інші) до вивчення еміграційної літератури (що “не раз виступала альтернативною [...] до ма-

терикової” [13, 196]) як феномену, породженого двадцятим століттям, за словами Миколи Ільницького, у духовому житті українства, актуалізує нині назрілу потребу цілісного осмислення українського письменства, – як єдності, “закоріненої у спільному етногенетичному та духовому ґрунті” (Ю. Барабаш).

Уявлення про літературознавчу рецепцію творчості, зокрема, поетів-«вісниківців» (чи, інакше, т. зв. “Празької школи”) (“однієї з ланок єдиної всеукраїнської літератури” [22, 225]) принципово увиразнюють погляди учених української діяспори (Юрій Бойко, Богдан Бойчук, Святослав Гординський, Юлія Войчишин, Дмитро Донцов, Юрій Лаврінченко, Микола Неврлий, Богдан Рубчак, Улас Самчук, Юрій Шерех та інші), які разом із дослідниками материкової України репрезентують українську науку про літературу. Варто заакцентувати, що особливо важлива роль у забезпеченні її неперервного розвитку належить ученим діяспори, праці яких «своїми пошуковими орієнтирами й інтерпретаційними відкриттями, теоретичною та історико-літературною осначеністю помітно випередили цілий ряд робіт колись комуно-занятого українського літературознавства» [27, 3]. У цьому переконує й науковий доробок Володимира Державина, що, на жаль, ще й досі залишається не завжди охопленим увагою дослідників.

Серед малочисельних розвідок, присвячених осмисленню філологічних пошуків ученого [15], [3], [25], [30], [26], важливо підкреслити вагомий внесок професора Степана Хороба у вивчення наукової спадщини Володимира Державина, зокрема і як упорядника значного корпусу його літературознавчих праць. Не можна оминати й хрестоматію української літератури та літературної критики ХХ ст. *Українське слово* (1994), яка чи не вперше ознайомила читача в Україні з художніми творами та літературознавчими дослід-

женнями представників діяспори, зокрема, із розвідкою Володимира Державина *Три роки літературного життя на еміграції (1945 – 1947)* (1949). Констатуємо саме у цій статті “блискучий розквіт так званої празької школи”, вчений підкреслював її вагоме загальнолітературне значення.

Погляди Володимира Державина як компаративіста на творчість представника вісниківця Євгена Маланюка – “одного з найрепрезентативніших поетів попередньої доби «між двох воєн»” [7, 337] (яку вчений осмислював не лише у зв’язку із національним літературним розвитком, акцентуючи увагу на її вагомій ролі у продовженні традиції неокласицизму, а й у загальноєвропейському контексті), ще не поставали предметом окремого вивчення. Тому спробуємо представити літературознавчу рецепцію Володимира Державина Маланюкової творчості як феномену (з огляду, насамперед, на проблему спадкоємності національних традицій), зокрема й у контексті сучасної української літературознавчої думки.

Навряд чи можна вважати ідейну єдність українських поетів-емігрантів міжвоєнного періоду визначальною підставою, що “підштовхнула” ученого дати їм назву “Празька літературна школа” [17, 554]. Такий підхід окреслював свого часу роздуми Юрія Шевельова над тим, що “пражан” об’єднує у цілість не стилістика, а, насамперед, ідеологія [28, 60]. Натомість, у центрі уваги Володимира Державина, – який, безперечно, усвідомлював багатогранність цього художнього феномену, проакцентовану й сучасними дослідни-

ками (Микола Неврлий¹, Олександр Астаф'єв, Юрій Ковалів), – це осмислення творчості поетів-вісниківців у розвитку українського письменства, передусім, із погляду стилю. “Творча доля нашої національної літератури на другій еміграції, – наголошував учений, – залежить насамперед від безперервності і чинності духовних традицій нашого передвоєнного письменства, піднесеного празькою поетичною школою на небувалу висоту” [7, 335], що він пов'язував із “поновленням” клясичного стилю, “цвітіння” якого було брутально перевано війною й терором [7, 336].

Розвиваючи у своїй програмній праці *Національна література як мистецтво (Мистецька мета і метода національної літератури)* (1949) концептуальні погляди своїх попередників (Пантелеймона Куліша, Івана Франка та Лесі Українки), а також сучасників (насамперед Миколи Зерова, Павла Филиповича), Володимир Державин розбудовував концепцію національної літератури, засновану на розумінні світового літературного процесу як взаємодії національного та загальнолюдського, свого та чужого, з акцентом на творчому переосмисленні інонаціонального художнього-естетичного досвіду та створенні нових мистецьких цінностей на власному ґрунті. Не випадково, що дослідник різко заперечував ідею “національно-органічного стилю” (відстоювану Юрієм Шерехом та його однодумця-

ми), обґрунтовуючи, натомість, положення про те, що в національній літературі всі стилі є *національними* [6, 108] (яке й нині залишається актуальним). Це відповідає сучасним уявленням про сам предмет порівняльного літературознавства, що окреслюється, як зауважує Дмитро Наливайко, на основі усвідомлення розвитку національних літератур у певних контекстах і системах, у зв'язках і взаємообміні з іншими літературами, з огляду на спільні закономірності й структури їхнього руху [21, 25].

Варто одразу наголосити, що В. Державин, надаючи виняткової уваги рецептивному аспекту [5], не обмежується у своїх дослідженнях сферою контактології. Адже, на переконання ученого, у кожній літературі вже закладені ті “первні” спільної духової культури, які обумовлюють типологічні збіги. Дослідник вважав, що “не можна – та й не варт – зводити історію літературного процесу до самого лише наслідування всіх усіма” [8, 186].

Прикметна увага Володимира Державина до вивчення не лише міжлітературних зв'язків, а й до внутрішньолітературних відношень, засвідчуючи близьке сучасному розуміння, що ці дві “сфери літературних фактів не лише взаємодоповнюють, але часто внутрішньо взаємообумовлюють одна одну” [11, 61-62].

Зокрема національно-літературні зіставлення (за термінологією Діоніза Дюрішина), поглиблюючи уявлення про специфіку національного літературного процесу, дали змогу Володимирові Державину простежити розвиток традицій у межах української літератури та виразні-

¹ Пов'язуючи третій етап модерної української поезії із творчістю представників т. зв. «празької школи», дослідник підкреслює, що “всі вони були близькі світоглядіві, тематично й стильово” [22, 205].

ше осмислити проблему їхньої спадкоємности.

Наголошуючи на відродженні українського клясичного стилю (заснованого Миколою Зеровим, Максимом Рильським, Павлом Филиповичем, Михайлом Драй-Хмарою і Юрієм Кленом) у творчості поетів-вісниківців, дослідник зауважував “вельми значний вплив Зерова на Клена, Стефановича, Андрія Гарасевича, поезії Рильського – на Мосендза, Гординського, Богдана Кравціва, поезії Филиповича – на Ольжича, київських неоклясиків у цілому – на пізнього Маланюка” [8, 196]. Утім, осмислюючи вплив як імпульс, стимул, що суголосно поглядам й сучасних компаративістів (Андре Жід, П’єр Брюнель, Діоніз Дюрішин, Петро Топер, Дмитро Наливайко, Галина Корбич), учений акцентував увагу, насамперед, на творчій трансформації художньо-естетичного досвіду, а відтак, – на своєрідності та унікальності художнього явища зокрема.

Порівняльна метода, яку вчений активно застосовує у вивченні творчости Є. Маланюка (підпорядковуючи її осмисленню загальнолітературних проблем), якнайкраще дає можливість з’ясувати, зокрема, й питання, чому саме авторові збірки *Стилет і стилос* випало позначити печаттю свого стилю або впливу чи не все провідне й визначніше з літературної спадщини тієї нещодавньої доби” [9, 148].

Володимир Державин, якого як компаративіста характеризує “панорамний” погляд на літературу, осмислює феномен Євгена Маланюка як “поета епохи” (крізь призму проблеми стилю). Вказуючи на брак

у творчості художника слова “тієї рафінованої цілоти й самоцільности (інтроверсійности), абсолютно сти вислову”, що відзначає стиль таких геніяльних поетів, як, скажімо, Поль Валері й Стефан Георге, Інокентій Анненський і Ніколай Гумільов, Олег Ольжич та Євген Плужник [9, 148], учений окреслює типологічно ближчий мистцеві літературний контекст. Є. Маланюк “радше належить, – як зауважує В. Державин, – до тих великих і вельми репрезентативних для своєї національної літератури поетів, як-от Еміль Вергарен (внутрішньо споріднений із ним своїм засадничим волонтаризмом), як Александер Блок (що більше, ніж хто інший вплинув на формування поетичного стилю Маланюкового), а зокрема – як Максим Рильський” [9, 148].

Зіставлення Є. Маланюка із М. Рильським як “корифеєм, за словами В. Державина, київської неоклясики (поряд із М. Зеровим)”, – на рівні саме “діяпазону та виднокругу поетичного стилю, а не його якісної конкретности”, – увиразнює специфіку творчости автора *Земної Мадонни*. Учений зауважує, що Є. Маланюк, “попри свою суто клясичну метрику за ознакою поетичної образности – лише почасти причетний до клясицизму, а в переважній більшості своїх творів хитається між символізмом і Бароко (чи то Романтизмом) із вельми значною перевагою цього останнього” [9, 148]. Це спостереження В. Державина, до речі, суголосно певною мірою й поглядам Богдана Рубчака та Миколи Ільницького на стиль поетів-вісниківців (чи “Празької школи”) як “своєрідний симбіоз символістич-

ного та неокласичного стильових начал” [23, 25-26], [13, 200], а також частково узгоджується із думками Юрія Коваліва про “стильовий синтез (вісниківців. – О. Т.) із доміантними ознаками необароко” [16, 3] та Юлії Войчишин, яка вважає, що поет “творив відповідний бароковий, суто «маланюківський» стиль, прагнучи поєднати найновіші віяння в українській і в чужих літературах з метою клясичної і барокової літератури” [2, 121].

Вказуючи на відсутність “безпосередньої стилістичної взаємодії між Є. Маланюком і М. Рильським”, В. Державин відзначав спорідненість поетів, яка пролягає у “площині типології літературної творчості” [9, 148]. Мистців об’єднує, на думку дослідника, широкий діапазон: це – поети-лірики, “проте з тематикою майже всеохопною, а не спеціально ліричною, і з виразним замилюванням в образно-пишному й декоративно-барвистому, а не безпосередньому вислові ліричних почуттів” [9, 149].

Державин підкреслював вагомe значення як внутрішньолітературних, так і зовнішньолітературних імпульсів у творчості обох майстрів слова, однак, наголошував на тому, що поети “спромоглись перетворити ті зовнішні впливи на інтегральну складову частину свого складного й винятково багатогранного стилю, що він скрізь лишається позначеним печаттю глибоко персональної творчості” [9, 149]. Це вповні узгоджується із фундаментальним положенням ученого про функціональність творчого засвоєння інонаціонального художньо-естетичного досвіду на власному ґрунті, що

суголосно ідеям Ганса Роберта Яусса і Діоніза Дюрішина щодо визначальної ролі реципієнта у процесі міжлітературної комунікації.

Особливості творів М. Рильського (“принциповому антагонізмі між елеґійно-ідилічним основним тоном” поезії мистця, яка ґрунтується на понадчасових цінностях, і емоційною доміантою “доби суцільного терору” [9, 149]), дослідник протиставляє “найвищу і найшляхетнішу питоменну рису поезії Маланюка – її безмежний емоційний трагізм, [...] найвищою мірою співзвучну естетичним ідеалам тієї середньоевропейської «доби між двох воєн», що сугерувала поетові найрафінованіші апокаліптичні настрої”² [9, 150]. У цьому Державин вбачає головну причину того, що саме Маланюкові випало стати “поетом епохи”.

Простежуючи творчу еволюцію мистця [9, 150-151], – “напруженого, незломно-гордого, залізних імператора строф” (за словами-самоусвідомленням автора збірки *Земля й залізо*, 1930), – В. Державин фіксує і “тимчасові екстраваґанції поетові, на зразок його немов юнацького захоплення фантастичним «конструктивізмом» у знаменитій *Ars poetica*”, зауважує й символічні образи та “навмисність і систематичність [...] контрадикторного співвідношення між окремими елементами образности в ліриці Є. Маланюка”, що характерно для стилю Бароко [10, 82],

² Зауважена вченим особливість Маланюкової творчості взаємопов’язана із формуванням історіософської концепції мистця, що неодноразово поставала предметом наукових зацікавлень дослідників (зокрема, Миколи Ільницького, Юрія Коваліва, Олександра Астаф’єва, Володимира Моренця, Юлії Циховської та інших).

а також відзначає поетові пошуки художніх засобів для відтворення “притаманної бароковому стилеві чи то романтизмові антиномії образу й мислі” [9, 151]. При цьому літературознавець зауважував тяжіння (в творах мистця кінця 30-х – початку 40-х років) усе ж до “клясичної гармонії форми, опертої на несхитних законах естетики” [9, 151]. Висновок дослідника про “звернення пізнього Є. Маланюка до інтегрального клясицизму” близький поглядам Святослава Гординського [4, 299] й Юрія Шереха [29, 72]. Цю думку поділяють також Микола Неврлий [22, 210] та Олександр Астаф'єв [1, 54].

Володимир Державин вважав, що клясицизм “ушляхетнив хаотичну попереду лірику” мистця [8, 195], хоча, при цьому, й підкреслював: це “нічим не знецінює [...] минулих високомистецьких досягнень у пляні інших літературних стилів” [9, 152]) Євгена Маланюка як “напівсимволіста і напівромантика у переважній більшості своїх безмежно напружених і патетичних віршів” [7, 337].

Завершальному періоду творчості поета В. Державин надавав особливого значення, констатуючи, що саме ним стверджується “глибоко органічний характер сучасного українського клясицизму” [7, 337].

Вказуючи на відродження українського клясичного стилю у вісниківців, зокрема й Маланюковій творчості, Державин, вповні поділяв думку про те, що “сучасний клясицизм [...] не означає повороту до стилістики Зерова і Рильського 20-х років або реставрації київського неоклясицизму взагалі” [8, 194-195]. Це увиразнює розмисли ученого над проблемою літературної еволюції.

Спираючись у своїй концепції, яка принципово увиразнюється у загальноєвропейському контексті (див. ширше: [25]), на досвід інших літератур, учений стверджував, що “непроминальність належить до суті клясичного стилю як такого”, а відтак переконував, що “клясичний струмись у поезії нашій не зможе загубитись”, “чи розуміти під «неоклясикою» модерний – 20-го сторіччя – клясицизм, а чи закріпити цей термін за київською клясичною школою [...] це до нього раз у раз, за кожної генерації, вертатимуть міродайні компоненти літературної еліти” [8, 193-194]³. У зв'язку з цим дослідник актуалізував питання про його “третій розквіт” у майбутньому [8, 196]. Прикметно, що думку В. Державина потверджує з перспективи сьогодення М. Ільницький: “По-при симпатії молодшого покоління сучасних поетів до експерименту, пов'язаного з модерністичними течіями, клясична традиція все ж не вичерпала своїх можливостей і зберігає резерви для свого оновлення” [14, 91].

Варто наголосити, що актуалізація В. Державиним опозиції творчості неоклясиків до “пролетарського письменства”, у межах якої мистецьки довершена форма розглядалася як “демонстративний протест проти антикультурного всіма своїми фібрами під'ярменного ладу” [8, 192], настійно сигналізувала про

³ Думка В. Державина суголосна погляду В. Жірмунського, який у праці *Літературні течії як явище міжнародне* наголошував: “Літературна течія, як усяке історичне явище, становить систему не замкнуту, а відкриту, таку, що перебуває в процесі розвитку і переходить у наступну історичну систему” [12, 355].

винятково важливу тогочасну літературознавчу проблему пошуків та утвердження орієнтиру для подальшого поступу українського письменства як повновартісної європейської літератури⁴. А цим, до речі, великою мірою обумовлювалася й зауважена сучасними авторитетними літературознавцями (М. Ільницький, С. Хороб) певна абсолютизація ученим неокласичного стилю в українському діяспорному та материковому письменстві [27, 14].

Чи не найближчим до усвідомлення суті погляду Володимира Державина виявився його сучасник, – безпосередній творець тогочасного національного літературного процесу, – сам Євген Маланюк. Поетове розуміння напряму розвитку тогочасного українського письменства викристалізовувалося від віршів *Ars poetica* та *Миколі Зеру*, літературознавчих розвідок *Думки про літературу* (1923), *Творчість і національність* (1935), *Поетія і вірші* (1936) до статті *Література і творчість* (1958).

Певною мірою модифікуючи у часі заклик Микола Зерова “*Ad fontes*”, Євген Маланюк “скеровував увагу покоління до *творчого доробку* покоління *попереднього* (письмівка Євгена Маланюка. – *О. Т.*)”. Наголошуючи, що “справжня творчість виростає з національного коріння”, літературознавець висловлював переконання, що “тільки зосередження й, може, навіть переоцінка літературного доробку наших 20-х і 30-х років дасть молодшому поколінню позицію, з якої найсильніші його

⁴ Цей погляд Володимира Державина конкретизується у контексті формалістичних дискусій 1920-х років.

представники можуть зважитися вирушити в похід на завоювання мистецтва нової епохи, отже, стати справжніми модерністами. Без лапок” [19, 262-263]⁵.

Розмисли В. Державина над творчістю Є. Маланюка, що увиразнюють його погляди, як теоретика неокласицизму [15], на розвиток класичного стилю в українському літературному процесі, репрезентують дослідника як ученого-компаративіста, який поглиблював концепцію національного письменства, покликану утвердити широкі перспективи поступу української літератури у світовому контексті, поза “вузькими межами провінційного регіоналізму”.

Дослідження ж представників материкового літературознавства (присвячені й поетам-вісниківцям), що з’явилися протягом останніх десятиліть, – розвиваючи, а почасти переосмислюючи погляди В. Державина, – актуалізують винятково важливу їхню роль і у забезпеченні неперервного розвитку української науки про літературу, зокрема й компаративістики як її вагомої складової. Зосібна Григорій Сивокінь (один із тих, кому Євген Маланюк завдячує своїм “поверненням” в Україну), розгортаючи з сучасної перспективи думку Володимира Державина про автора *Варязької балади* як “поета епохи”, підсумовував: “Є. Маланюк як мистець і мислитель значенням своїм вийшов за межі епохи, в яку жив і творив, і з певним

⁵ Прикметна, у зв’язку з цим, заувага Юлії Войчишин: “Поруч із майже класичними творами мистця останніх років, знаходимо вірші верліброві, що, звичайно, є ознакою Модернізму” [2, 86].

правом зайняв місце серед клясиків української літератури ХХ ст.” [24, 3].

Bibliography and Notes

1. Астаф'єв Олександр, *Лірика української еміграції: еволюція стильових систем*, Київ: Смолоскип 1998, 313 с.

2. Войчишин Юлія, “Ярий крик і біль тужавий ...”: *Поетична особистість Євгена Маланюка*, Київ: Либідь 1993, 160 с.

3. Грицик Людмила, *Проблеми культурного порозуміння в перекладі*, [у:] *Українська компаративістика: концептуальні проєкції*, Донецьк 2010, с. 277-287.

3. Гординський Святослав, *Поетичний рік*, [у:] *Idem, На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади*, Львів: Світ 2004, с. 292-305.

4. Гром'як Роман, *Методика реалізації рецептивного підходу до літературних явищ у компаративних студіях*, [у:] *Літературна компаративістика*, Випуск 1, Київ 2005, с. 64-73.

5. Державин Володимир, *Проблема наслідування і стилізації*, [у:] *Idem, Література і літературознавство (Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці)*, Івано-Франківськ: Плай 2005, с. 103-108.

6. Державин Володимир, *Три роки літературного життя на еміграції (1945 – 1947)*, [у:] *Idem, Література і літературознавство (Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці)*, Івано-Франківськ: Плай 2005, с. 334- 350.

7. Державин Володимир, *Поезія Миколи Зерова й український клясицизм*, [у:] *Idem, Література і літературознавство (Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці)*, Івано-Франківськ: Плай 2005, с. 153-196.

8. Державин Володимир, *Поет епохи (Євген Маланюк)*, [у:] *Idem, Література і літературознавство (Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці)*,

Івано-Франківськ: Плай 2005, с. 146-152.

9. Державин Володимир, *Проблема клясицизму та систематика літературних стилів*, [у:] *Idem, Література і літературознавство (Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці)*, Івано-Франківськ: Плай 2005, с. 67-87.

10. Дюришин Д., *Теорія сравнительного изучения литературы*, Москва: Прогресс 1979, 320 с.

11. Жирмунський Віктор, *Літературні течії як явище міжнародне*, [у:] *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: Антологія*, Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія” 2009, с. 345-370.

12. Ільницький Микола, “Від “Молодої музи” до “Празької школи””, Львів: Жовківська книжкова друкарня 1995, 318 с.

13. Ільницький Микола, *Знаки доби і грані таланту*, Київ: КЛІО 2014, 432 с.

14. Качуровський Ігор, *Володимир Державин – теоретик неоклясицизму*, [у:] *Idem, Променисті сільветки: Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки* Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія” 2008, с. 228-236.

15. Ковалів Юрій, *На крутосхилах “філософії чину”*, Київ 2004.

16. Лисенко-Єржиківська Наталія, *Творчість Євгена Маланюка в контексті слов'янських літератур*, [у:] *Художня культура. Актуальні проблеми: Науковий вісник Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України*, Київ: Фенікс 2007, Випуск 4, с. 548-563.

17. Маланюк Євген, *Творчість і національність*, [у:] *Idem, Книга спостережень: Статті про літературу*, Київ: Дніпро 1997, с. 82-97.

18. Маланюк Євген, *Література і творчість*, [у:] *Рукопис: Український Альманах спогадів, щоденників, листів, документів, світлин: У 2-х томах*, Київ: Криниця 2011, с. 261-263.

19. Моренець Володимир, *Міфологічна течія в українській поезії другої пол. ХХ ст.*, "Слово і час" 2002, № 9, с. 43-51.

20. Наливайко Дмитро, *Чи потребує оновлення порівняльне літературознавство в Україні?*, "Слово і час" 2002, № 2, с. 25-26.

21. Неврлий Микола, *Празька поетична школа*, [у:] *Idem, Минуле й сучасне*: Збірник слов'янознавчих праць, Київ: Смолоскип 2009, с. 204 -227.

22. Рубчак Богдан, *Серце, надвоє роздерте*, [у:] *Лівицька-Холодна Наталя, Поезії старі й нові*, Нью-Йорк 1985, с. 25-26.

23. Сивокінь Григорій, *Коли "речі і істоти видно всебічно"*, [у:] *Маланюк Євген, Книга спостережень*: Статті про літературу, Київ: Дніпро 1997, с. 3-9.

24. Сінченко Олексій, *Літературознавчий дискурс Володимира Державина*, [у:] *Теорія літератури: концепції, інтерпретації*: Науковий збірник Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Київ: Логос 2015, с. 199-209.

25. Тетеріна Ольга, *Специфіка міжлітературної рецепції у літературознавчих поглядах Володимира Державина*, [у:] *Теорія літератури: концепції, інтерпретації*: Науковий збірник Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Київ: Логос 2015, с. 232-243.

26. Хороб Степан, *Науковий універсум Володимира Державина*, [у:] *Державин Володимир, Література і літературознавство (Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці)*, Івано-Франківськ: Плай 2005, с. 3-16.

27. Шевельов Юрій, *Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською*, [у:] *Лятуринська Оксана, Твори*, Торонто 1983, с. 60.

28. Шерех Юрій, *Стилі сучасної української літератури на еміграції*, [у:] *Мистецький український рух 1946*, Частина 1.

29. Шмігер Тарас, *Володимир Державин: теорія і критика перекладу*, [у:] *Збірник Харківського історико-філологічного товариства*, Том 11, Харків 2005, с. 205-214.

Ihor Vasylyshyn

**THE CONCEPT OF “FOREIGN COUNTRY” IN THE EMIGRATION LYRICS
OF MYKHAILO SYTNYK (PERIOD OF “SECOND EMIGRATION”)**

Lviv Polytechnic National University, Ukraine

Ігор Васишин

**КОНЦЕПТ “ЧУЖИНА” В ЕМІГРАЦІЙНІЙ ЛІРИЦІ
МИХАЙЛА СИТНИКА (ПЕРІОД “ДРУГОЇ ЕМІГРАЦІЇ”)**

Abstract: In the article there is reviewed ideological and philosophical concept of «foreign country» in the emigration lyrics of Mykhaylo Sytnyk (period of «second emigration») that is crucial for understanding and analysis of the poet’s artistic and philosophical world. The researched period of the artist’s work covers the lyric of wartime and post-war years in the DP camps in Germany. In the conceptual sphere of the poetic world of M. Sytnyk, the concept «foreign country» is closely connected with the concepts of «loneliness», «alienation», «death», that in combination with the existential categories (absurdity of being, anxiety, loneliness, suffering, despair, death), proves the existential nature of the emigration lyrics of the poet. In the article there is analyzed the opposition «foreign country» – «lost Fatherland», that is the leitmotif of many texts of the author of this period defining an individual-existent picture of the expression of the author’s «I» in his own poetic being-in-the-world.

Keywords: emigration lyrics, concept «foreign country», conceptual sphere, epoch, existential categories, existential motives, poetic being-in-world

Михайло Ситник належить до яскравих представників цілого покоління українських мистців, що опинилося поза межами України в період історичних катаклізмів Другої світової війни та повоєнних років, які змусили цілу генерацію письменників мандрувати шляхами Європи, а частину з них продовжити згодом життя і творчість уже за океаном в Америці. По-різному склалася доля письменників-емігрантів: хтось зміг адаптуватися до нових життєвих

обставин, а багато хто, як і Михайло Ситник, так і не зміг знайти себе у світі без України, «не зміг реалізувати себе, не знайшов належного місця в інонаціональних умовах» [5, 398]. «Не так просто склалися їхні літературні біографії після оприявлення творчих амбіцій у публікаціях на сторінках діпівських часописів чи й навіть появи у декого своїх книжок, – зазначає Михайло Слабошпицький. – Одних, як справді талановитого Михайла Ситника, навіть не прийняли

до МУРу (потім у США він поневірявся без житла і засобів для існування, геть спився і ще порівняно молодим загинув у бійці з бомжами). Другі також не змогли знайти своєї «ніші» у звичайному житті, як це було з Карпенком-Кривицею, який ступав у сліди Ситника й під час своїх поневірянь серед американського «дна» конфліктував із законом, але психіатрична експертиза визнала його невідповідним і поета ув'язнили в психіатричній лікарні, де по ньому пропав будь-який слід. Треті, як Леонід Полтава, зійшли на редакторську поденщину, і їхні молодечі творчі успіхи геть призабулися. Четверті, як Юрій Балко, взагалі відійшли від літературних занять. Одне слово, в кожного своя доля, яка не завжди прихильна до творчих амбіцій людини. Та й сама українська людина в тому світі (а тепер уже й у цьому!) має знайти в собі такі неймовірні поклади душевних сил і терпіння, які б дозволили витримати стільки випробувань – як немилосердно велику плату за захоплення рідним літературним словом і віддане йому служіння» [4, 712-714]. Еміграційну творчість М. Ситника умовно можна поділити на два періоди: «європейський» (1940-і роки – період «другої еміграції») та заокеанський – «американський» (1950-ті роки). Про творчість мистця періоду «другої еміграції» доцільно говорити, охоплюючи безпосередньо не тільки повоєнний період, а й поезію, написану протягом 1943 – 1945 років, оскільки саме тоді розпочинається шлях поета поза Україною, завершившись згодом після блукань Європою таборами ДіПі в Німеччині. «Свою емігрантську одісею, – описує М. Неврлий, – розпочав М. Ситник

1943 р. Після зупинок у Львові й Празі прибуває він наприкінці 1944 р. до Австрії і разом з Юрієм Кленом (О. Бурггардтом) виступає з читаннями своїх творів у таборах українських втікачів» [2, 13]. Ціле покоління українських мистців, відірване від рідного ґрунту, у перші повоєнні роки жило у страшну епоху, чіпляючись, проте, за кожен можливість творити національну літературу, незважаючи на матеріальні незгоди, а часто й переслідування з боку російського комуністичного окупаційного режиму, який намагався вилучувати письменників навіть на теренах непідвладної та непідконтрольної йому Європи. Це покоління створило унікальну для свого часу мистецьку спільноту, яку Улас Самчук образно назвав «Планета ДіПі». Описуючи покоління українських письменників-емігрантів, у вступній статті до *Антології української поезії на заході* Іван Фізер підкреслив: «У розгляді поезії цієї антології слід узяти під увагу і той факт, що в більшості випадків вона писалася поетами-емігрантами, причому емігрантами не з власної волі, а з диктату таких екзистенціальних альтернатив, у яких ішлося не про кращі чи гірші можливості поетичної творчості дома на батьківщині, а по можливості чисто фізичного “бути чи не бути”» [6, 23].

Життям для багатьох із них була творчість, а творчість ставала світом, у який органічно впліталася життя на емоційно-психологічному, художньо-філософському, історіософському, історико-культурному рівнях. Пишучи про вплив епохи та конкретних історичних обставин на творчість поетів-емігрантів, Іван Фізер наголошує: «Не йдеться тут про якесь вста-

новлення корелятивів поміж життям і творчістю цих поетів, але йдеться про її екзистенціальну мотивацію» [6, 23]. Ця епоха безпосередньо вплинула й на творчість Михайла Ситника, внівши свої корективи в мистецький світ поета, у його образно-емоційне сприйняття, усвідомлення та художнє відтворення реалій дійсності, їхню трансформацію в поетичному бутті-у-світі мистця. «Маючи своєрідно стихійний талант, він вибухав у своїх строфах гейзерами чуттєвості, ліричності, сентиментальності; він кричав, плакав, милував, жалів, вживаючи своє мистецтво тільки як засіб для передачі того, що турбувало чи ошасливило його в щоденному житті. На цій передачі почуттів та переживань функція його творів кінчалася. Навіть коли строфи виходили пересічно-сірі, незугарні або просто малограмотні, в них усе таки бився пульс людини», – підкреслюють Богдан Бойчук і Богдан Рубчак [1, 239]. Саме поетичне буття-у-світі було тим справжнім життям, тією віртуальною реальністю, що домінувала у Ситниковому світі, який коротко можна окреслити формулою: поезія – як життя. Творчість Михайла Ситника не є бездоганною з художньо-естетичного погляду, досконалою з погляду викінченості поетичних текстів, проте сила його таланту, вроджена літературно-мистецька інтуїція та безмежна щирість і безкомпромісність його поезій, безумовно, дають змогу зарахувати його до плеяди видатних українських поетів ХХ століття.

Найактивніший період повоєнної літературної діяльності Михайла Ситника описали Богдан Бойчук і Богдан Рубчак: «Закінчення війни поет зустрів у Німеччині. За перші післяво-

єнні роки він розвинув жваву естрадно-літературну діяльність, їздячи майже по всіх українських осередках Німеччини та Австрії з літературними вечорами. Художнє читання віршів, тематика гордого скитальця-мандрівника та сентиментального лірика туги за батьківщиною, а до того ж цілком прозора і проста форма – здобули поетові велику популярність серед масового слухача. Але саме ця популярність, мабуть, вплинула дуже від'ємно на творче обличчя і творче життя поета» [1, 238].

Проблема «безґрунтянства», втрати рідного коріння, приреченість на вічні мандри чужими землями складають основу екзистенційної спрямованості творчості мистця цього періоду, про яку варто говорити не лише з погляду екзистенційно-філософської компоненти, а з погляду екзистенційно-психологічного наповнення його віршів, хоча «філософія існування» без її інтелектуально-аналітичної складової присутня у творах поета.

Лірика Михайла Ситника періоду «другої еміграції» – це, насамперед, пошук того, що може зріднити його з чужиною, коротка спроба залишитися в Україні не територіально, а хоча б духово, намагання навести паралелі, які б дали змогу залишитися йому в Україні поза нею, проте ця спроба зазнає фіяско через безкомпромісні відчуття поета і його нездатність духово й, насамперед, психологічно адаптуватися у світі поза Україною. Як підкреслює І. Фізер, виділяючи основні концептуальні моменти у творчості українських письменників в еміграції, «так втрачена батьківщина і майже травматична туга за нею в творчості цих поетів-емігран-

тів є фактором великого значення» [6, 24]. Тому багато поезій М. Ситника, у які він вкладає відчуття самотності, туги, свій біль і розпач, містять слово-концепт «чужина», що в поетичній свідомості автора трансформується у символ недолі. Основою екзистенційно-філософської концептосфери мистецького світу поета є доміантний концепт «Вітчизна», власне, в індивідуально-авторському екзистенційному трактуванні – «втрачена Вітчизна». Усе, що поза Вітчизною, передає концепт «чужина», який має різну семантику: чужа земля, чужа природа, чужі люди, чужий світ – узагальнено: чужа ментальність.

Концепт «чужина», що передає поетове несприйняття втрати рідної землі, у ширшому розумінні – «Роду й Дому» (Євген Маланюк), тобто втрати національної ментальності, стає доміантним у ліриці воєнних років, емігрантського повоєння та заокеанської еміграції. Заглиблений у власне поетичне буття-у-світі, Михайло Ситник глобалізує свої поетичні відчуття до філософської та психологічної опозиції: світ – рідна земля, анти-світ – «чужина». Опозиція «чужина» – «втрачена Вітчизна», «рідний край» з'являється вже із перших рядків емігрантської лірики Михайла Ситника (*Знов весна, і знов нові дороги..., Скоро, скоро вернуться гуси..., Я знов бреду алеями густими..., Ластівка*).

У перші роки еміграції в душі поета ще живе ілюзія повернення на рідну землю. «Я вернусь з дороги ще не скоро», – виголошує Михайло Ситник у поезії *Матері*, називаючи своє життя «циганським», тобто мандрівним і тимчасовим у будь-якій чужій місцині. Цією ж «золотою» мрією-ілюзією

про повернення додому ще наповнені рядки поезії *Березень*:

Може, додому повернемо
У березневий твій день [3, 38]

Поет ще очікує на час повернення додому, вважаючи себе на теренах Європи самотнім, «вимушеним», «нікому не потрібним» гостем (*Вимре!, В часи тривоги і конспірацій..., Вже у вирій відлітають птаці...*). Він марить рідною землею, батьківською хатою, «рветься» з «непривітної й сірої» чужини, «мов собака на цепу» (*Де б не був я, де б я не заїхав...*).

Проте вже поезія *Прощання* – це, власне, й є прощання із самою спробою сприйняти чужий поетові-емігрантові світ, зріднитися із ним, прекрасним і величним, це внутрішнє усвідомлення самої неможливості стати хоча б частиною цього світу без України, тому й не бачить він краси в «далекій серцю» «величавій чужинці» Влтаві, чарівність якої він не може оспівати, оскільки рідному Дніпру залишив «з свого серця всі пісні» [3, 40]. Характерним для підсумку «празького» циклу поезій, є вірш *Сестрі Раїсі*, у якому сфокусовано концепт «смерти», що домінуватиме згодом у численних поезіях Михайла Ситника з характерною екзистенційно-філософською опозицією: чужина – смерть (дорога до смерті), рідна земля – відродження й безсмертя:

Умру, я жить не перестану,
Любов'ю буду вічно тліть...
Важким я колосом устану
Із грудки рідної землі [3, 43]

З чужиною у ліриці Михайла Ситника паралельно існує інший концепт – «самотність». І це не самотність від небажання влитися в нове емігрантське середовище. Вона не асоціяльна у своїй суті, оскільки Ми-

хайло Ситник прагнув до активної діяльності у період повоєнної еміграції в Європі, особливо активно долучаючись до літературного життя українських письменників-емігрантів уже в період ДіПі. Ця самотність пов'язана із втратою рідного ґрунту, самотність «безґрунтянства», що контрастує з навколишньою красою і величчю чужого світу (*У Празі*):

Яка поезія, яка краса!
Життя бурлить,
як неупинна злива,
Лиш я у цім краю чужий і сам
Без радости блукаю,
наче привид [3, 39].

Чужина – символ дороги, якій немає кінця і яка веде, зрештою, в нікуди. З концептом «чужина» тісно переплітається концепт «дорога» («путь»), яка веде в незвідану й нескінченну «даль», символізуючи безкінечну мандрівку поета-вигнанця шляхами чужини, що з кожним роком віддаляють його від рідної землі: «пісні святі» з чужих полів» не приносять радости, оскільки самотній шлях мистця дедалі більше заглиблюється на «Захід», віддаляючись від дорогого його серцю «Сходу» (*Знов весна, і знов нові дороги...*).

Поет дедалі глибше усвідомлює нескінченність і, власне, екзистенційну незворотність своєї мандрівки чужиною, передаючи це через поетичне обрамлення в поезії *У рідний край тяжкі дороги...*: «у рідний край тяжкі дороги / знов хуртовина занесе», і вже на початку свого шляху емігранта робить категоричний висновок, який потім час від часу буде повторюватися і в наступних поезіях: «Іще не знайдено нічого / А вже загублено усе» [3, 42].

Мотив безкінечної мандрівки чужими дорогами досягає філософського узагальнення у вірші *Галюцинацій сонних каламуть... (Європа)*: «І я іду, як Фавст, в далеку путь / І світ мене впиває божевіллям». Мандрівка чужиною знесилює і втомлює, бо він, як справжній послідовник «антеїзму», здатний відроджуватися й черпати духові сили лише від рідної «матері-землі», а дороги чужини приносять лише втому і біль (*Садила мати на грядках цибулю...*):

Ох, рідна мамо,
ноги я намуляв,
Чужою ідучи землею! [3, 60]

Екзистенційну тривогу від передчуття довічного блукання чужими дорогами, пригнічення від марноти сподівань на повернення до рідного краю й надію, що згасає із кожним днем, передають рядки поезії *Ходить осінь із тучами...*: «Я надвоє розколотий / Я стократ розтривожений» [3, 67]. Лише постійне відчуття присутності, хоча б у його поетичному бутті-у-світі, Вітчизни є тим духовим катарсисом, що рятує від абсурдного кола реалій, від втрати автентичного існування, бо життя поза Україною призводить лише до «відчуження», відмежування від навколишнього світу, психологічно, морально і духово аж до «суворого вивітрювання» «європейського» духу (*Тінь*) – ширше чужої ментальності (чужої не за принципом її несприйняття, а за трагічним усвідомленням поета, що майже немає надії на повернення, що призводить до такої категорично різкої опозиції у часи зневіри й відчаю). Тому у вірші *Тінь* з'являється образ поїзда і залізничної колії, яка з'єднує Європу з Україною, що залишається надією на зв'язок із рідною

землею й хоча б якоюсь можливістю повернення. У багатьох повоєнних поезіях Михайла Ситника повторюється лексема «гість», адже це той, хто може повернутися додому, має право повернутися додому з «чужини», оскільки він у іншому місці перебуває тимчасово, це слово-символ в особистісно-психологічному ключі автора ще виражає надію.

У моменти безнадії та відчаю концепт «чужина» у поезії Михайла Ситника моделюють слова й вирази з негативною семантикою – «остогидла чужина», «зло», «облуда», «утома» (*Позолоти мою печаль...*).

Опозиція чужина–рідний край є лямбмотивом циклу сонетів *На схилах Альп*. Із «тенет» чужини, які облутали поета-вигнанця, той намагається вирватися попри долю, що постає в образі «чорного демона», бо очі його, незважаючи на засліпливу красу й велич готичного замку, «повернені на схід» до «променя волі» (сонет *Замок*). Поет у всьому шукає асоціації з рідною землею, будь-який ланцюжок, що може поєднати з нею: «непривітний» чужинець Ін (сонет *Ін*) несе свої розпінені, каламутні води в Дунай, якому «тісно у чужих просторах», і він, прориваючись і розтרוшуючи скелі на порох, «мов задиханий козак» мчить свої води в Чорне море (сонет *Дунай*). Дунай ввижається поетові давнім побратимом Дніпра, що «вторить» на чужині його пісню. Природа чужого краю невидимою ниткою асоціацій і мрій знову пов'язує поета із рідною землею, приглушуючи на якусь мить невимовну ностальгію – «хворобу душі», яка затьмарює існування мистця. Часом несприйняття чужини у Ситника настільки болоче й гостре,

що все, що пов'язане з нею, втрачає свою сакральність, як у сонеті *Мадонна*, коли «безгрішна» діва, красі якій «поклоняються усі», «лукавою тінню» перебігає з церкви «в дім розпусти» [3, 79].

Період «другої еміграції» символічно завершується поезією *Цвіт папороті* (1949), яка згодом стане назвою однойменної збірки віршів, виданої вже у Торонто 1975 році, оскільки наприкінці 1940-х років Михайло Ситник емігрує до Америки. *Цвіт папороті* – це прощання поета з Україною, рідним домом, матір'ю і всім, що для нього було найдорожчим і визначальним у його житті, адже попереду його чекає лише нова чужина, дороги з якої назад уже немає. У вірші звучить традиційний для поета-емігранта мотив дороги, потяга, що мчить, віддаляючи його від рідного дому, залишаючи в серці лише спогади про рідний край:

Прощай, мій краю!

Я стою на східцях,

А поїзд мчить,

жбурляє в очі дим,

І я не можу вискочити звідси

До тебе неушкодженим,

живим... [3, 170].

Екзистенційний конфлікт у душі поета між прагненням рідної землі й трагічним усвідомленням її довічної втрати та життя на чужині – до свого останнього дня – як символ незворотності долі, сягає у цих рядках свого апогею.

Поезія Михайла Ситника воєнного та повоєнного періодів – це, в основному, вірші-рефлексії, лірико-філософські медитації, вірші-спогади. Аналіз концептів (зокрема концепту «чужина»), категорій-екзистенціалів у текстах автора, їхньої взаємодії в

поетичному бутті-у-світі дає змогу дослідити світовідчуття та світобачення не лише самого поета-емігранта, а й світ цілої епохи української мистецької еміграції, для якої однією з домінантних є тема «втраченої Вітчизни». Творчість Михайла Ситника була для нього тим реальним і єдином можливим існуванням у чужому світі поза Україною, де він почував себе «стороннім», проте продовжував жити лише завдяки слову у власному поетичному бутті-у-світі.

Bibliography and Notes

1. *Координати. Антологія сучасної української поезії на заході: У 2 томах, Упорядники Богдан Бойчук і Богдан Т. Рубчак, Нью-Йорк: Сучасність 1969, Том 2, 1969, 487 с.*

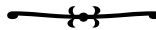
2. Неврлий Микола, *З Україною в серці своєму*, [у:] Ситник Михайло, *Катам наперекір: поезії, проза, спогади*, Київ: Видавництво імені Олени Теліги 1998, с. 13-23.

3. Ситник Михайло, *Катам наперекір: поезії, проза, спогади*, Київ: Видавництво імені Олени Теліги 1998, 448 с.

4. Слабошпицький Михайло, *25 поетів української діаспори: літературно-художнє видання*, Київ: Ярославів Вал 2006, 728 с.

5. *Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості*, Донецьк: Східний видавничий дім 2012, 516 с.

6. Фізер Іван, *Вступна стаття*, [у:] *Координати. Антологія сучасної української поезії на заході: У 2 томах, Упорядники Богдан Бойчук і Богдан Т. Рубчак, Нью-Йорк: Сучасність 1969, Том 2, 1969, с. 13-32.*



Svitlana Pidopryhora

**EXPERIMENTAL POETICS OF IHOR KOSTETSKY'S PROSE WORKS:
INTERMEDIAL ASPECT**

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Світлана Підпригора

**ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПОЕТИКА ПРОЗИ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО:
ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ**

Abstract: In the article there is researched experimental prose works of Ihor Kostetskyi in the intermedial aspect. Intermediality enhances semiotic code of works, their author's intention. Intermediality becomes a kind of key to understanding the author's concept of becoming a "new human" able to resist to the absurdity of standardized existence. Through the prism of intermediality there is projected a person who has spiritual forces to escape from the normalized space and join to creation of free renewed world. Links with other types of arts (music, painting, dance) serve to better revealing of the inner world of the character, directing events in one direction or another. Intermedial additions in the structure of prose works have psychological, characterological, plot-compositional functions.

Keywords: Ihor Kostetskyi, intermediality, experimentalism, Avant-gard, semiotic code, concept of a "new human"

Творчість Ігоря Костецького (Ігоря Мерзлякова) привертає увагу своєю експериментальністю та несхожістю на традиційні зразки. Один із найактивніших організаторів Мистецького Українського Руху, він часто викликав спротив сучасників зухвалими мистецькими принципами. Його художні спроби поряд із творами Юрія Косача, В. Домонтовича вирізнялись на тлі ординарної стильової концепції МУРу, розробленої Юрієм Шерехом [2, 339], творили альтернативну до "великої

літератури" концепцію "незалежної від національної ідеї індивідуальної творчості, яка дошукується загальнолюдського міту" [10, 2].

Відкритість до багатой на експеримент європейської культури ХХ століття, сполучена із емоційним переживанням стану письменника-емігранта, спричинила посилену антитрадиційність та антиреалістичність прози й драматургії І. Костецького. Він відходив від закам'янілих канонів (літературних, естетичних) "українського гетто",

приймаючи інноваційні напрями розвитку літератури. Григорій Грабович слушно вирізняє протейність Костецького, його програмове експериментаторство в поезії, прозі й драмі [3, 260].

На експериментальність творчості І. Костецького вказують літературознавці – А. Біла, А. Богонюк, Г. Грабович, Т. Гундорова, Б. Жолдак, С. Матвієнко, О. Лященко, Ю. Ковалів, С. Павличко, М.-Р.Стех, С. Хороб, М. Шаповал, І. Юрова та ін. Його художні рішення здобуваються на високу оцінку сміливістю в подоланні визначених літературних меж, провокуванні думки, звернення до стилістики модернізму, авангардизму, експресіонізму, сюрреалізму та абсурдизму. Щодо абсурдизму, то І. Костецький через художній текст знаходив шляхи виходу для людини у кризовій ситуації не в депресивній площині (як бачимо в ексистенціалістів, абсурдистів), а в скиненні тягаря приреченості долі й ідентичності, наближеності до божественної натури [13, 116]. Гра із багатозначністю значень слова, різномісчності вчинків персонажів, вміння змінювати перспективу зображуваного, інтертекстуальність, іронічне сприйняття дійсності дають підстави вирізняти постмодерні тенденції у його творчості. Стильова розмаїтість творів письменника й досі дискутується літературознавцями, незаперечним залишається одне – їх експериментальна спрямованість.

Невтомність у торуванні обраного шляху письменника-новатора, позірне відмова від “доморобного примітиву”, свідомо орієнтація на нереалістичні тексти разом із теа-

тралізацією приватного життя, емоційною пристрасністю та нестримністю були направлені на виконання амбітного життєвого завдання – “довести [українську] мову до межі, одним зосередженим ударом поставити її в рівень французької мови Маллярме і англійської Джойса, викарбувати цією мовою новелю й есей, дати нею театр, засвоїти нею добір з європейської поезії і прози, закласти нею, нарешті, монумент роману” [8, 519]. Отож, мета естетичних експериментів Костецького – поставити українську літературу в європейський контекст як рівну іншим літературам за можливостями та потенціалом.

Безпосередньо про експеримент у творчості Ігоря Костецького веде мову Юрій Ковалів. Учений акцентує на нетиповому жанротворенні І. Костецького, що реалізується на рівні композиції (текст у тексті, незвична побудова), сюжету (містифікація, відсутність демаркаційної лінії між реальністю та сновидінням), оповіді (фрагментарність, поліфонічність, ускладненість, нелінійність оповіді; потік свідомості; прийоми автоматичного письма), персонажної системи (роздвоєння героя, абсурдність дій, антигероїчність). Привертають увагу експерименти з художньою мовою – використання прийомів «зауму», аномального синтаксису, макаронічної мови [4]. Анна Біла вважає, що увага Ігоря Костецького до слова, його внутрішнього смислу, є генетично спорідненою із пошуками російських формалістів, із урахуванням паралельного досвіду передусім німецького та французького авангарду [2, 346]. Так, деформація слова

стає засобом одивнення звичного, подолання автоматизму.

Прагнення письменника створювати багаточасові твори органічно виходило з його потреби в інноваційних художніх техніках. Вплив драматургічного доробку письменника на його ж прозові твори, що найчастіше містять в структурі своїй драматургічну модель, помічали А. Біла, Гр. Грабович, Ю. Ковалів та інші. Як людина дотична до театру І. Костецький розумів тонкощі побудови драматичного переживання засобами драми. Насичення текстів діялогами без авторового коментування або з заувагами, що набувають форми ремарок, котрі виконують інформаційну функцію, порівняно легка адаптація прозових творів до сценічних постановок – це лише відразу видима сторона такого міжродового зв'язку. Йдучи до центру архітектоники твору, зв'язок стає глибшим та внутрішньо прихованим. Гр. Грабович спостерігає в побудові оповідання *Ціна людської назви* клясичну п'єсу із чотирма чіткими діями. Причому дослідник підкреслює, що звернення до надривного ускладнення тексту – це не стільки самоцільне експериментаторство, скільки “тонка психологічна розробка загального сенсу твору” [3, 265]. Про вплив інших видів мистецтв дослідники згадують (наприклад, С. Антонович помічає авторське прагнення в драмі поєднати елементи різних родів літератури та видів мистецтв [1, 16]), проте не акцентують, що зумовлює актуальність нашої розвідки.

Ми спробуємо дослідити риси експериментальної поетики прози І. Костецького в аспекті інтермеді-

альності й, при цьому, з'ясувати основні критерії інтермедіальності, що слугуватимуть орієнтирами у цій статті; вирізнити ознаки та функції інтермедіального зв'язку у художніх творах І. Костецького; окреслити, яку мету ставить письменник, звертаючись до того чи іншого мистецтва у творі.

Інтермедіальність – це взаємодія різних видів мистецтв, “відтворення в літературному тексті таких образних структур, що несуть інформацію про інші види мистецтва” [12, 52]. Поняття “інтермедіальності”, як спостерігає Віра Просалова, пов'язане із “поліглотизмом” культури, “багатоголоссям”, інтерсеміотичністю, поліфонією художнього твору – “уведення елементів інших видів мистецтва призводить до модифікації самого принципу взаємодії, що відбувається на рівні художніх кодів і призводить до появи нових смислів” [12, 49]. Ірина Раєвська пропонує розділити поле інтермедіальних відносин на три сектори: медіакомбінації (емблематика, радіовистави, опера, кіно), зміна медій (наприклад, екранізація роману) й інтермедіальні зв'язки як процес конституювання смислу, при якому наявний тільки один медіум, що встановлює пізнаваний контакт з іншою медіальною системою [14]. Вернер Вольф за ступенем вираженості зв'язків розмежовує експліцитну та імпліцитну форми інтермедіальності: перша виявляється в розповіданні, тобто тематизації, друга – в “імітації структурних і змістових аналогів” [16]. У дослідженні беремо до уваги експліцитну форму інтермедіальності та третій сектор інтермедіальних відносин,

коли, наприклад, “музика як медіум матеріально не представлена, натомість спостерігається посилення на неї у межах літературного медіуму” [11, 60].

Література – музика

“Репродуктивне згадування, – зазначає Світлана Маценка, – описує музику в літературі через репрезентацію мелодії, інструментування чи нот або через перцепцію (завдяки образам і спогадам, які викликає виконана музика)” [11, 60]. Оповідання *Божественна лжа* автор неочікувано починає з опису останньої сцени опери *Кармен* – дон Хосе Наварро вбиває зрадливу Кармен. Калейдоскопічна послідовність подій, безстороння констатація того, що відбувається, повтори, телеграфний стиль передають напругу емоційного переживання: “Він благає, вона сміється йому в обличчя, він погрожує, вона сміється йому в обличчя, він видобуває навагу, вона відповідає безстрашним глузуванням” [9, 129]. Хвилина смерті – це “велике розпечене сі-бемоль пристрасти” [9, 129], ще – “І сі-бемоль летить до нас і розбігається, бо всі моментально підвелися” [9, 129].

У цій I частині, що начебто виламується із загальної структури, закладено основний конфлікт твору та накреслено його розв’язку: закохана людина і обов’язок, тілесне та духове. Дон Хосе жертвує обов’язком і честю заради пристрасного кохання до жінки – Григорій жертвує коханням заради обов’язку та чести, залишаючи сонну Валюшку вночі. Звернення до музики сприяє посиленій перформативності, а опера *Кармен* є ключем до правильного прочитання твору, що став об’єктом

скандального обговорення – Костецького оголосили “звеличником плоти, пропагатором «вітаїзму»” [13, 117]. Цього б не сталося при адекватній інтерпретації.

Література – танець

Танець тісно пов’язаний із музикою, у танці відображається її емоційно-образний зміст. У оповіданні *Божественна лжа* Валюшка асоціюється із Кармен, а її танець, під захопливими поглядами чоловіків, складає окремий композиційний епізод – III розділ, є кульмінацією вечірки, що організовувалася до дня її заручин із Григором. Наведемо його повністю: “Валюшка танцювала, як майстер. Усі ми, остовпіли, скупчувались навколо. Досить дурнуваті були в нас обличчя, ми сприймали від неї струм насолоди найчистішого ритму. Рух як первооснова всякого дихання. Валюшка рухалась, як таємний електрон. Кожного, котрий ішов з нею в парі, як жриця, посвячувала в дію божеського вогню. Кожний мимохить ставав пір’іною тоді, коли вона легкою всевладністю тіла примушувала до чарівно-нелогічного випадку. Дурнуваті барани, круглі очі вирячивши, стояли ми тоді над самою розгадкою таємниці буття. Що є мистецтво, питають нас. Несхибно відречемо: танечниця Валюшка” [9, 135].

Початок танцю, його динамічне вивершення, закінчення подається не через вживання специфічних термінів, характерних для хореографії, а створюється його емоційний малюнок через перспективу бачення спостерігача та учасника. Валюшка танцює не одна, але за рівнем творчої енергії перевершує всіх. Весь абзац побудований на контрасті дій

та описів Валюшки й “інших”, серед яких знаходиться і її наречений. Видається, автор розводить персонажів в різні сторони, вдаючись до градації висхідної та спадної. Валюшка – рух, насолода ритмом, таємний електрон, божественний вогонь, всевладність тіла, розгадка таємниці буття, мистецтво. Інші – остовпілі, дурнуваті, “барани”, що вирячили “круглі очі”.

Валюшка протиставляється “гурту інших” можливістю творчого самовияву, що вирізняє її на тлі побутових, звичайних справ. Її танець як божественний вогонь у художньому світі твору суголосний божественній лжі Григора. Рішення покинути наречену вночі, щоб перемінити життя, віддати його “Україні найбруднішої чорної роботи» також вирізняє його із загалу своєю незвичністю. Григір, який на початку вечора «не є тут сам по собі. Він при ній. Він лялька маріонетка” [9, 134], у такий спосіб стає вільним та рівним Валюшці за статусом, він іде за власним покликом серця, не підлягаючи комусь ще. Григір не повідомляє у залишеній записці про причини розлуки відкрито, а приховує неможливість бути разом невиліковною хворобою. І в цьому також його перемога – символічна смерть позбавить наречену ролі жертви та зробить вільною для інших стосунків. Загадковий “камбрбум” втрачає над Григором владу, коли він іде шляхом “звитяги серця”, духовою змогою перемагаючи “красу гріха”, втіленої у Валюшці, її танці. У художньому світі І. Костецького кожне слово та ім’я має значення. Акцентування на зменшувально-фамільярному імені Валюшка все ж узвичайнює високе мистецтво тан-

цю, ставить його в площину, проти якої бунтує Григорій.

Частково через танець сприймається образ Недж в оповіданні *Ми з Недж*. Твір побудований, як стверджує Ю. Ковалів, на контрасті зовнішньої та внутрішньої фабул, “майже нічого не відбувається, подія обмежена локальним простором кав’ярні, тривіальними розмовами та розвагами (танці) людей, зокрема Бориса і Надії, прозваної Недж” [4, 197]. Однак танець тут виступає не лише розвагою, а й способом комунікації, що презентує інші можливості, ніж слово, та “говорить” більш змістовно, ніж проста “тривіальна розмова”. Закінчуючи свою записку словами “Не будемо заважати один одному”, жінка пропонує “ПРОШУ ОТЖЕ ДО ТАНЦЮ!” [7, 126]. Автор графічно вирізняє цю фразу великими літерами, небезпідставно надаючи їй прихованого сенсу – танець є взаємодією двох, заклик не заважати один одному суперечить пропозиції або ж переносить її в іншу площину – площину невербального спілкування. Недж ще двічі пропонує йти танцювати, наповнюючи статичність розмови, коли бракує слів або ж вони є можливо облудливими, динамічним рухом тіла. З точки зору Бориса подається сприйняття Недж через танець: “Вона дуже легко ішла в парі, як очеретинка. [...] легко й зручно стискалась і знову розросталася [...] Її ніби було зроблено з синтетичної гуми. До того ж гуми, наповненої пахощами” [7, 129]. Тонкість, легкість, чарівність, гнучність, ароматність – це ті її характеристики, що актуалізуються танцем. А в розмові вона постає різкою, прямою, і, як стверджує сама,

“жінкою без змісту”. Танець відкриває приховану внутрішню сутність, стає одним із аспектів руху внутрішньої фабули.

Опис танцю змальований і в *Повісті про останній сірник*. Цей твір виступає проекцією поглядів письменника на питання релігії та віри, тут автор дублює біблійні події, змінюючи їх смислове навантаження і часове розташування [14, 99]. Образ Джефрі Мельника, котрий проголошує вчення про нову людину, є алюзією до образів Івана Хрестителя (Предтечі) та Ісуса Христа. Персонажі Естрелья де Варга та її сестра Кончіта корелюються із образом дочки Іродіяди, яка за свій танок, відповідно до біблійної оповіді, вимагала, за намовою матері, голову Іоанна Хрестителя. Автор звертається до опису танцю тричі, представляючи жінку, що його виконує перед Джефрі Мельником, у трьох іпостасях – наївно-зрадлива дівчина-дитина, інтимно-відкрита жінка-коханка, жінка-борець та нахненник народу на боротьбу. Танок Кончіти, молодшої сестри Естрельї, відбувається після того, як Джефрі пояснює їй своє розуміння нового світу: “Я хочу, щоб на диваків казали: це нормальні люди... Світ сурмить стандартизувати людину. Я проти цього” [6, 148], або “Бо диваки це винятки, а нормальне в людині – виняток. Людство повинно цікавитись не існуванням об’єктивної правди, а суб’єктивним прагненням її” [6, 149]. Кончіта досить байдуже та поверхово сприймає такі одкровення. Пропозицію Джефрі станцювати, та ще й голою вона зустрічає здивування. Її “не зовсім” танець відбувається на відстані: “Зненацька вона

вибігла зовсім гола, але побігла спиною до нього, вниз, збігла по коліна в траві у вибалочок, і далі нагору, де вже росли справжні дерева, там, бігши, на ходу перекрутилась кілька разів і спинилась здаля, регочучи. Оцей й був увесь танок” [6, 150]. Дівчина-дитина виявляється ще й задіяною в змові проти Джефрі – її обійми мають слугувати знаком для пострілу. Кончіта, яку Джефрі весь час поривається називати іншим ім’ям – Естрелья, видається антиподом своєї сестри, її тінню.

Усе, що робить Кончіта, набуває протилежного значення у виконанні Естрельї. Для Естрельї погляди Джефрі є життєвими орієнтирами: “Твої ідеї, – заявляє вона, – лягли в основу нашої діяльності” [6, 158]. Вона сама пропонує станцювати оголеною – це є підтвердженням її перемоги над собою, відкритості ідеї “нової людини”, що любить і приймає весь світ, втрачаючи власну особистість. Вона танцює під супровід флейти, однак музика не є обов’язковою, бо рухом наповнене все її єство. Естрелья пояснює Джефрі, де в її рухах традиція, а де фантазія: “...Оцей рух руки ліктем до грудей із поступовим викиданням долоні, начебто квітка на очах розквітає, цілком вигаданий мною. Традиційний тут лише початок руху, що виходить із народного танку, але потім, уже починаючи з цього, от бач, моменту, повна особиста фантазія” [6, 172]. Вона – отава – “нова трава, що виростає на луці з посеред корінців уже викошеної” [6, 173], внутрішній вогонь, що запалює до руху вперед.

Її символічний рух стинання голови Джефрі (“вона взяла гіллячку

з землі, що на неї була наступила присідаючи, протягла нею йому по потилиці, туди й назад, ніби пилювала” [6, 173]), а потім його обійми та вказування на місто, накреслюють альтернативний щодо біблійної історії розвиток подій. Джефрі уникає замаху, його не страчують як Івана Предтечу, Естрелья стає поборницею і захисницею ідей про «нову людину», що знаходять потужний відгук у суспільстві. Вона готова танцювати для тисяч людей, передаючи їм свою пристрасть та віру. Чорна, червона, золота барви вбрання гармонізують із вивіренними рухами: “У морі нічного сяйва танцювала Естрелья, і він знову стежив за її ногами, безконечно напружений і здіблений. [...] Вона вся як очеретина, подумав він. Свіжа, соковита очеретина, з рурами всередині, з мітличкою на вінці. Її малювати тільки бронзовою фарбою, наснаженим червоним золотом” [6, 178]. Танець Естрельї на тлі широкої заграви пожежі вивершує кульмінаційний момент повісті як символ готовності до змін та революції.

Література – образотворче мистецтво

Загалом персонажну систему творів Ігоря Костецького складають переважно люди мистецтва – малярі, музиканти, актори, письменники. Щодо малярства, то персонажі часто звертаються до створення картин. Причому мова йде не про відомі картини, а саме про ту, що малює персонаж, яка передає його світогляд, переживання, тобто характеризує його. Картину не можна цілком перенести у вербальний текст, тому автор відтворює

враження від неї, перекодує знаки малярства засобами художньої літератури [12, 50].

В оповіданні *Ми з Недж* Недж, ілюструючи, що важливо не “що, а як”, наводить приклад любовного трикутника: чоловік байдуже вітає свою жінку та її коханця. При цьому він збирається малювати краєвид Сорренто, якого ніколи не бачив, але “який він усе ж таки зібрався малювати” [7, 130]. Малювати те, чого не бачив, не маючи уявлення який воно має вигляд насправді – це жити в омані, у свідомій потребі не помічати дійсності, навіть того, що жінка відкрито спілкується та приводить додому свого коханця.

Розмову Недж і Бориса перериває п’яний Сашко, якого називають Миколайчиком. Він – маляр і оповідає про свою майбутню картину: він “намалює тільки живіт Наполеона, і чоботи гренадерів, і пісок, трошки єгипетського піску, а усе те має створити вражіння” [7, 131]. Зображення людини без обличчя, чобіт, піску – це рівень сприйняття реальності Сашком, який знецінив власне “Я”, навіть прийняв інше ім’я. Йому охопити все в цілісності не вистачає сил, а залишається лише споглядати з обмеженої перспективи. Звернення до опису картин, що свідчать про оману, в якій живуть персонажі, їх певну зневіру у себе, підсилює сентенцію, висловлену в останньому абзаці оповідання: “Навчаючись величезної лжи, ми відчували, що стаємо на шлях упевненості [...]. Бо в той час як одні падають на перехрестях стежок до обітованих земель, ми повземо туди, куди тягне нас зіяюча краса стовпів оболонкових і стовпів огненних...” [7, 132]

Оповідання *Історія ченця Гайнріха* мало стати однією із частин роману про шість Гайнріхів, де п'ятеро представляли добро, а один – зло. У цьому оповіданні історія про ченця Гайнріха подається як абсолютне зло. Гайнріх спілкується із дияволом, намагається зробити речі кращими, правдивішими, перебороти свої гріхи, однак результат його покаяння завжди протилежний – він бачить речі не такими, як належить, а в незвичному “гріховному” ракурсі. Він чинить як божевільний, але автор підштовхує читача до думки – чи не божевільним є всуціль регламентований, виважений світ монастиря, у якому йому доводиться жити, і чи не є він наймудрішим за всіх інших у своєму баченні світу.

Внутрішню сутність ченця Гайнріха розкриває епізод, де він спостерігає за створенням мініатюри, а потім сам втручається в її закінчений образ. Його вразило, що брат Томас намалював Арістотеля таким же, як і Авіценну. Гайнріх вирішив сам підправити картину: “двома кострубатими пальцями взяв обережно пензля і заходився на руці Арістотеля [...] вимальовувати сині жилки. Несамохіть він відтінив усю руку, вона стала виразна, опукла, як його власна, вона стала жива, як його власна. Тоді він жахнувся і мазнув по всьому зображенні синьою фарбою” [5, 13]. Прагнення до правдивого відтворення образу, видається, позбавляє мистецтво його естетичної сутності, “жива рука” жахає, викликає спротив і страх. *Історія ченця Гайнріха* вияскравлює авторську позицію на людське призначення та роль мистецтва в ньому. Якщо письменник в передмові до оповідання заяв-

ляє про моделювання абсолютного зла, то маємо відзначити іронічну настанову такого наміру, бо зло виходить не цинічним, жорстоким, злим, страшним, а таким, що у всьому сумнівається, протиставляючи божевільному світові божевільні дії.

Отже, інтермедіальність своєрідно увиразнює експериментальну поетику прозових творів Ігоря Костецького, посилює семіотичний код творів та їх авторську інтенцію. У творах *Божественна лжа*, *Ми з Недж*, *Історія ченця Гайнріха*, *Повість про останній сірник* інтермедіальність є ключем до розуміння концепції становлення “нової людини”, здатної незвичними вчинками протистояти абсурдності стандартизованого буття. Крізь призму інтермедіальності проектується людина, що має духовні сили вирватися із унормованого простору та долучитися до створення оновленого, вільного світу. Письменник, дбайливо підходячи до побудови творів, за рахунок інтермедіальних зв'язків (література – музика, література – малярство, література – танець) розкриває внутрішній світ персонажів, скеровуючи події в ту чи іншу сторону, наділяючи такі вкраплення психологічними, характерологічними, сюжетно-композиційними функціями.

Bibliography and Notes

1. Антонович Світлана, *Драматургічна творчість українських письменників-емігрантів середини ХХ століття*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.01, Харків 2009, 19 с.
2. Біла Анна, *Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки*, Київ: Смолоскип 2006, 464 с.

3. Грабович Григорій, *Недооцінений Костецький*, [у:] Idem, *Тексти і маски*, Київ: Критика 2005, с. 258-267.

4. Ковалів Юрій, *Експериментальні одивнення І. Костецького*, Web. 23.10.2017 <http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2010_29/191_201.pdf>

5. Костецький Ігор, *Історія ченця Гайнріха*, [у:] Ігор Костецький: збірник присвячений 50-й річниці з дня народження письменника, Мюнхен: На горі 1963-1964, с. 9-26.

6. Костецький Ігор, *Повість про останній сірник*, "Кур'єр Кривбасу" 2001, № 4, с. 124-179.

7. Костецький Ігор, *Поїзд раз-ураз-спинявся. – Ми з Недж. – Шість ліхтарів і сьомий місяць. – Поет і його жінчини*, "Кур'єр Кривбасу" 2001, № 3, с. 123-166.

8. Костецький Ігор, *Тобі належить цілий світ*, Київ: Критика 2005, 526 с.

9. Костецький Ігор, *Ціна людської назви. – Божественна лжа. – Тобі належить цілий світ*, "Кур'єр Кривбасу" 2001, № 1, с. 118-152.

10. Лисенко-Ковальова Наталія, *Мистецький український рух: модернізація літературної традиції і модернізм: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук*, 10.01.01, Київ 2006, 19 с.

11. Маценко Світлана, *Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики*, Львів: Апріорі 2017, 120 с.

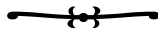
12. Просалова Віра, *Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу*, Web. 23.10.2017 <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fils_2013_16_8>.

13. Стех Марко Роберт, *Повернення невідомого*, "Кур'єр Кривбасу" 2001, № 134, с. 110-117.

14. Юрова Інна, *Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини XX ст.*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.01, Харків 2007, 20 с.

15. Rajevsky Iryna, *Intermedialität*, Tübingen-Basel Frencke 2002, 216 S.

16. Wolf Werner, *Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam: Rodopy 1999, 272 pp.



Nataliya Peleshenko

**RECEPTION OF UKRAINIAN BAROQUE THEATER IN OLEXANDR
ILCHENKO'S NOVEL *COSSACKS NEVER DIE, OR MAMAI
AND BORROWED WOMAN***

National University of Kyiv-Mohyla Academy, Ukraine

Наталія Пелешенко

**РЕЦЕПЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКОВОГО ТЕАТРУ В РОМАНІ
ОЛЕКСАНДРА ІЛЬЧЕНКА *КОЗАЦЬКОМУ РОДУ НЕМА ПЕРЕВОДУ,
АБО Ж МАМАЙ І ЧУЖА МОЛОДИЦЯ***

Abstract: In the article there is made an attempt to show how Ukrainian Baroque theater – as a cultural phenomenon and an aesthetic-philosophical concept – was represented in works of subsequent epochs on different text levels: formal, plot, thematic, ideological, etc. It is proved that Ukrainian chimerical novel of 1960-80-s, especially Oleksandr Ilchenko's novel *Cossacks Never Die, or Mamai and Borrowed Woman* (1958) could be characterized by deep penetration of Baroque code into art and literature of the 20th century. There is showed that the main features of Baroque poetics that are traced in chimerical *novel* (such as conditionality, art syncretism, antitype, intertextuality, grotesque, allegory, fantastic elements, theatricality). It is noted that school drama aesthetics influenced on artistic structure of O. Ilchenko novel, it determined its features of poetics, time-space coordinates. A special attention is given to two Ukrainian intermedias written for mystery play of Yakub Gawatowych (1619). The first one – *About Maxym, Ryts'ko and Denys* – is the focus of understanding the episode of the journey of three dissemblers. The second one – *About Klymko and Stets'ko* – is transformed into an independent storyline about the performance of traveling actors on fair square. Therefore, it could be qualified as a miniature copy of the main text where there are reflected central ideas, key symbols, concepts and poetical principles of the novel *Cossacks Never Die, or Mamai and Borrowed Woman*. In the novel there are widely represented topoi of play, stage, public square, market and fair, that are similar to Baroque striving for play-acting in all spheres of life.

Keywords: Ukrainian chimerical novel, Oleksandr Ilchenko, Baroque drama, intermedia

Український бароковий театр, який, увійшовши у всі духовні та духові сфери як тема чи метафора [20, 55], є тим «місцем пам'яті», куди періодично повертається творча уява мистців, збагачуючи «колек-

тивну пам'ять», зіперту на свідомі й несвідомі спогади про досвід, пережитий і / чи перетворений на міт живою спільнотою, ідентичність якої закорінена у минулому [13, 189].

Барокове театральне дійство як культурний феномен та естетико-філософський концепт найчастіше відтворювалося у творах пізнішого часу на різних текстових рівнях: формальному, тематичному, сюжетному, ідейному, естетичному тощо. Хоча, як вважав Вальтер Беньямін, центр барокових драм міститься саме у формі [2, 120-121].

У цьому контексті слушною є думка Юрія Лотмана про те, що різні види мистецтв відповідають різним етапам «розвитку духу» і домінують в ту чи іншу культурну добу, стаючи навіть їхніми символами [11, 72]. Кожне мистецтво стає самостійним тільки тоді, коли виробляє власну мову, яка відповідатиме його специфічному способу художнього моделювання світу [11, 72]. Лише після того як мова певного мистецтва досягла семіотичної самостійності, вона починає впливати на інші мистецькі системи [11, 72]. На нашу думку, такою художньою мовою, яка мала вплив на мистецтва своєї доби, а особливо на майбутні епохи «барокового» типу була мова театру.

Інтерпретація буття за допомогою метафори «світ-театр», яка загострювала ілюзорність світу, стаючи «постійною емблемою марности людських сподівань» [20, 57], набула значного поширення в естетиці Бароко. Мистцям XVII – XVIII століть світ уявлявся як театр, де акторами і глядачами були всі смертні люди, а режисером – сам Бог. Із театральною метафорою пов'язаний і мотив *Vanitas*, бо рефлексії щодо таємничості й незбагненності світу, вічності й космізму, а разом із тим – роздуми над плінністю і невідворотною конечністю людського життя на фоні

суспільних катаклізмів проектували трагічність, кризовість світовідчуття, усвідомлення марности земного існування.

Український бароковий театр, сакральний та ігровий, дидактичний і алегоричний, синкретичний та ієрархічний, є однією з ланок у міжстильовій культурній комунікації. Мистецтво і література ХХ ст. демонструють різнопланове глибоке проникнення барокового коду у світ інших історико-культурних реалій, однією з яких є явище української химерної прози 1960-х – 1980-х років.

Український химерний роман поєднується надзвичайно різноманітним набором засобів, прийомів, широка палітра яких «дає змогу поєднати різноманітні, суперечливі художні плясти» [9, 16]. До основних рис химерної прози, що єднають цю літературну течію з мистецтвом епохи Бароко, належать умовність, мистецький синкретизм, антитетичність, інтертекстуальність, гротесковість, символізм, фантастичність, різноманітність і ускладненість форми, та найголовніше – «тяжіння до різних “театралізованих” структур» [7, 57]. До знакових творів химерної прози насамперед відносимо роман Олександра Ільченка *Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця* (1958), який дав назву і заклав підмурівки нового літературного явища, залишаючись цілих 13 років, до появи у 1971 р. *Лебединої зграї* Василя Земляка, «самотнім на тлі тогочасного літературного процесу» [9, 17].

«Український химерний роман з народних вуст» пережив періоди неймовірної популярності у 1960-ті – 1970-ті роки, його супроводжували

вдячні й захопливі читацькі відгуки та схвальні рецензії критиків. Але у 1970-ті роки Олександр Ільченко пережив звинувачення в націоналізмі, озвучені в 1970-х роках академіком Іваном Білодідом на сторінках московської газети «Правда» [10], що в ті часи означало ізоляцію письменника. Після чого у 1979 році опублікував «по мові – передмову» до свого «головного» роману, названу *Пророчий камінь*, де дуже патосно намагався довести (а чи щиро?), що наше майбутнє «в сім'ї вольній, новій», хоча й «у кожного народу своєрідне, й неповторне» [4, 689]. Цю своєрідність і неповторність письменник і стверджував у романі, де під маскою дружби з «братнім» російським народом демонстрував українську іншість, ніби ідучи за положеннями праці Миколи Костомарова *Дві руські народності* [8], де політика російської імперії називається «русским міромъ» без лапок і застережень. Наприклад, факти російської релігійної та конфесійної нетолерантності до іновірців, описані М. Костомаровим, знаходимо й у романі О. Ільченка, зокрема, ідеться про привселюдне миття «государем всія Руси» рук у великій золотій помийниці, що завжди стоїть за тронем, після прийому в Гранатовій палаті католицьких послів – на знак зневаги до них. До речі, у *Пісні шостій, московській* попри риторичну дружбу з північним сусідом і «братом», із м'якою іронією зображуються неосвіченість і самодурство необмеженої влади російського царя, що контрастує з облаштуванням суспільного життя за моделлю громади в місті Мирославі, яку очолює запорожець і єпископ Мельхиседек (він же Микола Гармаш). Перебування з дипломатич-

ною місією Омелька Глека у Москві «забезпечує» імпліцитне порівняння України та Росії, буття в якій зображено «тюрмою народів», де не дозволяється співати, розповідати казок, голосно говорити, зривати квіти, уважно дивитися на Кремль, світити світло у своїй оселі, ходити вночі своїм містом тощо. Мабуть, сучасна історична ситуація допомагає навести нові фокуси для інтерпретації роману, що є складовою «химерної» течії в українській літературі, «причетної» до розхитування советських ідеологічних догм, а не навпаки.

До інтерпретації творів, означених як химерний роман, застосовують постколоніальні підходи, які на наших теренах ще не викристалізувалися як теоретична модель. Українське літературознавство, як зазначають Олексій Сінченко та Марина Гавриловська, стало заручником ситуації, коли процеси формування національної ідентичності збігаються із процесами вироблення наукової мови в гуманітаристиці, а це часто призводить до дискусій не в методологічній, досить невпорядкованій, а в ідеологічно-емоційній площині [19]. Тому можемо спостерігати ситуацію вільного поводження із історико-літературним матеріалом деяких дослідників, що не є «носіями» «колоніального багажу», яких «безпосередньо не зачепив “імперський час”», які здатні «уникнути поділу елементів культури на «чужі» і «свої», «зайві» і «потрібні» [26, 4-5]. Ці автори щиро переконані, що створення простору «інтерпретацій без обмежень» [26, 4-5] у прочитанні текстів, явищ, знакових постатей» призведе до адекватних перепрочитань української культури. Але чи не буде це надінтерпретацією, від якої засте-

рігав Умберто Еко? Щоби стверджувати, що в 60-ті роки ХХ ст. активізувалося відродження національного коду, елементами якого були семантика «котляревщини» і тогочасна імперсько-советська ідеологія, що породжувало парадоксальну ситуацію відштовхування соцреалізму і, водночас, створення його модифікованого варіанту – шляхом поєднання тоталітарної ідеології з фольклорно-історичним національним контекстом, наслідком чого стає порушення традиції безликого / анаціонального письма, яке стимулює повернення в українську дійсність ідеї створення української національної версії комунізму (!?) [26, 133-134], не треба нехтувати історичним контекстом, специфікою тодішньої суспільно-політичної ситуації, фактами біографії письменника, на які намагається не зважати прихильники постколоніального прочитання української літератури Олена Юрчук.

До пророчення зерен постколоніальної методології на українському ґрунті доклався і австралійський учений Марко Павлишин, який наприкінці 1980-х назвав химерну прозу аргументом «проти української літератури як самобутнього явища», стверджуючи, що «химерний роман, хоч і написаний українською мовою, по-гоголівському вкладається в імперський контекст» [15, 110-111]. На думку дослідника, це літературне явище асоціює українськість нібито з барвистою, привабливою «народною» стихією, яка, однак, існує тільки в тотально непристижному культурному контексті: в селі. Таким чином, вважає М. Павлишин, химерний роман потверджує, може і несвідомо, відсталість, маргінальність, сміш-

ність українського, демонструючи своєму читачеві, що українська культура – це антитеза культури міської, новітньої, актуальної. Учений зазначає, що за право більшої гнучкості у площині форми химерний роман заплатив суворою ідейною ортодоксальністю, що означає, що його оригінальність не сягає глибше від зовнішніх ознак [15, 109]. Певний виняток щодо негативних оцінок творів химерної прози дослідник робить для Валерія Шевчука, зазначаючи, що кращі твори письменника найбільше розкриваються постмодерному прочитанню [17, 219].

До речі, інший знаний прихильник постколоніальних теорій Мирослав Шкандрій переконаний у тому, що постмодернізм в українській літературі був підготовлений альтернативними й контркультурними творами, які роками поширювалися у самвидаві, та «появою могутньої тенденції розвитку химерного роману в прозовій творчості» [25, 3994]. М. Павлишин вписує ж у постмодерне постколоніальне, яке називає оригінальним і творчим [16, 227]. Науковець велике значення постколоніальної хвилі бачить у тому, що вона припиняє гегемонію минулого, зокрема, романтичного, та розповідей про «генезу, страждання й виживання нації» [16, 227], утверджуючи орієнтацію на проблеми суб'єкта й суспільства «в тому світі, який існує тут і сьогодні», в політиці – на прагматизм, «звільнений від ідеології» (до чого це призвело ми вже знаємо), а в мистецтві – на тотальну гру колоніальними мітами, з використанням іронії, пародії та карнавалу [16, 227]. Але чи зрозуміємо ми сучасні процеси без звернення до минулого?

Письменники, творчість яких вписується в рамки химерного роману, звертаючись до фольклорних джерел, до історичного минулого, найчастіше доби Козаччини, мистецького барокового спадку, намагалися визначити домінанти національного міту. Ева Томсон називає націями об'єднання людей зі спільною етнією (етнічні спільноти – попередники сучасних націй) і добре розвиненим мітотвором [23, 29]. Мирослав Шкандрій, говорячи про становлення української нації, зазначає, що твори мистецтва, зокрема, зображення козака Мамаю, які мали величезну популярність протягом століть, теж вважали «за закодовану в символічній формі національну ідентичність та прагнення вижити» [25, 61]. То, можливо, Ільченків «химерний роман з народних уст» вражає не «грубістю характеристикації, примітивністю гумору та вимушеністю старосвітського стилю» [15, 110], а дивує тим, що попри всі ідеологічні нашарування в непрості часи советсько-російської колонізації творить антиколоніальний контр дискурс – саме завдяки актуалізації національного коду, національного міту, складовими якого є і Козак Мамай і бароковий театр.

Олександр Ільченко в романі *Козацькому роду нема переводу* використовує принципи низового бароко, з одного боку, глибоко зануреного в народну стихію, а з іншого – з бароко, тісно пов'язаного зі книжною високою культурою [18, 8]. Низовий рівень українського бароко, як відомо, творили люди, виховані на традиції високого бароко, тобто, випускники Київської академії, що отримували парафії у сільській місцевості, та її студенти, які для заробітку під

час вакацій «об'єднувалися в артілі й вирушали в мандри по Україні, співаючи, виставляючи діалоги, комедії, трагедії, говорячи промови» [1, 69]. Зазначені жанрові форми були генетично пов'язані з шкільними теоретичними викладами, але відділившись від поетик, стали складовою літератури «мандрованих студентів і дяків» [12, 15].

Випускники і студенти академії несли науку і культуру, що формувалася в її стінах, у народне середовище, а це сприяло збереженню національної самобутності в умовах колоніальних загроз. Взаємодія між «вченою» та народною культурою, як між високим та низовим бароко, була двовекторною: народна живила високу, а висока опускалася в народну стихію. Також носії народної культури освоювали вченість, але привносили і своє світосприймання, яке вже впливало на освітні та культурні процеси.

Отож, поряд із зразками високої літератури, створеної у стінах академії її викладачами, теоретиками законодавцями моди в літературі того часу [1, 65], маємо традицію, представлену творчістю мандрованих дяків, які під час навчального року працювали разом із авторами над постановкою п'єс високих жанрів (містерій, мораліте, міраклів) та інтермедій у стінах навчального закладу (до свят, до закінчення року, до певних подій). Оцінки творів низового бароко коливаються між схвальною (ушляхетнення простолюдю), та скоріше негативною (після насильницької загибелі елітарної освіти і культури, вело до збіднення загальної літературної панорами і спрощення сенсів) [1, 74]. Але різножанрові літературні зразки,

які творили студенти та випускники Академії для заробітку під час вакацій, міцно ввійшли у культурний простір як доби Бароко, так і пізніших епох. Отож, театр на культурній мапі доби XVII – XVIII ст. можна уявити, за висловом Людмили Софронової, як фокус перетину, взаємодії різноспрямованих історико культурних меж [21, 35].

Згадками про велике значення Києво-Могилянської академії, «київських Атен», «світоча науки для всього східного й південного слов'янства» [4, 243] рясніє роман. Як для мешканців містечка Мирослава, так і для російського царя очевидним є, що ця школа – «благочестям сяюча» [4, 670]. Позитивні герої твору такі, як полковник Запорізької Січі Микола Гармаш, він же – єпископ Мелхиседек, талановитий співак і вчений Омелько Глек, його брат Тиміш Прудивус – неперевершений лицедій і драматург, що мріє про наукову кар'єру, а також його колеги Іван Покиван та Данило Пришийкобиліхвіст, які є вихованцями Академії. Ученість могилянців, яка нічим не поступається європейцям, особливо вражає в порівнянні з невіглаством російського царя та його челяді.

Також ще однією особливістю роману є авторські наукові коментарі, зауваження, що демонструють глибоку обізнаність письменника, який мав репутацію енциклопедиста, із явищами і процесами, зображеними у творі. Питання лише в тому, які акценти розставляються. Так, читач дізнається зокрема про розвиток шкільної драми, про її подальшу долю: зазначається, що сучасна людина не знає нічого про ті дивовища, які показували тоді в Україні, окрім

шкільної драми, написаної «мовою книжною, зіпсованою наполегливими заходами Церкви, бурси, канцелярії», іронічно додаючи: «бо й тоді канцелярія псувала будь-яку мову аж ніяк не менше, ніж тепер» [4, 240]. Автор переконаний, що було для показу щось цікавіше та дійовіше, ніж тексти, які відзначалися «риторичністю, марнослів'ям незграбного вірша, кволим розвитком дії, чужими простому народові пристрастями і образами». [4, 241]. В іншому пасажі говориться про вірші-незграби, які в Академії читали, про те, що пролог не відповідав виставі. Оповідач, очевидно, важливого значення надає саме виявам низового бароко, яке, не забуваймо, творили могилянці, про що наголошується в романі, як і про те, що народ любив «своїх нехитрих лицедіїв» [4, 241], «майстрів свого трудного діла» [4, 242], любив їхнє мистецтво. Автор, який признається, що нічого не вичитав в «архівних паперах» [4, 245] щодо українського народного театру, запевняє, що ніхто й не доведе нам, що його не існувало в ті часи, «бо не можна ж заперечувати його імовірне існування в тодішніх українських містах тільки тому, що від віку до віку гинули в пожарах безугавних воєн, повстань, окупацій надбання української архітектури, скарби малярства, літератури, побуту, українського народного духу, а між ними й багатства стародавнього театру України, про який ми так мало знаємо тепер» [4, 244-245]. Такими, що «не згоріли в пожежах воєн і плюндрувань», називаються оповідачем «дві реалістичні кумедні сценки, зрозумілі простій людині» [4, 240] інтермедії «якогось Якуба Гаватовича» *Про Максима, Ричька і Дениса* і *Про Климка і Стецька*,

остання з яких стала основою п'єси Тимоша Прудивуса. Згадані інтермедії були написані до польськомовної п'єси *Трагедія, або візерунок смерти пресвятого Івана Хрестителя*, виставленої на ярмарку 1619 року в день Івана Хрестителя в Кам'янці Струмиловій. Але цінність цих інтермедій полягає саме в тому, що події там «змальовані мовою тодішнього українського простолюдю», як вважає автор, наголошуючи на поширеності цього явища, на тому, що «веселих таких та щирих» сценок було не тільки дві в Україні [4, 241]. Оповідач, обізнаний із історією театру, розуміє, що час появи зазначених інтермедій, а це початок XVII століття, був періодом зародження і становлення української драми, складовими якої були як п'єси «високого» реєстру, так і інтермедії, що теж «мали літературний характер» [21, 76], відбиваючи і посилюючи зміст драми з іншого ракурсу, «знизу», часто «за принципом від супротивного» [21, 76].

Але попри те, що естетика шкільної драми значно вплинула на художню структуру Ільченкового роману, «детермінувала певною мірою часо-просторові координати дії, деякі специфічні риси поетики твору» [9, 96] власне шкільна драма була не дуже позитивно оцінена обізнаним в українській культурі наратором.

Вимальовується парадокс, коли в тексті співаються панегірики Академії як світочу науки православного світу, простежується неймовірний пієтет перед освіченістю її вихованців, їхніми талантами до мистецтва і науки, і подається зневажлива характеристика культурного продукту цього навчального закладу. А що ж вони, «мандрівні кумедники і

штукарі», могли показати «сіромі й голоті, ремісництву та гречкосіям, наймитам і покріпаченій челяді» – запитує наратор і веде далі: «Те, що святами вони виставляли в себе в Київській академії?! Аж ніяк» [4, 243]. Найперше тут окреслюється мовне питання, бо для театру імпровізації була потрібна була «не шкільна мова, не книжна, не мертва мова, а мова людська, зрозуміла на Україні простим і непротим глядачам! Рідна мова! Мова простого люду. Жива й непокручена» [4, 243].

Звичайно, існувала проблема тотального несприйняття у XIX – XX століттях книжної мови, що було пов'язане із тим великим розломом, який виник у свідомості людей між старою та новою українською мовою, з «романтичним козакофільством», для якого культура високого бароко було «занадто абстрактною, чужою їхньому пошукові прикладів безкомпромісної боротьби за свободу» [5, 60].

Також у советську добу спостерігаємо відлучення читача від усього, що здавалося нереалістичним і ненормативним, яким і був зміст драм шкільного театру. Зараз уже фантастичною видається практика, наголошує архієпископ Ігор Ісіченко, коли «у мистецтві Середньовіччя відшукували риси реалізму, викриття католицизму ототожнювали з утвердженням прогресивних, патріотичних і антифеодальних ідей, Григорія Сковороду оголошували матеріалістом...» [6, 559] тощо. Деякі позитивні характеристики визначних церковних діячів XVII – XVIII століть, що з'являються на сторінках твору Олександра Ільченка, якраз можуть бути ілюстрацією до попереднього

твердження. Так, Петро Могила – це автор *Требника*, засновник Києво-Могилянської академії, непогамовний борець проти унії [4, 451], а письменник, ректор Академії, преосвященний Іоанікій Ґалятовський, давній та вірний прихильник Москви [4, 509]. Попри те, що роман *Козацькому роду нема переводу* відбиває ідеологічні настанови свого часу, він накреслює поворот до нереалістичної поетики, до умовності, у ньому рясно цитується Біблія, позитивно змальовуються церковнослужителі, з м'якою іронією представлені Бог і апостол Петро тощо.

Однією з основних рис українського химерного роману вважається мистецький синтез, а особливо це стосується аналізованого тексту, де театр із малярством і музикою відтворюють саме барокову театральну метафору [20, 55], засадничими семантичними модусами якої, за визначенням Леоніда Ушкалова, є марність та ілюзорність людського життя і премудрість Божого промислу [24, 46].

Одним із найцікавіших із погляду барокової театральності в романі є опис, представлені спудеями Київської академії перед мешканцями Мирослава комедії про Климка і Стецька, варіації на тему згаданої інтермедії XVII ст. Хоча у тексті Ільченка є й переспів другої інтермедії до містерії Якуба Ґаватовича. Йдеться про епізод, коли мандровані лицедії Тиміш Прудивус, Іван Покиван і Данило Пришийкобиліхвіст, ідучи з Мирослава до Києва в Академію, повинні виконати низку важливих дипломатичних доручень. Щоб не потрапити до рук ворогів, Прудивус перевдягається на німецького рей-

тера, а його друзі перетворюються на гнаних ним полонених українців. Перевдягання як театральний прийом відомий від часів комедії *dell'arte*, згадки про яку зустрічає читач на сторінках Ільченкового твору [4, 244], напружує інтригу, пов'язану із небезпекою впізнання антагоністами, а також допомагає побачити сутність близької людини. Небезпека провокує відступництво Данила, як голод стимулює ошуканство Дениса з інтермедії. Реакція мандрівників на непорядність своїх товаришів майже ідентична – вони їх проганяють, не учиняючи фізичної розправи і не порушуючи Божих заповідей.

Виставу ж на ярмарковому майдані *Про Климка і Стецька* можна потрактувати як мініятюрну копію головного твору, де дзеркально відбиваються, підкреслюються основні ідеї, символи, концепти, принципи поетики роману *Козацькому роду нема переводу*.

У мистецтві Бароко помітна тема мінливості життя, з чим пов'язані миттєві зміни матеріяльного, майнового, вікового, соціального стану людини. На таких раптових перетвореннях, на зміні ролей, затверджених Головним Режисером, побудовано багато творів барокової літератури [20, 57]. Коваль Михайлик випадково втручається у дію п'єси про Климка, Стецька і Смерть, здобуваючи для мандрівної трупи успіх, виражений як моральним задоволенням, так і матеріяльним еквівалентом. Зіграти лицедія і попа, пана і пастуха, гетьмана і теслю, скрипаля і дикого тура, житнього колоска і будяка прагне Михайлик [4, 437], аби пізнати себе і вибрати свою «сродну» роль. Таким чином наголошується на тезі про

мінливість долі, про людину – іграшку в руках вищих сил, які роздають кожному його роль у п'єсі, що зветься життям. З випадковими змінами у житті героя пов'язані мотиви невпізнання, перевдягання, обмін атрибутами тощо.

У шкільних драмах із світським сюжетом використовувався принцип поетики *deus ex machina*, відомий з античного театру, що означає раптове і чудесне втручання сили, здатної розв'язати нібито безнадійно заплутану ситуацію [14, 73]. У аналізованих творах ХХ століття цей принцип служить для іронії, підкреслення умовности, підсиленого звучання авторської концепції, подвійної іронії та інше. Прийом чудесного бачимо в епізоді звільнення козака Мамаєва із полону однокрилівців або в пригодах Омеляна Глека, який перемагає опонентів завдяки силі свого голосу. З принципом *deus ex machina* пов'язана театральна машинерія, яка у драмах ХVІІ – ХVІІІ ст. виконувала важливу функцію у творенні художнього простору. У виставі на ярмарковому майдані, що відбувається в «хімерному романі з народних вуст» О. Ільченка, смислове навантаження покладено на конструкції шибениць, підкреслюючи головну антитезу барокової естетики – життя та смерть, яка розгортається у християнському вимірі. Мирославський кат Оникій Бевзь із любов'ю «до катюжного діла» [4, 200] ретельно обсадив «повноцвітним маком, нагідками, рожами, чорнобривцями та крученими паничами три новісінькі, міцні й високі шибениці» [4, 200], різьблені візерунками та ще й завітчані троїцьким зіллям. Але після несправедливого судилища, що ледь не закінчилося смертю

невинних, із цих трьох витворів мистецтва залишився один стовп, який асоціюється і з розп'яттям, і зі світовим деревом. Його можна вважати центром простору вистави, який завжди був чітко означений у шкільних драмах [21, 230] та вертепі [21, 235], і ніс сакральну інформацію. Наприкінці вистави стовп, на якому ховається Смерть від коваля Михайлика, падає, демонструючи цим знеславлення й пошпечення останньої [4, 289] – на радість мирославським театралам, які не хотіли погодитися зі смертю Климка, анонсованою перед дійством. Отож, Михайлик, який на емоційній хвилі втрутився в хід п'єси і врятував головного героя, є «молодим Мамаєм», символічним продовженням найвідомішого Козака [26, 136], головного антипода смерті.

Таємниця приходу людини у світ та її смерті, шлях від колиски до могили в усі часи були предметом філософських і мистецьких роздумів. Акцентація на цих полюсах людського буття особливо характерна для епохи Бароко [20, 95]. Григорій Сковорода вважав, що зрозуміти смерть можна тільки у порівнянні з життям [22, 274]. Барокові автори вірили в те, що кінець земного життя – це початок небесного, вічного, і, головне для людини, – це шлях до неба, до Бога. Смерть позбавлялася загрозливо-негативного пляну ще й тому, що кожен пам'ятав про жертву Ісуса Христа. Смерть уявлялася не як кара за грішне життя, з неї лише починалося іншобуття душі, наслідок її земного перебування, [3, 103] існування, якісно залежне від міри провини перед Богом. Смерть сприймалася як благо, як початок іншого життя, як спокій, а, головне, як єднання із Творцем. Але

водночас християнське розуміння смерти як «організатора життя» доповнювалося народно-релігійними уявленнями про смерть добру та злу, чесну та наглу, про смерть, що незалежно ні від чого, все ж є лютою [3, 104].

Теологічне тлумачення смерти у народному середовищі втрачає свою абстрактність і персоніфікується. У Ільченковому романі смерть постає «у багатьох іпостасях – і відкрито, і приховано» [9, 99]. Головна опозиція твору життя – смерть присутня вже у другій частині назви *Козак Мамай і Чужа Молодиця* де сполучник *і* ніби ставить знак рівності між ними, вічно молодими, незнищеним життям та смертю – в образі лихої привабливої шинкарки, яка дуже боляче переживає своє поверження у ярмарковій виставі. Смерть як кирпата панна із червоно намальованими щоками, вбрана в український одяг, з сіножатною косою, що «звисала з потилиці, де й має теліпатись у панни дівоча коса», з великою людською костюмахою в руках була талановито представлена на театральному помості лицедієм Іваном Покиваном. У п'єсі про Климка говориться про смерть справедливу, яка «не розбира ж, – хто бідний, хто багатий, хто пан, а хто людина» [4, 272]. Звучить у творі й мотив смерти, що урівнює всіх, смерти, що може «причепитися» до будь-кого, незважаючи на соціальні стани. Так, на ярмарковій виставі панна Смерть хапає в свої обійми як Стецька у виконанні Данила Пришийкобиліхвоста, так і обозного Купу, якого з виховною метою у хід п'єси втягнув режисерський і акторський геній Тимоша Прудивуса. «Вчене» розуміння смерти, яке несли простому люду спудеї

Київської академії у своїх творах звучало таким чином: «Смерть – не кара, а закон» [4, 277]. У творі наскрізною є думка про постійну війну між Життям та Смертю, що розгортається на театральному і життєвому кону.

У «химерному романі з народних уст» надзвичайно широко представлені топоси вистави, сцени, майдану, базару-людського моря, «єдиної тоді академії мистецтв» [4, 243], непогамовної людської стихії, «ім'я якій – базар» [4, 245], ярмарку, на якому все «кублилося клубком розмаїтих пристрастей» [4, 211], що перегукується із бароковим прагненням до видовищності у всіх сферах життя, коли в результаті «схрещення» [20, 61] театру з іншими мистецтвами, створюються нові мистецькі підвиди. Як зазначає Л. Софронова [21, 72], у XVII – XVIII ст. були надзвичайно популярні театри масової гри, формами якої були ярмарок, ярмаркова вистава, вертеп, приватні театри, усілякі церемонії, процесії тощо. Багатолюдні театралізовані розваги давали змогу людині побути і актором, і глядачем, як це сталося із героями роману, не переймаючись серйозністю ролей, вільно виявляючи свої етичні та естетичні переконання. Хоча під час тривання карнавалу всі маски мали визначені норми поведінки, як і актори на мирославському ярмарковому помості, котрі за будь-яких обставин мали відповідати ролі.

Bibliography and Notes

1. Андрущенко Мирослава, *Парнас віршотворний. Києво-Могилянська Академія і український літературний процес XVIII ст.*, Київ: Українська книга 1999, 208 с.

2. Беньямін Вальтер, *Походження німецької трагедії*, [у:] Idem, *Вибране*, Львів: Літопис 2002, с. 98-128.
3. Іванек Мирослав, *Мотив смерті в поезії українського Бароко*, [у:] *Варшавські українознавчі записки*, Зошит 1, Варшава 1989, с. 97-109.
4. Ільченко Олександр, *Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця. Український химерний роман з народних уст*, [у:] Idem, *Твори: В 2-х томах*, Том 1, Київ: Дніпро 1979, 693 с.
5. Ісіченко Ігор, архієпископ, *Бароко – мистецький стиль і літературна епоха*, [у:] Idem, *Духовні виміри барокового тексту. Літературознавчі дослідження*, Харків: Акта 2016, с. 59-71.
6. Ісіченко Ігор, архієпископ, *Давня українська література в духовному світі сучасної людини* [у:] Idem, *Духовні виміри барокового тексту. Літературознавчі дослідження*, Харків: Акта 2016, с. 556-569.
7. Ковальчук Олександр, *Необарокові тенденції у прозі 70-их років*, "Слово і час" 1992, № 7. с. 56-60.
8. Костомаров Николай, *Двѣ русскія народности*, Web. 19.09.2016 <<http://litopys.org.ua/kostomar/kos38.htm>>.
9. Кравченко Андрій, *Художня умовність в українській радянській прозі*, Київ: Наукова думка 1988, 128 с.
10. Левицька Віта, Олександр Ільченко – химерний автор химерного роману Web. 19.09.2016 <<http://vsiknygy.net.ua/person/4652/>>.
11. Лотман Ю. М., *Динамические механизмы семиотических систем*, [в:] Idem, *История и типология русской культуры*, Санкт-Петербург: Искусство-СПБ 2002, с.71-74.
12. Наливайко Дмитро, *Українські поетики й риторики епохи бароко: типологія літературно-критичного мислення та художня практика*, [у:] *Наукові записки НАУКМА*, Том 19: Філологічні науки, Київ 2001, с. 3-17.
13. Нора П'єр, *Теперішнє, нація, пам'ять*, Київ: Кліо 2014, 272 с.
14. Пави Патрис, *Словарь театра*, Москва 1991, 504 с.
15. Павлишин Марко, *«Дім на горі» Валерія Шевчука*, [у:] Idem, *Канон та іконостас: Літературно-критичні статті*, Київ: Час 1997, с. 98-112.
16. Павлишин Марко, *Козаки з Ямайки: постколоніальні риси в сучасній українській культурі*, [в:] Idem, *Канон та іконостас: Літературно-критичні статті*, Київ: Час 1997, с. 223-237.
17. Павлишин Марко, *Українська культура з погляду постмодернізму*, [у:] Idem, *Канон та іконостас: Літературно-критичні статті*, Київ: Час 1997, с. 213-222.
18. Пехник Галина, *Українське низове бароко: поетика стилю і жанру: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук*, Львів 2001, 19 с.
19. Сінченко Олексій, Марина Гавриловська, *Постколоніальні дослідження: український вимір*, [у:] *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, Випуск 3, Київ 2016 Web. 10.09.2016. <<file:///D:/Profile/Downloads/212-552-1-PB.pdf>>.
20. Софронова Л. А., *Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII ст. (Польша, Украина, Россия)*, Москва: Наука 1981, 264 с.
21. Софронова Л. А., *Старинный украинский театр*, Москва 1996, 328 с.
22. Софронова Л. А., *Три мира Григория Сковороды*, Москва: Индрик 2002, 462 с.
23. Томпсон Ева, *Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм*, Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи» 2006, 368 с.
24. Ушкалов Леонід, *Григорій Сковорода і антична культура*, Харків 1997, 180 с.
25. Шкандрій Мирослав, *В обіймах імперії. Російська і українська література новітньої доби*, Київ: Факт 2004, 496 с.
26. Юрчук Олена, *У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії*, Київ: Академія 2013, 224 с.

Dmytro Semchyshyn

**METER AND RHYTHMIC PECULIARITIES
OF EARLY VERSIFICATION OF MYKOLA VINHRANOVSKYI**

Petro Mohyla Black Sea National University in Mykolaiv

Дмитро Семчишин

**МЕТРИЧНІ ТА РИТМІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ
ЮНАЦЬКИХ ВІРШІВ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО**

Abstract: In the article there is reviewed early versification of Mykola Vinhranovskyi represented by his verses written in 1955 – 1957 and published in 2008 for the first time. Analysis of formal features of verses, such as meter and rhythm, help to define creative searches of the author in the paradigm “poetry tradition – innovation”. In his early works classical (accentual-syllabic) forms prevail over non-classical ones. Among them, iambic pentameter with irregular metric insertions of iambic hexameter predominates; it allows to define such verse structures as free verse or transitive metric forms between iambic pentameter and free iambic verse. Trochee is used less but number of trochaic meters is larger. Among them, trochaic trimeter and hexameter possess exact semantic aura established by poets of former generations. Author uses ternary meters as well: anapestic and dactylic, with metric insertions of dolnik. Non-classical meters are represented by dolnik and transitive metric forms between ternary meters and dolnik, ternary meters and verse libre. The most widely used rhythmic forms of poet’s dolnik keep metric flow of ternary meters (the 3rd and the 1st forms). Mykola Vinhranovskyi tries to demonstrate his artistic individuality. He is interested in experimental forms (lyric miniature, vers libre), canonical forms are rhythmically diversificated by classic meters by means of different metric insertions and transitions, variations of line length and caesuras, clausulas etc.

Keywords: Mykola Vinhranovskyi, versification, lyric miniature, vers libre

Abstract: У статті розглянуто ранню версифікацію Миколи Вінграновського на прикладі текстів 1955 – 1957 років, уперше опублікованих у 2008 році. Аналіз формальних характеристик віршів, насамперед метру і ритму, допомагає визначити творчі пошуки автора у парадигмі “віршувальна традиція – новаторство”.

У ранній творчості митця клясичні (силабо-тонічні) віршові форми суттєво переважають неклясичні форми. Серед клясичних розмірів панує п’ятистопний ямб з нерегулярними метричними вставками шестистопного ямба, що дозволяє клясифікувати різні віршові структури як вільний ямб і перехідні фор-

ми між п'ятистопним та вільним ямбом. Хореєм поет пише менше, але використовує більше хореїчних розмірів, серед яких тристопний і шестистопний різновиди мають виразний семантичний ореол, встановлений поетами попередніх поколінь. Автор активно використовує і трискладові розміри: анапестичні та дактилічні, спорадично вводячи у поетичне полотно рядки дольника. Серед неклясичних розмірів представлений триктовий дольник і перехідні метричні форми за участі трискладовика і дольника і трискладовика і верлібру. Найбільш використовувані ті ритмічні форми дольника, які найменше порушують інерцію трискладового розміру: третя й перша. Поет прагне виразити творчу індивідуальність: виявляє цікавість до експериментальних форм (лірична мініатюра, верлібр), а канонічні форми ритмічно урізноманітнює за допомогою метричних вставок інших розмірів і переходів, варіювань цезури і довжини рядка, зміни клязул тощо.

У 2008 році у журналі "Київ" (числа 5-6 і 7-8) були опубліковані юнацькі листи Миколи Вінграновського з 16 віршами у них (4 березня 1956 р. – 27 червня 1957 р.; 30 квітня 1959 р.), а також добірка з 16 віршів, уривків і ліричних мініатюр, написаних між 9 березня і 12 травня 1955 року. Жоден із цих віршів не був опублікований за життя автора, таким чином, вони побачили світ уперше. Наскільки нам відомо, в українському літературознавстві ця подія залишилася непоміченою. Тим не менш, поетична добірка дає уявлення про початок творчого шляху М. Вінграновсько-

го – одного з найбільш талановитих і самобутніх українських поетів другої половини ХХ століття.

Особливості віршової форми поета і впливи попередників фактично не вивчені. Тим не менш, на думку віршознавця Міхаїла Гаспарова, "для поета небайдуже, яке вибрати слово чи розмір", адже "вибрати якесь слово або розмір уже значить підказати читачеві цілу сітку смислових асоціацій, що тягнуться за ними. Одні з них міцніші, інші слабші, але всі вони значимі і для письменника, і для читача" [1, 358]. Звернімося до віршування Миколи Вінграновського, до метричних та ритмічних особливостей добірки його віршів. Їхній аналіз дасть можливість простежити формальні пошуки поета в парадигмі "традиція і новаторство", еволюцію цих форм в його творчості.

Серед 32 поетичних творів (587 рядків) клясичне (КЛ, силабо-тонічне) віршування представлено 26 текстами, включаючи 2 поліметричні композиції (ПК), що складаються з клясичних розмірів (478 рядків), неклясичне (НКЛ, несилабо-тонічне) віршування – 6 текстами (109 рядків).

Співвідношення форм (за текстами: КЛ – 81,4%, НКЛ – 18,6%, за рядками: 81,6% і 18,4% відповідно) промовисте. Юний поет схильний до клясичної традиції віршування, що цілком відповідає основним версифікаційним тенденціям української поезії 1950-х років, відзначеними Наталею Костенко у книзі *Українське віршування ХХ століття*: згідно з її підрахунками, співвідношення КЛ і НКЛ форм у 1950-х рр. складає 83,7% і 16,3% віршів (81,9% і 18,1% віршових рядків) [5, 55].

Розглянемо детальніше віршові форми, використані юним Вінграновським.

Клясичні розміри. Двоскладовики. Серед двоскладових розмірів найбільше рядків написано п'ятистопним ямбом (Я5), але в деяких текстах поряд з Я5 зустрічаються рядки ямба шестистопного (Я6). Тож такі вірші виглядають як Я5 з нерегулярними метричними перебоями, але розглядати їх як «чистий» Я5 не можна. Тут можливі наступні варіанти:

– Я5, якщо кількість рядків Я6 менша за 10%;

– ямб вільний, укладений рядками Я5 і Я6 (ЯВ 5-6), якщо кількість рядків Я6 складає більше 15% і ці рядки “розкидані” по тексту (як у строфічному, так і в астрофічному);

– перехідна форма від п'ятистопного до вільного ямба (Я5–ЯВ) – у строфічних текстах, якщо частка Я6 складає 10-15% і їхнє розміщення у тексті дозволяє виділити, окрім строф з метричними перебоями, декілька строф “чистого” Я5; в астрофічних текстах, якщо Я6 займає 10-15% і рядки цього розміру “розкидані” по тексту так, що зберігається великий масив Я5);

– перехідна форма від різностопного до вільного ямба (ЯРЗ–ЯВ) – форма строфічного ЯВ, в якій окремі строфи мають однакову метричну структуру (наприклад, 5555 5556 5556 5556). Таку форму Світлана Матяш виділяє у російській поезії XIX ст., коли строфічний ЯВ утворюється розхитуванням урегульованого різностопного ямба [6, 88-89];

– перехідна форма від вільного до різностопного ямба (ЯВ–ЯРЗ) – форма строфічного ЯВ, в якому регулярно змінюється метричний малюнок

строфи, але в деяких строфах він однаковий.

Окремо відзначимо перехідну форму від ЯВ до ПК – форму, в якій разом з ЯВ функціонує так званий “шматок”, фрагмент, написаний іншим ямбічним розміром (наприклад, Я4). Інша назва цієї форми – поліметрія в межах одного метра.

Слід відзначити, що за наявності структурної подібності всі ці форми можна виділяти і в текстах, написаних іншими метрами (наприклад, вільний дактиль ДВ, Ан5–АнВ тощо).

У добірці ранніх віршів Миколи Вінграновського знаходимо такі ямбічні форми:

– Я5 (*Вона прийшла нестримно, ніжно, люто..., И стихнет ветер музыкою злой..., I марю хижо в ночі ці весняні...;*)

– ЯВ (*Чому ж руки ти не подала..., Соняхи...;*)

– Я5–ЯВ (*Повітря свіжого прибій в серця ласкавий...;*)

– ЯРЗ–ЯВ (*Світлана*)

– Я4–Я5 (*Ти знаєш, що таке дороги...;*)

Загальна кількість рядків Я5 у МК, ПК і ПМФ – 136 (23,2%) добірки. З самого початку творчого шляху поета Я5 посідає перше місце в його версифікаційній картині (у той час як найбільш використовуваний у віршуванні 1950-х років чотиристопний ямб у поета майже не зустрічається).

Ритмічна картина Я5 виглядає так:

I	II	III	IV	V
81,8	93,2	88,6	47,7	100

Як показує таблиця, юний автор прагне витримувати метр, вважає

за необхідне підкреслювати сильні місця підвищеною наголошеністю, при чому найбільш наголошеною виявляється друга стопа (93,4%), ритм при цьому визначаємо як “висхідний”. Серед ритмічних форм Я5 поет найчастіше використовує найбільш поширену форму з пірихієм на четвертій стопі (38,6% рядків Я5), форму без пірихіїв (26,5%), з пірихіями на першій і четвертій стопах (9,8%).

Хореїв у цей період менше (96 рядків), але автор експериментує з ними більше, ніж з ямбами. У добірці зустрічаються ХЗ (*Поле моє, поле...*) (16 рядків), Х5 (уривок з ненаписаної драматичної поеми *Осінні чари і мініатюра Я піснями шлях тобі устелю...*) – 25 рядків, Х6ц (*Хай розкаже вітер*) – 24 рядки, ХВ-ХРЗ (*Скаче полем кінь лихий...*) – 18 рядків. Хореєм також написана ПМФ ХВ-Х5 (*Лийся піснею у даль золотооку...*) і більша частина ПМФ Х6ц-АнРЗ (*Гей, шуміте, думи, милі, чорноброві...*) – разом 21 рядок.

Автор урізноманітнює ритм Х6ц за допомогою чергування дактилічних та чоловічих, дактилічних і жіночих клязул, цезурного нарощення на 1 склад, а також вставок Х6 без цезури і Х5. Утім, більшість строф віршів, написаних Х6ц, свідчать про ритмічну впорядкованість (постійна жіноча цезура, чергування чоловічих та жіночих клязул). Ця віршова форма підказує читачеві асоціації з хрестоматійними творами видатних українських поетів ХХ ст., такими як *Яблука доспіли, яблука червоні...* Максима Рильського (1917), *Подивилась ясно, – заспівали скрипки!* Павла Тичини (1918), віршами Володимира Сосюри *Ластівки на сонці, ластівки на сонці...* (1922), *Розтулило сонце зо-*

лоті повіки... (1950), *Садом я блукаю тихою ходю...* (1955), останній з яких натхненний згаданим віршем Максима Рильського і містить відповідні ремінісценції. Навряд чи юний Микола Вінграновський був незнайомий з цими віршами. Показовими є і змістові характеристики згаданих віршів. На їхньому прикладі можна визначити семантичний ореол Х6ц – елегійність (почуття роздуму або печалі, з відтінком поетичної інтимності). Х6ц, як і іншим хореїчним розмірам, властива пісенна інтонація. У віршах, написаних Х6ц, ліричний герой може передчувати або насолоджуватися радістю, але частіше відчуває печаль із приводу теперішнього або з сумом згадує власне минуле (молодість, любов, що минула), яке нерідко постає перед ним як видіння, часто під час прогулянки у красивих пейзажах, що підкреслюють стан героя. Порівняймо у Рильського:

Яблука доспіли, яблука червоні!
 Ми з тобою йдемо стежкою в саду.
 Ти мене, кохана, проведеш до поля,
 Я піду – і, може, більше не прийду.
 (*Яблука доспіли, яблука червоні!..*)
 У Сосюри:
 Я іду, і в'ються спогади незримо...
 Де ти, моя юність,
 дальніх днів блакить?
 (*Садом я блукаю тихою ходю...*)

Щось мені згадалося,
 що давно одснилося,
 наче поміж вітами
 молодість з'явилася,
 мов іду з тобою
 я берегом Дніпровим
 юнаком задуманим,
 ніжним, чорнобровим.
 (*Щось мені згадалося,
 що давно одснилося...*)

У Вінграновського:
 Чи мені це здалося,
 чи мені приснилося,
 Чи мені привиділось
 у вечірню синь,
 Що пливем незнані ми,
 як зоря невивчені... [3, 165].

Зі співставлення видно, що в даному випадку Микола Вінграновський, удосконалюючи свою поетичну майстерність, спирається на досвід попередників, наприклад, Володимира Сосюри. Це справедливо й стосовно загальної тональності ліричного висловлювання, окремих образів, а також використання дактилічної цезури. Тим не менш, у ритмічному пляні у Вінграновського спостерігаємо істотну відмінність. Як представник молодшого поетичного покоління він істотно понижує наголошеність першої стопи (усього 13%) і посилює другу (95,7%). Подібні результати показує хорей у вірші *Думам*. Ні у Максима Рильського, ні у Володимира Сосюри, ні у жодного з російських “старших” поетів (передусім Сергея Єсеніна), що використовували Х6, немає такої великої амплітуди [2, 123]. Загальна ж ритмічна картина Х6 Миколи Вінграновського виглядає так:

I	II	III	IV	V	VI
20,5	92,3	97,4	56,4	61,5	100

У листі з віршем *Хай розкаже вітер* юний поет пише адресатці: “Ти думаєш, що я чужий такому терміну, як сум чи туга?” [3, 165]. Однак Х6 так і не став культивованою формою у творчості поета, у майбутньому автор буде висловлювати елегійні настрої передусім за допомогою ямбів.

Маловживаний в українській поезії ХХ ст. тристопний хорей (Х3), яким написано вірш *Поле моє, поле...*, теж залишився для поета лише даниною поваги до клясичної традиції:

Поле моє, поле,
 Думи золоті...
 Не любив ніколи
 Так ще у житті,
 Не любив нікого
 і любить не міг...
 О, прощань тривога
 І пшениць усміх... [3, 157].

Вірш насичений уже відомими в українській поезії образами, він має загалом нехарактерні для Миколи Вінграновського сентиментальний тон і кольорову палітру (що виказує вплив поезії Володимира Сосюри). У цьому вірші зустрічаються майже всі змістовні асоціації Х3: сум, шлях, вечір, пейзаж [1, 63-68].

Вірш *Скаче полем кінь лихий* написаний різностопним хореем і приваблює своїм формальним експериментом. Розмір витриманий не послідовно (схема строф: Х4454442 4454422 4242), але чергування довгих і коротких рядків хорей має передавати рух баского коня. Важливу роль відіграють повтори у першій та другій строфі і складна система рим.

Уривок із драматичної поеми *Осінні чари* (діалог головних героїв Гордія та Олени) написаний традиційним для драматичних творів білим віршем, але нехарактерним розміром – п’ятистопним хореем. Перший рядок уривка, розділений між репліками героїв, написаний чотиристопним ямбом (“Олено... / О, тебе шукати...”). Можна припустити, що автор мав задум створити поліметричну композицію, яка, напевно, так і не була написана. Образність урив-

ка і роздуми автора над фабулою, викладені в одному з листів, дозволяють говорити про вплив українського фольклору і клясичної української літератури – творів, у яких фігурують персонажі української демонології (*Травнева ніч, або Утоплена* Миколи Гоголя, *Причинна* Тараса Шевченка і – що найбільш імовірно – написана віршами драма-феєрія *Лісова пісня* Лесі Українки).

Наголошеність першої стопи Х5, як і Х6, сильно понижується, третя ж послаблена більше, ніж друга. Це “традиційний” ритм Х5:

I	II	III	IV	V
38,1	90,5	85,7	52,4	100

Двоскладовими розмірами поет написав і одну зі своїх поліметричних композицій *За днями дні, за днями ночі, ночі...* Перша частина ПК написана катренами Я5 з перехресним римуванням (66,7% обсягу), друга – астрофічна (33,3%), написана Х5, суміжне римування у строфоїдах змінюється кільцевим. Розмовну інтонацію (рефлексії героя над минулим і теперішнім) змінює пісенна (надії героя).

Трискладові розміри. Микола Вінграновський активно використовує анапест і дактиль. Ніколи у житті поет так багато не писав анапестом за такий короткий час. Тристопним анапестом написані 4 монометричні композиції (*Молодість, Ти взяла моє серце рукою..., Тобі і Я чекаю* (76 рядків), а також більша частина (69,6%) ПК *Здрастуй, здрастуй... Живий і здоровий...,* різностопним Ан4343 – два вірші (*Моє серце – це слово ліричне, лунке..., Очі твої*) (32 рядки). Окрім

того, катрен анапеста завершує ПМФ Х6ц–АнРЗ (*Гей, шуміте, думи, милі, чорноброві...*). Поет довіряє анапесту, звертаючись до коханої у своїх інтимних одкровеннях (*Я чекаю, Ти взяла моє серце рукою..., Очі твої, Тобі, Моє серце...*).

Для того, щоб витримувати віршовий розмір, у віршах, написаних анапестом (МК і ПМФ), автор часто використовує нестягнені форми прикметників, які асоціюються із фольклорними текстами і пісенною лірикою, що черпає натхнення з народної творчості (зокрема й варіації, стилізації тощо): “Золотая одежа моя”, “Незабутня юність моя”, “Я чекаю твого листа”, “Хоч єдинеє слово – єдине...”, “Хочу сходу рожевую пляму”.

Вірші, написані анапестом, іноді містять вставки інших, неклясичних розмірів: рядок п’ятиктового дольника у вірші *Очі твої*, рядок триктового дольника у вірші *Молодість*.

Дактилем у цей період написано менше: ДЗ – вірш *Чекаю* (28 рядків), Д4343 – вірш *Марево біле, марево біле...* (32 рядки). Ритм у віршах порушується метричними вставками інших розмірів. Так, рухаючи анакрузу, поет рядком тристопного амфібрахія закінчує вірш *Чекаю*, а *Марево біле, марево біле...* починає рядком Д4, усіченого цезурою на 1 склад (Д4цу1), останній рядок другої строфи усічений до Д2 з метою надання поетичному тексту більшої експресії:

Хоче припасти до квіток вустами, Д4
Спокій і силу вдихнуть. ДЗ
Серце моє розцвітає піснями. Д4
Вишні цвітуть! Д2

Із трискладових розмірів тільки амфібрахічні залишаються поза полем поетового зору – жодного вірша у добірці.

Серед неклясичних розмірів у добірці представлені: триктовий дольний ДкЗ (*Заспокойся в січневую лють..., Не мовчи голубою тополею..., Я в цей вечір складаю тобі...*) (60 рядків), а також ПМФ (49 рядків). Серед останніх: *Розтривожені крила північного сна...* – ПМФ АнРЗ–ДкРЗ, а також 1 ПМФ ДРЗ–ДкРЗ (*Буду я завжди, кохана, з тобою...*) і 1 ПМФ ДВ–верлібр (*Грудень, як вовк, притулився до тіла...*).

Вірш *Заспокойся в січневую лють* поєднує в собі традиційні та експериментальні риси. Він написаний шестивіршами, які асоціюються із секстинами, але у той же час поет винаходить свою систему римування аБааБа і використовує дольний замість клясичного ямба. Перша строфа виконує магістральну функцію (подібно до сонета-магістрала у вінку сонетів), кожен її рядок стає першим рядком наступної строфи, до того ж використовується прийом строфічного кільця:

*Заспокойся в січневую лють,
Слухай: вітер думки збирає...
Напиши мені що-небудь,
І про те, що ці дні пройдуть
Вереницями небокраєм...
Заспокойся в січневую лють [4, 163].*

Така структура називається вінком строф. Своєю побудовою вірш Миколи Вінграновського нагадує шедевр любовної лірики Сергея Єсеніна *Шаганэ ты моя, Шаганэ!.. (Шагане, ти моя, Шагане...)*, а також інші вірші його *Перського циклу*, в яких використовується строфічне кільце (*Воздух прозрачный и синий... (Повітря прозоре і синє...)*), *Голубая родина Фирдуси... (Голуба вітчизна Фірдоусі...)*). На жаль, поетичний твір Миколи Вінграновського залишився

незакінченим: автор написав усього 4 строфи. Утім, навіть написання декількох строф є свідченням версифікаційної вправності автора.

Розподіл ритмічних форм ДкЗ у добірці віршів показує, що поет найбільш активно використовує ті форми, які найменшим чином порушують інерцію трискладового розміру – третю (зі стягненням на останній стопі) і першу (на основі трискладовика):

I	II	III	V	Строк	Формула дольника
16,7	8,3	65,0	10,0	60	III + I

Слід відзначити й першу у поета спробу верлібру. Він зустрічається у складній перехідній метричній формі *Грудень, як вовк, притулився до тіла...* Рядки верлібру вкладаються у схеми клясичних розмірів (Я1, Х2, Амф1, а також Х1 або усчений Д1), але метричної інерції не виникає. Постійні перенесення вказують на те, що цей верлібр належить до асинтаксичного типу:

Грудень, як вовк,
притулився до тіла, Д4
Полум'я в очі
кинув руде... Дк4 (або Д4цу1)
І набухає папір, наче мило, Д4
Де – (Х1 або Д1
або 1-складова стопа)
Перо?.. У–
Хоч одну риму, 3.1 (Д2) або (2..1)
Кому, .1 (Д1 або Х1)
Крапку, .1 (Д1 або Х1)
Літеру .2 (Д1 або Х1)
і т. д. [3, 153]

Виразний ритмічний ефект створено римуванням довгого рядка з односкладовим “Де”, що входить у фразу “Де перо?”, розірвану сильним

віршовим перенесенням. Так поет виділяє важливе слово у строфі, очевидно, запозичивши цей прийом у Владіміра Маяковського, творчість якого мистець цінував (див.: *Рифмованные лозунги (Римовані лозунги), Венера Милосская и Вячеслав Полонский (Венера Мілосська і В'ячеслав Полонський)*). Далі верлібр переходить у вільний дактиль Д23324.

Юний Микола Вінграновський був скромної думки про свої тексти, про що свідчать окремі висловлювання у листах і віршах (“Стомлений... стомлений... я не поет” [3, 153]). Тим не менш, добірка його юнацьких творів свідчить про наполегливість поета у засвоєнні форм клясичного та неклясичного віршування (“Читаю, пишу. Багато”, “Б'юся над формою і образами” [3, 150]), випробування себе в окремих маловживаних розмірах, увагу до народної творчості та поезії попередників, а також про бажання метрично та ритмічно урізноманітнювати свої тексти: шляхом поєднання фрагментів різних розмі-

рів в один текст (що утворює ПМФ і ПК), метричних вставок інших розмірів, суттєвого пониження наголошеності хореїчних стоп, варіювання довжини рядка, цезури тощо. Ці прийоми, що порушують читацьке очікування і створюють естетичний ефект, будуть характерними рисами його віршування і в майбутньому.

Bibliography and Notes

1. Гаспаров М. Л., *Метр и смысл*, Москва 2012, 416 с.
2. Гаспаров М. Л., *Современный русский стих: Метрика и ритмика*, Москва: Наука 1974, 488 с.
3. *Колискова для Світлани: Юнацькі листи та ранні вірші Миколи Вінграновського*, “Київ” 2008, № 5-6, с. 144-167.
4. *Колискова для Світлани: Юнацькі листи та ранні вірші Миколи Вінграновського*, “Київ” 2008, № 7-8, с. 163-181.
5. Костенко Наталя, *Українське віршування ХХ століття*, Київ: Київський університет 2006, 287 с.
6. Матяш С. А., *Вольный ямб русской поэзии XVIII – XIX вв.: жанр, стиль, стих*, Санкт-Петербург 2011, 494 с.

Marta Ponomarenko

**PUBLISHING REPERTOIRE
OF LVIV VASYL' STEFANYK SCIENTIFIC LIBRARY (1940 – 1990):
EVOLUTION OF IDEOLOGICAL PARADIGM**

Lviv Stefanyk Scientific Library
of National Academy of Sciences of Ukraine

Марта Пономаренко

**ВИДАВНИЧИЙ РЕПЕРТУАР ЛЬВІВСЬКОЇ НАУКОВОЇ
БІБЛІОТЕКИ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА (1940 – 1990):
ЕВОЛЮЦІЯ ІДЕОЛОГІЧНОЇ ПАРАДИГМИ**

Abstract: There is analyzed publishing repertoire of Lviv Stefanyk Scientific Library during Soviet period of its existence taking into consideration the influence of ideological factors on formation of subject and typology of published materials. There are highlighted the brightest personalities participating in Library's editorial and publishing activities.

Keywords: publishing repertoire, Lviv Stefanyk Scientific Library, ideology, publishing

Видавнича діяльність Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника Національної Академії Наук України (далі – ЛНБ), як і надзвичайно складна історія самої книгозбірні, потребує неупередженого, глибокого аналізу та осмислення. Упродовж існування бібліотеки дослідженню цієї теми присвячено всього декілька видань та публікацій, частина з яких з'явилась у советські часи, інша – в добу незалежності України. В єдиному на сьогодні окремому виданні – історичному нарисі про бібліотеку [15], хоча й опублікованому в часи «перебудови» і мав би містити в собі паростки оновлення, аналіз видавничого репертуару бі-

бліотеки за 45 років (1940 – 1985) зроблений з погляду пануючого тоді в науці принципу партійності. І це зрозуміло, адже особливості видавничої діяльності бібліотеки обумовлені історичними періодами суспільного буття: у советські часи ЛНБ мала статус пропагандистсько-ідеологічної установи і її видавнича політика була приречена на тематику, продиктовану комуністичними партійними вказівками, наказами, постановами тощо. І за декілька років перебудови змінити методика і принципи праці, вивільнити її від ідеологічного пресу було неможливо. Жодне видання без цитування відповідних комунопартиїних документів чи праць «кляси-

ків» марксо-ленінізму не мало шансів на існування. З демократизацією суспільства у кінці 1980-х років та здобуттям Україною незалежності на початку 1990-х років науково-дослідницька діяльність вивільнилася з-під ідеологічного тиску, набула наукового характеру, значно розширилась тематика видань бібліотеки. В сучасних дослідників знайдемо незаангажований підхід як до характеристики діяльності бібліотеки загалом, так і до оцінки її видавничого репертуару [19], [27], [26], [5].

Публікації бібліотеки від 1940 до 2005 роки вичерпно відображені у трьох бібліографічних покажчиках [16], [17], [18]. Умовно виділивши п'ять основних періодів видавничої політики бібліотеки, спробуємо показати еволюцію ідеологічної парадигми її видавничого репертуару.

Довоєнний період (1940 – 1941)

Насадження більшовицької ідеології у науковій структурі. Націоналізація та одержавлення всіх приватних книгозбірень західноукраїнського регіону. Ставлення російських комуністів до друкованого слова як до засобу пропаганди, запровадження більшовицької цензури, нова кадрова політика за ідеологічними принципами.

Створена на базі конфіскованих 84-х приватних, монастирських, відомчих та інших бібліотек, Львівська філія бібліотеки Академії Наук УРСР у цей період була однією з найчисельніших книгозбірень України, фонди якої не мали єдиного каталогу. Всі сили колективу нова влада спрямувала на «опрацювання» книжкових та періодичних друків, рукописів,

мистецьких творів, карт. У першу чергу було створено «спецфонд», де «заарештовано» майже всю довоєнну українську творчість проскрибованих авторів, ретельно відслідковувались читацькі замовлення. Про численні варварські вчинки тодішнього керівництва за вказівками відповідних органів КГБ знаходимо інформацію у збірнику документів, укладеному Ларисою Крушельницькою [19], та в історичному нарисі *Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаніка НАН України 1940 – 2005* авторства Лариси Головатой [5], а також у публікаціях Леся Кусий [10], [11], [12], [13], [14], присвячених історії спецфонду, та інших.

Зрозуміло, що в умовах накопичення (читай – хаотичного звезення) бібліотечних фондів, їх сортування і плянового нищення, видавничу палітру Львівської філії бібліотеки АН УРСР на той час була дуже обмеженою. Вона представлена лише трьома публікаціями: рекомендаційним списком літератури *В. І. Ленін* (1941), каталогом виставки, присвяченої 85-й річниці від дня смерти Адама Міцкевіча (1940), та покажчиком *До першої річниці визволення Західної України від гніту панської Польщі* (1940), який претендував на назву науково-бібліографічного. Його укладено за проблемно-тематичним принципом з обов'язковим виокремленням матеріалів ідейно-політичного змісту. Недолік покажчика – відсутність науково-допоміжного апарату.

У видавничих плянах відділу бібліографії була підготовка до друку першої праці інформаційно-бібліографічного характеру – бюлетеня нових книжкових надходжень та журнальних статей про західні області

підсоветської України. Однак через “недостатній рівень методичної підготовки її виконавців” (офіційне формулювання) опублікувати цю працю не вдалося.

Видавничий репертуар бібліотеки часів “новоєнної відбудови” (1945 – 1955) та “ідеологічної відлиги” (1956 – 1965)

Повоєнне відновлення механізмів сталінського тоталітарного режиму на всій території України, боротьба з “українським буржуазним націоналізмом”. Тотальна ідеологізація всіх сфер діяльності, особлива увага до видавничої справи, загострення цензурних впливів. Пошуки шляхів демократизації суспільства (1956 – 1965) у зв’язку зі смертю Сталіна. Певне послаблення централізаційного тиску.

Бібліотека, пограбована під час німецької окупації [19, 8], у липні 1944 року знову отримала статус советської установи. Спочатку (1946 – 1963) вона перебувала в системі АН УРСР (основну увагу було зосереджено на бібліотечно-бібліографічному обслуговуванні академічних установ Львова), а пізніше (з 1963 – до першого півріччя 1969) підпорядковувалась Міністерству культури УРСР і здійснювала методичне керівництво масовими книгозбірнями республіки в питаннях партійної пропаганди художньої літератури і мистецтва. Плянова масова розправа над українською книгою продовжувалась.

Поступово нова влада в особі тодішнього директора бібліотеки (Героя Советського союзу) А. Одухи почала пляномірне “очищення” ка-

дрів: приймаються на роботу “надійні”, переважно малоосвічені співробітники, які мали навчити “місцевих” як слід працювати у наукових советських установах. Тому теми, які раніше розробляв колектив (а це – фундаментальна бібліографія української книги 1798 – 1914 років, якою займалися Я. Дашкевич, К. Малицька, У. Сітницька, І. Суховерський, М. Штеліга під керівництвом тодішнього директора Центральної наукової бібліотеки Академії Наук УРСР Ю. Меженка (збереглася їхня робоча картотека); бібліографія енергетичних ресурсів західних областей УРСР (у відділі наукової бібліографії зберігся машинопис у 3-х частинах, який налічує 4565 назв і охоплює матеріал за 1880–1947 рр.); бібліографія історії міста Львова (уклав Ю. Заєць – машинопис, у 2-х частинах, охоплює біля 2550 назв, зберігається також у відділі наукової бібліографії); *Бібліографія української дитячої літератури* (зібрала К. Малицька, доля цієї праці невідома); матеріали до словника псевдонімів, криптонімів та криптограм (укладач Я. Дашкевич, – машинопис, який опинився в основі відомого *Словника українських псевдонімів та криптонімів (XVI – XX ст.) українських письменників*), на жаль, так і залишилися здебільшого у вигляді машинописів.

Про створення редакційного відділу заговорили у 1947 році, та й то тільки згадавши у пляні роботи Львівської філії бібліотеки АН УРСР на 1947 – 1950 роки: (проект): “В 1947 – 1950 рр. Львівський Філіял Бібліотеки АН УРСР організує видавництво. Це видавництво буде випускати періодичний орган бібліотеки, як

також праці, підготовлені відділами, кабінетами чи окремими працівниками Бібліотеки. Це будуть в першу чергу описи збірок Бібліотеки (рукописів, стародруків, рідких книг і т. д.), як також бібліографічні покажчики літератури по різних актуальним питанням, як наприклад по питанню енергетичних ресурсів Західних областей України і т. п.” [20]. Але *de facto* відділ так і не був створений, видавничою ділянкою, як і безпосередньо редагуванням, надалі займалися партійні, як слід ідеологічно “підковані” співробітники.

У цей період бібліотека публікувала свої праці, залучаючи до редагування довірених осіб – із працівників бібліотеки в особі самого директора – А. Одуху та співробітників, які взагалі не мали вищої освіти: М. Жарінова (освіта неповна середня, наймит-пастух, самоук, заочна форма навчання у робітничій вищій школі, начальник табору військовополонених № 320 у 1941 – 1946 роках [21]); П. Іринархова (освіта середня технічна, опер-слідчий в органах НКВД у 1930 – 1948 роках [22]), прискіпливо перевірені: О. Куца, І. Міллера, Я. Цегельника, З. Сакк, Г. Касьянова, Є. Кравченка, М. Гуменюка, І. Шаповалова та ін., а також запрошуючи до цієї роботи спеціалістів зі сторони (В. Беляєва [29], М. Яцківа [25], В. Вольського [6] та ін.).

1951 р. з’явився друком *Бюлетень: (Досвід роботи). № 1* накладом 78 прим. Серед авторів – лише один досвідчений бібліотечний спеціаліст – Р. Луцик (автор статті *Слов’янські стародруки XV – XVIII століть у фондах Львівської бібліотеки Академії наук УРСР*), решта – новоприбулі. В основному їх публікації мали

характер описів, констатацій і вузько-локальне призначення.

У цей же період бібліотека активно продукує бібліографічні видання, які стосуються методики та історії бібліографії – вийшов 141 бібліографічний покажчик рекомендаційного і науково-дослідного характеру, каталоги літератури різних типів і різного цільового призначення і 29 методично-бібліографічних і методичних матеріалів, т. зв. бібліографії “малих жанрів”: рекомендаційні покажчики, бібліографічні пам’ятки, каталоги, призначені для спеціалістів та широкого кола читачів. Українською мовою було надруковано 156 видань, російською – 14. Незважаючи на тематику, обсяг, жанр чи тип видання, обов’язковим атрибутом кожної публікації була т. зв. “ідеологічна шапка” – вступна частина, яка складалася з цитат, переліків праць (якщо це бібліографічний покажчик) «клясиків» марксо-ленінізму, послань на чергові комуністичні партійні з’їзди, пленуми, постанови і т. д.

Подальша тематика видань відображає стан науки, яка творилася у добу окупації й тоталітаризму. Це – “погромні” покажчики, які “викривали політику” Ватикану [2]; возвеличували роль комуністичної партії Советського союзу [23]. У цей період з’являються друком перші анотовані бібліографічні покажчики, тематика яких пов’язана із святкуванням визначних для тоталітарної окупаційної доби дат: до 100-річчя революційних подій 1848 р. в Галичині [28], до 300-ліття “возз’єднання” України з Росією [3], до 20-річчя антифашистського конгресу працівників культури, який відбувся у Львові 1936 році [1].

Бібліотека видавала також персональні бібліографічні покажчики, присвячені дозволенним советською цензурою письменникам. Окремо варто згадати перше у повоєнний період і перше бібліографічне видання персоналії – рекомендаційний покажчик *Ярослав Галан* (1952). Серед рекомендаційних покажчиків та бібліографічних пам'яток, присвячених українським і російським письменникам, які виходили накладом від 100 до 500 прим. – *Степан Тудор* (1953); *Петро Козланюк* (1954); *Олександр Гаврилюк* (1953), культурним діячам: *Соломія Крушельницька* (1963); *Олександр Мишуга* (1964) та іншим; ученим: *І. С. Свенціцький* (1956), *Іван Петрович Крип'якевич* (1958), *Іван Олександрович Гуржій* (1956), творчість яких все одно препарувалася згідно з ідеологічними вимогами.

З 1950-х років популярними стають систематичні покажчики змісту “прогресивних” з точки зору советських цензорів періодичних видань (“Вікна”, 1927 – 1932 (1966); “Друг”, 1874 – 1877 (1967); “Житє і слово”, 1894 – 1897 (1968) та ін.

У 50 – 60-х роках виходять у світ тематичні бібліографічні покажчики з краєзнавства: інформативний щорічник *Соціалістична Львівщина*, вісім випусків (1954 – 1962) якого охоплювали літературу за 1951 – 1959 роки, покажчики з фізико-математичних, суспільних, філологічних наук (з поєднанням елементів науково-допоміжної та рекомендаційної бібліографії), бібліографічні видання з питань мистецтва та ін.

Видання бібліотеки періоду застою (1970–1984)

Повернення сталінських методів в управлінні державою, ідеологічний тиск на формування напрямків видавничої сфери. Активне розростання спецфондів бібліотеки. Система жорсткої цензури. “Соціалістичне плянування” як засіб додаткового контролю за тематикою української книги. Зростання кількості російськомовних видань у видавничій політиці України загалом.

Згідно з постановою центрального комітету комуністичної партії України та Ради Міністрів УРСР *Про створення наукових центрів Академії наук УРСР в окремих економічних районах Української РСР* [7, 3-8], у Львові було створено Західний науковий центр (ЗНЦ) Академії наук УРСР, який об'єднував і координував діяльність 20 академічних установ, 25 галузевих об'єднань. Як головна наукова бібліотека ЗНЦ, Львівська наукова бібліотека АН УРСР обслуговувала комуністичний і советський актив, учених і спеціалістів різних галузей народного господарства, причому особлива увага зверталася на обслуговування вчених і спеціалістів системи Академії наук УРСР. Директорами ЛНБ у цей період були В. Машотас та Є. Стасюк.

Нові завдання і методи роботи бібліотеки зумовили зміни у її структурі: на початку 1970-х років назріла необхідність у створенні спеціального відділу, який би здійснював фахову редакційно-видавничу підготовку наукових та науково-дослідницьких праць бібліотеки та організацію їх випуску.

Формально редакційно-видавничий відділ почав працювати 2 січня

1975 року, коли наказом по бібліотеці на посаду його завідувача був призначений Є. Кравченко (багаторічний вчений секретар, укладач декількох бібліографічних покажчиків). Відділ безпосередньо підпорядковувався дирекції бібліотеки й у своїй діяльності керувався тодішнім законодавством Советського союзу та УРСР, вимогами облліту¹, рішеннями вченої, редакційно-видавничої та науково-бібліографічної рад. З моменту організації відділу значно зросли кількість і якість друкованої продукції, всі підготовлені до друку видання обов'язково повинні були пройти контроль у картотеках відділу спецфондів, а потім санкціонувалися обллітом. Тогочасна поліграфічна база бібліотеки була далека від досконалості, видання друкувалися переважно ротاپринтним способом, на дешевому папері, у скромних обкладинках. Всього у цей період бібліотека опублікувала 127 видань, з них – 107 українською та 20 російською мовами.

Починаючи з 1972 року, бібліотека розпочала видавати тематичні збірники наукових праць [9].

З 1976 року працівники відділу складають *Пляни-проспекти видань бібліотеки* на наступний рік, що свідчить про зародження логістики у видавничій сфері нашої установи. Скоординована з видавничими плянами

бібліотек АН УРСР, бібліографічна тематика доповнювала республіканські і загальносоюзні дослідження. В цей період було розроблено основні організаційні та регламентні документи бібліотеки. Історії ЛНБ присвятили свої публікації О. Куш, Є. Стасюк, М. Галушко, до 40-річчя бібліотеки було видано бібліографічний покажчик, у якому зібрано інформацію про видання бібліотеки та літературу про її діяльність за 40 років (1940 – 1980), опубліковано персоналії бібліографів бібліотеки: *Олег Павлович Куш* (1980), *Михайло Прокопович Гуменюк* (1980). Контекстові міжнаціональних літературних зв'язків присвячено такі бібліографічні видання: *Етель-Ліліян Войнич і Україна* (1970), *Твори Івана Франка мовами народів СРСР* (1972), *М. О. Некрасов і українська література* (1972), *М. О. Шолохов і українська література* (1975), *Л. М. Толстой і Україна* (1978). Було опубліковано низку систематичних покажчиків змісту журналів: “Життя й революція”, 1925 – 1934 (1970), “Світ”, 1881 – 1882 (1970), “Народ”, 1890 – 1895 (1970), “Хлібороб”, 1891 – 1895 (1971), “Громадський друг”, “Дзвін”, “Молот”, 1878 (1978).

Заангажована суспільно-політична тематика й надалі була присутня у видавничому репертуарі ЛНБ: рекомендаційні покажчики *Образ В. І. Леніна в українській радянській художній літературі* (1970), *Вплив Великої Жовтневої соціалістичної революції на розвиток революційно-визвольного руху на західноукраїнських землях* (1977) та ін. Нерідко провідні фахівці бібліотеки у примусовому порядку залучались до укладання покажчиків ідеологічного напрямку, як

¹ Обласне управління у справах літератури та видавництва (облліт) формально належало до обласного виконавчого комітету. Обов'язками облліту було стеження за нерозголошенням державних таємниць у друкованій продукції. Насправді це був підрозділ КГБ, який виконував цензурні функції. Його очолювала, як правило, цивільна особа (обов'язково – вихідець із комуністичних органів), а заступником був офіцер КГБ (на той час – І. Любашенко, підполковник КГБ).

наприклад, *Реакційна суть ідеології і політики українського буржуазного націоналізму* (1976), *Антинародна діяльність уніатської церкви на Україні* (1976). Інформація з усіх галузей знань, зокрема історії, економіки, геології, культури, літератури, педагогіки, представлена у бібліографічних виданнях бібліотеки цього періоду. Попри високу ідеологічну заангажованість тематики друкованої продукції ЛНБ, у цей час почали з'являтися видання, спрямовані на розкриття унікальних фондів бібліотеки: *Львівські видання XVI – XVIII ст.* (1970), *Інкунабули Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка АН УРСР* (1974), *Особисті архівні фонди відділу рукописів* (1977), *Нотолінійні рукописи XVI – XVIII ст.* (1979), *Рукописи архіву М. С. Шашкевича* (1979) та інші.

Період «перебудови» та розпаду Советського союзу (1985 – 1990)

Криза комуністичної ідеї, оголошення демократизації і гласності, ліквідація органів цензури у видавничій сфері.

Наприкінці 80-х років у бібліотеці сформувався висококваліфікований колектив. Редакційно-видавничий відділ, який упродовж 1978 – 1992 років очолювала М. Вавричин, набув високої професійності. Розширився штат відділу (3 редактори і 1 друкарка). Остання п'ятирічка советської імперії відображена у тогочасному репертуарі видань ЛНБ. Тематика наукових досліджень була і надалі суворо заідеологізованою та регламентованою, бібліографуванню підлягали лише ті персоналії [4], [30],[24] та періодичні джерела, які не суперечили

ідеологічному спрямуванню політики комуністичної партії та окупаційного режиму. Очолював бібліотеку у цей час М. Лізанець – колишній директор ювелірної фабрики у Львові. За цей період було надруковано 106 видань, з них – 97 українською та 9 російською мовами.

Однак у цей період помітне послаблення всюдисущого партійного контролю. У 1988 р. вийшов друком систематичний покажчик змісту журналу “Зоря” [8], який і досі є надзвичайно популярним серед читачів. Грунтовна передмова М. Гуменюка була хоч і доволі обережною щодо оцінки ролі журналу в історії української культури, але на той час це вже був прогрес у видавничому репертуарі бібліотеки. Видання збірника праць М. Гуменюка під назвою *Біля джерел української советської бібліографії* (Київ, 1991) також віддало данину советській ідеології, але за змістом було все-таки насичене іменами (Ю. Меженко, І. Калинович, Д. Багалій, Ж. Копержинський) та темами (журнал “Бібліологічні вісті”, бібліографічні товариства в Україні), про які раніше в позитивному пляні не могло бути й мови.

У 1989 році установі надано статус науково-дослідного інституту, наступного року організовано наукову конференцію, присвячену 175-річчю від дня народження Якова Головацького, виступи доповідачів на якій чи не вперше прозвучали без ідеологічного вступу та висновків.

У цей період налагоджуються міжнародні контакти з бібліотеками Польщі, Канади, Сполучених Штатів Америки.

Перелічені результати дали змогу встановити, що визначаль-

ним фактором, який безпосередньо впливав на тематику і типологію видань окресленого періоду, були конкретні історичні обставини, в яких довелося функціонувати як самій установі, так і її співробітникам. Тому аналіз редакційно-видавничої діяльності бібліотеки було поділено на чотири історичні періоди видавничої діяльності Львівської академічної бібліотеки. У межах кожного часового відтинку на основі детального вивчення рукописних архівних і друкованих документів здійснено кількісний, тематичний та типологічний аналіз видань бібліотеки. Період, який розпочався проголошенням незалежності України, відкрив кардинально відмінні можливості для наукових співробітників бібліотеки: розширились тематичні рамки досліджень із притаманними справді науковим пошукам принципами об'єктивізму, повноти та професіоналізму.

Bibliography and Notes

1. *Антифашистський конгрес робітників культури во Львові в 1936 г.: Документи и матеріали* / Ред. П. Козланюк, Львов: АН УССР, Львовская библиотека, Отдел рукописей 1956, 123 с.

2. *Ватікан – натхненник мракобісся і світової реакції: бібліографічний покажчик* / Ред. М. Жарінов, Львів: АН УРСР, Львівська бібліотека 1954, 68 с.

3. *Визвольна війна українського народу в 1648 – 1654 рр. Возз'єднання України з Росією: анотаційний покажчик рукописів матеріалів бібліотеки* / Ред. О. Куш, Львів: АН УРСР, Львівська бібліотека; Відділ рукописів 1954, 116 с.

4. *Георгій Книш. До 60-річчя з дня народження: бібліографічний покажчик* / Ред. М. Романченко, Львів: АН УРСР, Львівська бібліотека 1982, 104 с.

5. Головата Лариса, *Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України. 1940 – 2005: історичний нарис*, [у:] *Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника*, Львів: НАН України; ЛНБ ім. В. Стефаника 2005, Випуск 13, с. 144-174.

6. *За збільшення виробництва кукурудзи: рекомендований покажчик літератури* / Ред. В. Вольський, Львів: АН УРСР; Львівська бібліотека; Відділ бібліографії 1955, 64 с.

7. *Збірник постанов і розпоряджень Уряду УРСР*, 1971, № 5.

8. *“Зоря”, 1880 – 1897: системний покажчик змісту журналу* / Ред. М. Гуменюк, Львів: АН УРСР; ЛНБ ім. В. Стефаника 1988, 440 с.

9. Ільницька Людмила, *Від тематичних збірників статей – до “Записок Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника” (1972 – 2007)*, [у:] *Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника* / Ред. М. Романюк, Львів 2008, Випуск 16, с. 253-271.

10. Кусий Леся, *Відділ спецфондів Львівської наукової бібліотеки АН УРСР (1945 – 1953)*, [у:] *Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника* / Ред. М. Романюк, Львів 2008, Випуск 16, с. 399-425.

11. Кусий Леся, *Відділ спецфондів Львівської наукової бібліотеки АН УРСР: 1954 – 1964 рр.*, [у:] *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника* / Ред. М. Романюк, Львів 2010, Випуск 2 (18), с. 585-605.

12. Кусий Леся, *Відділ спецфондів Львівської наукової бібліотеки АН УРСР у період «застою» (1965 – 1985)*, [у:] *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника* / Ред. М. Романюк, Львів 2011, Випуск 3 (19), с. 465-489.

13. Кусий Леся, *Відділ спецфондів Львівської наукової бібліотеки АН УРСР у період перебудови (1986 – 1995), його реорганізація та розформування (1990 – 1995)* [в:] *Записки Львівської національ-*

ної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника / Ред. М. Романюк, Львів 2013, Випуск 5 (21), с. 328-353.

14. Кусий Леся, «Ідеологічно шкідливі, ворожі і рекомендуються до зняття»: політичний перегляд книг Львівської філії Бібліотеки АН УРСР у 1941 р., [у:] *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника* / Ред. М. Романюк, Львів 2016, Випуск 8 (24), с. 250-265.

15. *Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН України: історичний нарис* / Ред. М. Лізанець, Київ: АН УРСР; Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника; Наукова думка 1989, 204 с.

16. *Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН УРСР (1940 – 1980): показчик видань бібліотеки та літератури про її діяльність*, Львів: АН УРСР; Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника 1982, 107 с.

17. *Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України: показчик видань бібліотеки про її діяльність (1981 – 2000)* / Ред. Л. Ільницька, Львів: НАН України; Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника 2004, 324 с.

18. *Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України: показчик видань бібліотеки та літератури про її діяльність (2001 – 2005)* / Ред. М. Кульчицький, Львів: НАН України; Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника 2007, 300 с.

19. *Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України: документи, факти, коментарі* / Ред. В. Трипачук, М. Патерига, Львів: НАН України; Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника 1996, 100 с.

20. *Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника*, Архів: Опис 1, Одиниця збереження 120, арк. 12.

21. *Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника*, Архів: Опис 3-ос, Одиниця збереження 148, арк. 4-7.

22. *Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника*, Архів: Опис 3-ос, Одиниця збереження 150, арк. 147-148.

23. *Матеріали до бібліографії історії комуністичної партії Західної України: бібліографічний показчик* / Ред. Б. Дудикевич, Львів: АН УРСР; Львівська бібліотека 1958, 200 с.

24. *Михайло Павлик: бібліографічний показчик* / Ред. Ф. Погребенник, Львів: АН УРСР; ЛНБ ім. В. Стефаника 1986, 209 с.

25. *Олександр Гаврилук, 1911 – 1941: рекомендований показчик літератури* / Ред. М. Яцків, Львів: АН УРСР; Львівська бібліотека; Бібліографічний відділ 1953, 16 с.

26. Романюк М., *Для української науки, культури і духовності*, [у:] *Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України: показчик видань бібліотеки та літератури про її діяльність (2001 – 2005)* / Ред. М. Кульчицький, Львів: НАН України; Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника 2007, с. 3-8.

27. Романюк М., *Статус Науково-дослідного інституту зобов'язує*, [у:] *Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України: показчик видань бібліотеки про її діяльність (1981 – 2000)* / Ред. Л. Ільницька, Львів: НАН України; Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника 2004, с. 3-10.

28. *1848 рік в Галичині: анотаційний показчик рукописних матеріалів бібліотеки* / Ред. І. Міллер, Львів: АН УРСР; Львівська бібліотека 1953, 144 с.

29. *Ярослав Галан, 1902 – 1949: рекомендований показчик літератури* / Ред. В. Беляєв, Київ: АН УРСР; Львівська бібліотека; Видавництво АН УРСР 1952, 29 с.

30. *Ярослав Галан (1902 – 1949): До 80-річчя з дня народження: бібліографічний показчик* / Ред. Є. Стасюк, Львів: АН УРСР; ЛНБ ім. В. Стефаника 1982, 356 с.

Halyna Bokshan

**THE MYTHOLOGEM OF THE BOUNDARY
IN HALYNA PAHUTIAK'S MYSTERY *BITTER LANDS***

Kherson State University, Ukraine

Галина Бокшань

**МІТОЛОГЕМА МЕЖІ
В МІСТЕРІЇ ГАЛИНИ ПАГУТЯК *ГІРКІ ЗЕМЛІ***

Abstract: The paper examines the specific character of visualizing the mythologem of the boundary, which manifests the semantics of a geographical boundary, a border between the worlds of dead and alive, the separation of personal space from collective space, a «threshold» in the rite of passage, a temporal division into past and present, social and national differentiation. It also traces the correlation of this mythologem with eschatological motifs. The study looks at the embodiment of the concepts “threshold people” and “communitas” in the characters of H. Pahutiak’s mystery. It considers the motif of labour migration to be a projection of the rite of passage. The paper focuses on the author’s interpretation of the binary oppositions “native/alien”, “home/anti-home”. It highlights that being dynamic and permeable the borders in *Bitter Lands* lose the function of structuring the world. The analysis of the mythologem of the boundary in this mystery allows drawing a conclusion that the author’s main interpretation strategies are transformation and destruction of traditional meanings, contamination of oppositions.

Key words: mythologem of the boundary, eschatological motifs, binary oppositions, interpretation strategy, liminality

Візуалізація межі в літературній топографії Галини Пагутяк – прикметна риса авторської мітотворчості. Чітке маркування простору допомагає структурувати художній світ, відокремлюючи свої території від чужих, посеїбіччя від потойбіччя. У прозі Г. Пагутяк мітологема межі оригінально реалізується через неоміт Урожа, оточеного захисним “магічним колом”, топоси Границі з трьома грушами та Гранично-

го світу, образи річки (Ріки, Дунаю, Межової Ріки), що корелюють з ініціційними мотивами. Її репрезентаціями також виступають образи золотих дверей, Східних та Західних Воріт Притулку.

Специфіку художнього маркування межі у прозі Г. Пагутяк було висвітлено у статтях Ірини Білої (схарактеризовано топос Притулку як утілення опозиції “внутрішній світ – зовнішній світ” у діалогії *Писар*

Східних Воріт Притулку й Писар Західних Воріт Притулку) [2] та Мар'яни Гірняк (проаналізовано поетику пограниччя Я та Іншого, свого та чужого, свідомости та підсвідомости, реального та ірреального, раціонального та трансцендентного у *Книзі снів і пробуджень*) [3]. На нашу думку, на окрему розвідку, присвячену особливостям інтерпретації мітологемами межі, заслуговує й містерія *Гіркі землі*, що входить до однойменної збірки письменниці (2016). Саме це спонукає до подальшого студювання авторських прийомів візуалізації меж і кордонів. Тому спробуємо проаналізувати семантику мітологемами межі в містерії *Гіркі землі* та простежити її зв'язки з есхатологічними мотивами. Теоретичну основу розвідки становлять праці А. Ван Геннепа, М. Еліаде, Е. Кассіра, Ю. Лотмана та В. Тернера.

У містерії *Гіркі землі* мітологема межі оприявнює семантику географічного кордону, границі між світами мертвих та живих, відокремлення особистісного простору від колективного, "порогу" в перехідному обряді, часового поділу на минуле й теперішнє, соціального розшарування. Ці значення реалізуються передусім у зв'язку з образом головної героїні Лілі – молодій заробітчани з Борислава.

Концептуально важливою для нашого дослідження є теорія лімінальності, розроблена французьким фольклористом та етнографом А. ван Геннепом і його учнем В. Тернером. В *Енциклопедії психології та релігії* під лімінальністю розуміють "психологічний процес переходу через кордони й межі" [10, 519-520]. Серед визначених Арнольдом ван

Геннепом трьох стадій ритуалів переходу: 1) від'єднання від звичного соціального життя, 2) маргінальної, під час якої суб'єкт ініціації перебуває у перехідному стані між минулим і теперішнім способами щоденного існування, 3) воз'єднання, коли особа ритуально повертається до звичного життя або у вищому статусі, або зі зміненим станом свідомости, Віктор Тернер у своїх студіях найбільше уваги приділяє другій стадії – лімінальній [11, 466].

У містерії *Гіркі землі* в основу мотиву трудової міграції покладено матрицю перехідного обряду, адже заробітчани є ініціантами, які перебувають у тимчасовій ізоляції від звичного середовища й повертаються у новому статусі основних годувальників своїх сімей. Від'їзд Лілі до Італії є варіантом ритуалу переходу до світу дорослих, роль провідника (учителя/гуру) в якому виконує її тітка – "демон з хитро примруженими очима і солодкою мовою" [8, 54]. Перспектива втратити материну опіку й відокремитися від родини лякала дівчину, тому вона "вночі ховала голову під подушку й тихо плакала, прощаючись з дитинством" [8, 35].

В. Тернер підкреслює, що "перехід в інший соціальний статус часто супроводжується пересуванням у просторі, географічним рухом від одного місця до іншого. [...] просторовий перехід може включати тривалу мандрівку і перетин національних кордонів" [13, 58]. У цьому аспекті антитеза "батьківщина/чужина" (Україна/Італія) як територія ініціації осмислюється Г. Пагутяк так, що смислові акценти змінюють полярність на протилежну: закор-

дон стає “домівкою” для заробітчан, а рідна земля перетворюється на місце тимчасового перебування: “Повертаються ненадовго: на Різдво чи Великдень, на похорон чи весілля, аби посипати сіллю власні рани, помазати медом рани батьків і дітей, прикрасити штучними квітами, гіпсовими ангелами, гномами, буськами такі нестерпні для ока руїни” [8, 8]. У зв’язку з образом Лілі, яка супроти власної волі залишає Борислав, щоби заробити гроші на навчання брата й матеріально підтримувати родину, мотив вічного повернення набуває драматичних обертонів: “Вона тут, щоб відпочити і знову поїхати до Італії. Тоді повернутись і знову їхати, доки щось не зміниться. А що може змінитись? Це триватиме вічно” [8, 27].

Невизначеність періоду заробітчанства відображає “застрягання” в лімінальній стадії, що спричиняє численні внутрішні конфлікти й дисонанси ініціантів. Образ Лілі є проекцією лімінальної особистості, схарактеризованої В. Тернером. Дослідник вказує, що “порогові люди” (“threshold people”) “не перебувають ні тут, ні там; вони знаходяться поза становищем, визначеним і упорядкованим законами, звичаями, угодами й церемоніями” [12]. Особиста драма головної героїні полягає передусім у тому, що чужа земля не стає рідною, а своя перетворюється на чужину: “Її не було в Італії, не було в Україні, її не було ніде. Це просто Ліліне тіло пересувалось через кордони, а тим часом душа шукала порятунку і прихистку” [8, 30]. Деструкція традиційних значень опозиції “дім/чужина” у *Гірких землях* слугує відображенням трагедії наці-

онального масштабу, адже більшість заробітчан переживають кризу української ідентичності: “[...] дім і родина в Бориславі стають для них чужими. Ліля пробула в Італії п’ять років, цього досить, щоб відвикнути від дому” [8, 41].

Розглядаючи феномен лімінальності, В. Тернер оперує терміном *communitas* на позначення об’єднання людей, які разом перебувають у маргінальній стадії перехідного ритуалу. Відтак, українські заробітчани в Італії є своєрідною версією *communitas*, яким притаманні спонтанність і самоутворюваність, перебування поза соціальною структурою, що не виключає наявності фрагментарних структурних зв’язків [12]. У *Гірких землях* ці ознаки виявляються у схожості елементів “ритуального повернення”, коли дома жінки готують піцу, спагетті й ризотто, подібно прикрашають відремонтовані обійстя кітчевими деталями декору, демонструючи прилучення до спільного нового досвіду.

В образі головної героїні відображено й інші ознаки “лімінальних особистостей”, визначених В. Тернером: “Лімінальність може бути для багатьох вершиною небезпеки, втручанням хаосу в космос, безладу в порядок [...]”. Лімінальність може бути хворобою, відчаєм, смертю, суїцидом, падінням без компенсаторної заміни нормативних, чітко визначених соціальних зв’язків” [13, 77-78]. Ліля переживає деструктивні конфлікти з рідними, її переповнюють суїцидальні настрої, опір оточенню, страх, лють, зневіреність, образа, “прокляття, гнів супроти всього світу”, “за нею тягнеться шлейф чорних думок” [8, 23]. Особиста криза поси-

люється руйнівним хаосом схожого на Содом і Гоморру Борислава, нездатного виконувати терапевтичні функції рідного простору. В. Тернер акцентує, що “лімінальність часто пов’язується зі смертю, з перебуванням у лоні, темрявою, невидимістю” [12]. Ліля, як і герої романів *Королівство*, *Біограф Леонтовича*, прагне стати непомітною для світу, коли “заплющує очі й каже: мене нема. І вірить, що її ніхто не бачить” [8, 25-26]. Навіть дома дівчина облаштовує собі “лігво пораненого звіряти, накривається з головою і завмирає” [8, 26]. Письменниця акцентує невизначеність становища своєї героїні, її перебування у лімінальній фазі (“betwixt-and-between” [11, 465]): “Вона зависла між двома світами, у сутінковій зоні, яку сама собі створила” [8, 73].

В. Тернер указує, що в лімінальному періоді “в якості компенсації ініціант набуває особливої свободи, «священну владу» смиренного, слабкого і покірного. [...] Новачки є тимчасово невизначеними, перебуваючи поза звичною соціальною структурою. Це послаблює їх, оскільки вони не мають влади над іншими. Але це також звільняє їх від соціальних обов’язків. Це надає їм тісного зв’язку з асоціальною владою життя і смерти” [13, 59]. Головна героїня *Гірких земель* віддалилася від рідних, втративши бажання бути донькою і сестрою. Ліля ніби “знала таємницю життя і смерти” [8, 70], тому відчула готовність перейти межу: “вона це врешті зробить в тому чи іншому світі, який називають паралельним” [8, 69]. Дівчина усвідомила свою здатність наслати бурю, наявність у собі особливої енергії, руй-

нівної й конструктивної водночас, коли знищувала бур’яни у саду коло будинку в яру: “То було страшно, але страх долався усвідомленням власної сили” [8, 94]. У такий спосіб артикульовано “компенсаторну владу” лімінальної особистості.

Вербалізація “чужого” (“чуже подвір’я”, “чужа білизна”, “чужий дім”, “чужі запахи і смаки”) підкреслює втрату героїнею орієнтирів, що слугує каталізатором особистої драми, адже Ліля сама перетворюється на “чужорідне тіло” для земляків і Борислава: “Вона стала чужа цьому місту, яке її не визнавало, ставилось до неї з підозрою” [8, 46]. Найтрагічнішим є те, що дівчина відчуває відчуження щодо найближчих людей: “Вона не повернулася додому, щоб провести пару тижнів у родинному колі. Вже наступного дня Ліля зрозуміла, що це вже не її сім’я” [8, 51].

Помешкання Лілі (“лише місце для їжі та сну” [8, 56]) набуває ознак “антидому”: воно перестає бути “втіленням образів, які дають людині опору чи ілюзію стійкості” [1, 23]. У той же час чужий дім тимчасово перетворюється на безпечний простір, у якому дівчина шукає притулку і врешті знаходить відчуття захищеності: “Бог, мабуть, вирішив, що для цієї дівчини забагато ставати знову жертвою, і послав її в таке спокійне місце, як будинок з мансардою” [8, 18]. Мансарда – та частина житла, що відповідає небу (космічному верху) в трихотомічній моделі Всесвіту, відтак фокусування на цій художній деталі відображає “потребу в рівновазі, гармонії” [8, 31], прагнення Лілі опинитися в “притулку”, “тихому раю”, компенсуючи в такий спосіб пекельні муки поневірянь

у чужій країні. Ще одним важливим акцентом є “запах яблук”, який привабив дівчину до будинку: цей атрибут Едему підкреслює семантику райського місця. Окрім того, у кельтській мітології “земля блаженства” Аваллон називалася “островом яблук” [7, 13-14]. Таку деталь інтер’єру мансарди, як репродукція, на якій зображено “рай у біло-блакитних тонах чи казковий острів” [8, 16] також увиразнює зв’язок образу “будинку в яру” з мотивом пошуку раю.

Антитезу “дім/антидім” репрезентує опозиція “природне/штучне”: дерев’яні конструкції будинку в яру (“дерев’яна мансарда”, “дерев’яні сходи”) протиставляються плястиковим елементам у Ліліній оселі: її родина мешкає “в хаті з плястиковою стелею, на яку навіть мухи бояться сідати” [8, 28]. Такими ж потворно-штучними стають кам’яниці більшості мешканців Борислава, облаштовані на кошти заробітчан: усі вони “декоровані” “плястиковими вікнами”, “гіпсокартоном з піноплястом”, “штучними квітами”, “гіпсовими ангелами, гномами, буськами”.

Зовсім іншого аранжування набуває опозиція “своє/чуже” через образи власників будинку з мансардою, колишнього господаря якого вивезли до Сибіру. У свідомості Лілі зв’язок між житлом і його будівничим є чимось непорушним і навіть сакральним: “Серце їй нестерпно болить за тим інженером чи майстром, що побудував цей дім з кімнатою під дахом” [8, 36]. Порушення цього зв’язку (табу), на думку дівчини, вимагає покарання: “За те, що вважали нормальним жити в будинках вигнанців і страчених, посівши місце

господарів” [8, 39]. В Ліліній особистій аксіології такі вчинки є гріхом: “Грішне покоління, що прийняло як щось належне чужу власність, де ще не вистигли печі, не вивітрився запах господарів” [8, 39]. Саме це змушує героїню відмовитися від знайденого притулку, який перетворюється для неї на “втрачений рай” [8, 39] і стає ще одним утіленням “антидому”.

Докори Лілі господарям будинку з мансардою призводять до усвідомлення ними важливості дотримання межі між “своїм” і “чужим” як запоруки ладу: “Треба було нам збудувати свою хату, може, й діти б з’явилися. [...] То ліпше, ніж вмирати у чужій хаті, межі чужих стін, на чужому ліжку, де вже вмирили до нас” [8, 39]. Така інтерпретація опозиції “свій/чужий” суголосна архаїчним уявленням: героями *Гірких земель* вона “сприймається як варіант протиставлень «праведне/грішне», «хороше/погане»” [6, 300].

Важливо наголосити, що периферія (будинок у яру) отримує статус центру в мікрокосмі Лілі, що відповідає висновку В. Тернера про зміщення деяких паломницьких святинь (сакрального центру) на маргінес [14, 211]. У той же час “офіційний” центр видається досить умовним: “Крок за кроком вона віддаляється від втраченого раю, наближаючись до центру міста, якщо можна назвати це взагалі центром. Борислав не має ні ратуші, ні собору” [8, 39]. Відсутність центру (світової осі) як невід’ємного елемента космосу [9] свідчить про деградацію, яка віщує місту “неминучу загибель” [8, 28]. З цим топосом корелює мотив апокаліптичного пророцтва, який інтер-

претується як покарання за гріхи: Борислав невдовзі стане “безплідною пустелею, яку буде видно з космосу, як це вже трапилось з Содомом та Гоморрою” [8, 28].

Споглядання занепаду Борислава розмиває межу між теперішнім та минулим: “Ліля опинилась у 1941-му році, сама не відаючи про це, проникла в чорну діру часу, коли совіти, відступаючи, підірвали електростанцію. І відразу ж вигулькнула у 2013-му, побачивши ту саму руйнацію, хоча ніхто не відступав і не закладав динаміт, щоб не віддати ворогові скарб” [8, 51]. Тут прослідковуються ознаки мітологічної свідомості, у якій немає “поділу часу на чітко розмежовані хронологічні сходинок – на минуле, теперішнє і майбутнє, – навпаки, свідомість повсякчас піддається тенденції та спокусі нівелювати ці відмінності, більше того, врешті перетворює їх на повну тотожність” [4, 64].

Важливим для нашого дослідження є міркування Юрія Лотмана про те, що “межа особистості є межею семіотичною. Так, наприклад, дружина, діти, невільні слуги, васали можуть включатися в одних системах в особистість господаря, патріярха, чоловіка, патрона, сюзерена, не маючи самостійної «особистості», а в інших – розглядатися як окремі особистості. [...] Поняття колективної (у даному випадку – родової), а не індивідуальної особистості лежить, наприклад, в основі кровної помсти, коли весь рід убивці сприймається як відповідальна особа” [5, 264]. У *Гірких землях* розгортається мотив “правдивої кровної помсти” [8, 83]: розгнівана жінка штовхнула у ставок молодшу сестру

хлопця, якому мати заборонила одружуватися з її вагітною небогою. У цьому епізоді ненавмисного вбивства дівчинки Касі відображено нівелювання межі між особистістю й родом, до якого вона належить.

Ернст Кассіерер зазначає, що “розуміння смерти в початковому мітологічному мисленні жодним чином не означає чіткого розмежування, «розлуки» душі з тілом. [...] подібне розмежування, визначене протиставлення умов життя та смерти суперечить мітологічному мисленню, що для нього межа між тим й іншим цілком залишається рухомою” [4, 170]. Найбільш репрезентативною щодо візуалізації цього аспекту архаїчного мітомислення є повість Галини Пагутяк *Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками*, у якій душі померлих приходили до рідних у тілесній подобі першого листопада – у день, коли “двері втворили”. У містерії *Гіркі землі* зустріч Лілі з духом “утоплениці Касі з її страшною історією” [8, 120] у вигляді “дівчини в білій сукенці” [8, 101], а також із матеріялізованими душами покутників, загиблих у бориславських копанках ріпників та либаків, убитого вчителя гімназії Остапа також засвідчує розглянуту Е. Кассіерером особливість мітосвідомості – відсутність розмежування душі й тіла після смерті.

Зі звичної реальності Ліля у своїх візіях потрапила до світу мертвих – минулого Борислава, “в якому Кася залишилась назавжди юною” [8, 109]. Дівчина усвідомлювала “маніпуляції часом” [8, 109], блукаючи “разом з тінями давно померлих” [8, 120] територіями, що були частиною колишньої Другої Речіпосполи-

тої. Головна героїня відчула, що “від цього накладання часів можна збожеволіти” [8, 127]. У такий спосіб художньо артикулюється ознака мітосвідомості, акцентована Е. Кассіром: у ній “відсутня чітка межа, що розділяє просторово світ на «поцейбічний» та «потойбічний», на власне «емпіричну» та «трансцендентну» сфери” [4, 90].

Кордони й межі в містерії *Гірки землі* не лише статичні, але й рухомі. Їх перетин часом є майже непомітним, а іноді перетворюється на випробування: “Мамин світ був такий обмежений, що навіть поїздка до Дрогобича для неї була справжнім випробуванням, а вже Львів узагалі знаходився поза межами Всесвіту. [...] Але коли йшлося про заробіток, кордони зникали, і у світ кидалися сторч головою, виявляючи неабияку здатність до виживання” [8, 67]. Ліля у пошуках “дороги до себе” і “свого” серед “чужого” “дозволила собі переходити межі” [8, 50], адже вони вже втратили функцію структурування її особистого світу.

Юрій Лотман акцентує на тому, що “поняття межі є двозначне. З одного боку, вона розділяє, з іншого – з’єднує” [5, 262]. Відтак, географічні кордони між країнами не лише розмежовують території на “свої/чужі”, а й слугують місцем, де вони дотикаються і стають однорідними: у випадку з Лілею Україна й Італія контамінуються у ворожий для неї простір – “отруєні гіркі землі”. Італія перетворилася для героїні “на другий Борислав і стежить хитро примруженими очима за кожним її кроком” [8, 76].

Героїня розмірковує про Італію як про “гірку землю рабства для неї і багатьох земляків” [8, 134], вбачаю-

чи в ній минулу Римську імперію – з поділом людей “на вільних і рабів, на патриціїв і плебеїв” [8, 134]. У зв’язку з цим мітологема межі оприявнює семантику соціального розшарування, причому перехід з одного стану в інший для українських заробітчани зумовлений саме перетином географічного кордону. Окрім того, згадка про розстріл євреїв “лиш за те, що вони жиди” [8, 134] свідчить про артикуляцію ще одного значення – поділу на “своє” та “чуже” (“вороже”) за національною приналежністю.

Таким чином, перетворення “свого” на “чуже” і навпаки призводить до хаосу, стає рушійною силою Бориславського Апокаліпсису і причиною трагедії головної героїні *Гірких земель*. Есхатологічні мотиви розгортаються як розмивання кордонів, втрата ними функції структурування світу. Темпоральні зсуви (переміщення в минуле) і накладання часів (злиття історії з сучасністю), подібність реальності до сну, поступова деградація зображеного письменницею Борислава свідчать про динамічність і умовність кордонів у художньому континуумі твору, а також про полісемантичність мітологема межі в містерії Г. Пагутяк. Основними інтерпретаційними стратегіями авторки є трансформація і деструкція традиційних значень, контамінація опозицій.

Bibliography and Notes

1. Башляр Гастон, *Избранное: поэтика пространства*, Москва 2004, 376 с.
2. Біла Ірина, *Концепція світу в романі Галини Пагутяк “Писар західних воріт притулку”*, Web. 14.09.2013. <archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_Gum/Tkht/.../2.html>.

3. Гірняк Мар'яна, *Поетика по-граниччя у "Книзі снів і пробуджень" Галини Пагутяк*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Львів 2014, Серія: Філологічна, Випуск 60, Частина 2, с. 330-341.

4. Кассирер Эрнст, *Философия символических форм*, Том 2, Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга 2002, 280 с.

5. Лотман Юрий, *Понятие границы*, [в:] *Семиосфера*, Санкт-Петербург 2000, с. 257-267.

6. Лотман Юрий, *Символические пространства*, [в:] *Семиосфера*, Санкт-Петербург 2000, с. 297-335.

7. *Мифологический словарь*, Москва 1990, 672 с.

8. Пагутяк Галина, *Гіркі землі* [у:] Eadem, *Гіркі землі*, Вінниця: Теза 2016, с. 3-146.

9. Еліаде Мірча, *Священне і мирське*, [у:] Idem, *Мефістофель і андрогін*, Київ: Основи 2001, с. 5-116.

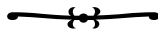
10. *Encyclopedia of Psychology and Religion*, New York: Springer 2010, 1023 pp.

11. Turner Victor, *Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality*, Web. 04.01.2017. <<https://nirc.nanzan-u.ac.jp/nfile/2195>>.

12. Turner Victor, *In and Out of Time: Festivals, Liminality and Communitas*, Web. 01.01.2017. <aculty.buffalostate.edu/fishlm/articles/turner.pdf>.

13. Turner Victor, *Liminal to Liminaloid, in Play, Flow and Ritual: an Essay in Comparative Symbology*, Web. 08.04.2017 <https://scholarship.rice.edu/.../article_RIP603_part4.pdf>.

14. Turner Victor, *The Center Out There: Pilgrim's Goal*, Web. 08.01.2017. <<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic874021.file/...Turner.pdf>>.



Olena Fedosiy

SPEECH CONSTRUCTIONS OF SHORT STORIES OF LIUDMYLA TARNASHYNSKA

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Abstract: The article deals with question structures and stylistic means. In the epic stories of small forms Liudmyla Tarnashynska describes basic semantic categories of question structures. It was found that question structures are means of artistic and aesthetic text expressiveness and appear not only as a syntactic unit or a form of an idea. Aesthetics is a real human nature, acquiring a high social and psychological saturation of the work in general.

Keywords: question structures, interrogative sentences, rhetorical questions, small epic form, short prose

A special place in modern linguistics takes creativity of Liudmyla Tarnashynska, born in 1952.

Small epic works of Liudmyla Tarnashynska are characterized by original notable of image, representing the ability of the author to create both male and female characters, unique character model, to fix the spiritual, psychological, emotional and intellectual nuances, which together form the human personality.

The main feature of short fiction of Liudmyla Tarnashynska is the type of lyrical-psychological novel, feelings and emotions of the characters. This is a guideline to design a single voluble epicenter, the expression of subjective experience; particular attention is paid to the psychological part. Specificity of psychology of Liudmyla Tarnashynska that depicted the inner world through subjective experiences of heroes them-

selves, associated in particular with the experiences of loneliness transmitted through their speech. Background, which is mental processes and properties of the individual, is left unattended by the author, and the narrator is played through speech.

Skills of Liudmyla Tarnashynska is precisely in modeling psychological, voluble, condensed form, based on the disclosure of the particular situation in the light of the attitude of one, maximum two characters.

The author mainly draws attention to the moment of modern life, which is carried out mainly in objective manner involving artistic possibilities of allegory, irony, satire, grotesque, absurd poetics.

The language in works of Liudmyla Tarnashynska is simple. It avoids too complex syntax. Novels are dominated by short sentences, including many interrogative ones.

The use of interrogative sentences is intended for one character to control the behaviour of another, to cause them to reflect on the problem put forward.

In her works Liudmyla Tarnashynska uses more than one interrogative sentence, but a number of constructions that follow one another, united in speech of the heroes.

However, interrogative sentences by the writer “animate” the speech, enriches it emotionally, but also significantly enhances the expressiveness that determines the topicality of our research.

Thus, the purpose of the article is to determine the characteristics of the formation and functioning of interrogative sentences on the material of genres of small prose, novels by Liudmyla Tarnashynska.

Rendered goal involves solving the following tasks: to establish the basic construction of interrogative sentences; to analyze their main usage based on small epic forms of the author.

Interrogative constructions are sentences with various intonational layers that make “stylistically meaningful complex constructions” [1, 370].

In poetic text the leading role is usually given to the form of expression. According to the formal structure of the sentence interrogative pronouns are divided into pronoun and nonpronoun, depending on the presence or absence of interrogative words, the load of stylistic expression in speech of characters depends on the nature of the prose text [2].

In the works of Liudmyla Tarnashynska the basis of communicative language units of syntactic dominant in communication of heroes are interrogative sentences.

Inquiring into construction works of the author is probably the most distinctive feature of idiostyle since its creation is not only poetry responses, results, conclusions, aphoristic conclusions but often it is the poetry of questions.

In the stories of Liudmyla Tarnashynska characteristic construction of interrogative intonation enhances reflection aloud, marking the perception of a flow of life, as a monologue of titanic spiritual understanding, comprehension. Expressive speech depicts poetic quality through the use of interrogative sentences (interrogative modality, elucidative modality, the specifying direct, indirect (rhetorical) interrogation).

Exploring interrogative sentence based on small epic forms, including titles of novels, poetry as expressive speech in the works of Liudmyla Tarnashynska are distinguished by the use of interrogative sentences:

1. interrogative modality;
2. elucidative interrogation;
3. direct the specifying interrogation;
4. indirect interrogation (rhetorical question) [1]

Functional-semantic specificity of half-interrogative syntactic units is based on the mapping needs of the characters to expand information on certain events, phenomena, such as *when, for whatever reason, how, where*. Most of these structures, interrogative pronoun nouns, adjectives pronouns, pronoun adverbs.

Thus, in the story *What do You Dream, Zoyka?* individualization of the heroine happens in relationships vectors. Ordering her husband not to visit her former family and not to see his children, Zoyka did not doubt the

correctness of the decision and felt no pricks of conscience. However, the phrase spoken by her ill father – “I’m afraid the time will come when Vasyl’ won’t forgive you his children...” [3, 182] – makes Zoyka rethink her position and relationship with Vasyl’. In order to emphasize the internal evolution of the protagonist, the writer introduces sleep into the structure of the novel. In that dream subconscious guilt of Zoyka is underlined.

A meaningful expression, emphasizing question constructions exemplified in the story in its title, *What do You Dream, Zoyka?*. In this story alternative questions are worth attention, which are one of the varieties of specifying and are characterized by “implicit dialogism”.

In the story *When Will Viburnum Ripen...* deepening psychological characteristics is depicted. The story reveals the situation in the light of the inner world of Paraska. The character tries to explain the reasons why Il’ko, her husband threw out, brought by Onysym wheat, thus doomed five children to famine. In parallel, the writer reveals inner feelings using characters frequent repetitions of adverbs “may”, “unhuman”, “nonpaternal”, which is consistent with upward gradation that performs expressive and intensifying function. Anxiety of the heroine is transmitted by elucidative questions “*Maybe so nasty to do? Not human? Not paternal? Maybe he is wicked, he took sin on his soul? How could he, the father, had the right to do so, their children were deprived, he who was always ready to give the dearest?! [...] And what to do?!*” [3, 13].

Elucidative questioning diversifies the thought of the author and at the

same time enhances the frustration motive.

Art detail, transmitted through the question and thought that posed in the title of the work – *When Will Viburnum Ripen...* – embodies the longing for the past, concerns the present, uncertain hopes for better, forms contrasts of the plot of the situation: “Only red viburnum brunches baked and smoked a troubled soul. When will that viburnum ripen, when will it laugh in ripen – summer is in full swing, and this late berry only barely taken the red... Paraska bakes so delicious viburnum pies! Baked before... Their taste has already been forgotten... [...] From the towels, pure, naive and cheerful, doves always glanced at them, embroidered tiny cross. A bird abound viburnum and, ripened with bitter taste of autumn, whether destined to wait for...” [3, 13; 14].

The monologue entitled in novela *When Will Viburnum Ripen...* opens the reader all the light of the perception of tensions in the family that are filled with gloom, sorrow and hardships.

Our research shows that the headings of stories feature the writer’s elucidative interrogative sentences intended to clarify certain facts.

Certain expressive color construction inquiring provides anaphora “or” in the story *Pears in a Ripe, One Plus One Equals Rain*. Such sentences are considered to be the specifying interrogative direct sentences. But their meaning provides answers in the novel *Pears in a Ripe*: “Oh, my window, my hope, you see my son Ivanko distant worlds or look intently into the distance, maybe he goes home from unfavorable foreign roads...” [3, 210-211].

Anxiety and worry are lyrical expression in these lines where logical stress is placed on the token "*green fish*" transmitted using interrogative constructions: "Yes, didn't they take green fish to the market?" [3, 210-211].

Prominent in the works of Liudmyla Tarnashynska are interrogative constructions that function as a hypothetical modality. Due to the semantics of assumption that is often transmitted through words, full parenthesis and modal particles, interrogative sentences most accurately convey the motive of sadness, doubt and anxiety.

Voluble dominant factor is the form-building of genre model of the work, *One Plus One Equals Rain*, which is transmitted by elucidative interrogation, in which appears anaphora "*or*". As a kind of compositional framing is perceived the first and last sections of the work, stating that Anhelina writes the novel, in which she tries to understand the experiences. The final destruction of boundaries between the fictional and the real world in the mind of the heroine happens when she cannot understand whether described in the novel actually happened, or it is fiction: "So delirium it *or* pale reflection of reality, pain *or* guilt; or perhaps indeed balm for the abandoned soul?.. And her «do not know» is as if a complete impotence in the incomprehensible life [...]. There is complete unfinished manuscript on the table, which did not give expectable answers, as well as desired quiet..." [3, 174].

Interrogative sentences to express anxiety, agitation are used mainly in the form of rhetorical questions which contain allegations and do not require immediate response of the object.

Transmission expression and artistic imagery in the works is the use of vernacular, exclamations, rhetorical questions by the author that provide natural color and have the appropriate communicative impact on the reader. For example, it implies a negative assessment of the recipient, thus transferring more pragmatic tones such as mockery, contempt, implemented by interjection: "*oh*", "*not a bit understood...*".

A short story *Award* permeated with satire on the process of awarding orders and determine nominations of delegates to the regional conference of komsomol in soviet times. Thus, at the conference by the decision of villagers was to go Nadiya Rozstalna "Unfortunate, diligent, she had considerable prestige in the village, even though has just finished school. But Thaisya Zahorulko went. Nadia wasn't beautiful enough [...]. The talk was only about Nadiyka resignation. The guy that casted an eye on her, was immediately raised a laugh, "*Oh*, that is the one that failed the beauty contest..." [3, 225]. Combine operator Haydenko receiving order, outraged: "Some money is presupposed together with the order... But no money, *not a bit* [...] They forgot, or it will be given later?" [3, 226].

In small epics of Liudmyla Tarnashynska every detail of the landscape comes into semantic bright color, it shows the angle of perception of the hero.

For typical personification of nature the writer depicts it in changes, motion, development, in close contact with the emotions.

In general, artistic and aesthetic features of Liudmyla Tarnashynska prose indicate lyrical and psychologi-

cal character of her short stories. The writer showed her inclivity for modeling genre structural type of mood novel.

In her works dominated by internal psychological conflict with a distinct lyrical and philosophical dominant, it is inherent the content concentration, the presence of one mood center.

Psychological motivations of the characters most often through a form of internal monologue, where intense sensory complex of semantic expression is expressed by interrogation that can be traced not only in dialogues but in the monologues. Such divided sentences-responses facilitate logical thought expressiveness.

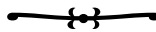
It was found that, based on this example; to achieve equal communicative effect Liudmyla Tarnashynska in her works often uses the richness and diversity of interrogative constructions. They are based on people's conversa-

tional outlook, subject to emotional function as well as a means of artistic and aesthetic expressiveness of the text.

Thus, the works of Liudmyla Tarnashynska are quite rich in various interrogative sentences by which the true aesthetic, human nature is reflected.

Bibliography and Notes

1. *Сучасна українська літературна мова. Стилїстика* / Ред. І. Білодїд, Київ: Наукова думка 1973, 438 с.
2. Кондратенко Наталія, *Питальні речення в українському поетичному мовленні: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.02.01, Одеса 2001, 16 с.*
3. Тарнашинська Людмила, *Парасолька на кожен дощ*, Київ: Неопалима купина 2008, 260 с.
4. Федосій Олена, *Художня парадигма сучасної української малої прози* / Ред. А. Гуляк, Київ 2012, 186 с.



Kateryna Devdera

**SHAMANISM AS A LITERARY PRACTICE
(THE POEM *HE* BY OLEH LYSHEHA AS AN ORIGIN MYTH)**

Taras Shevchenko Institute of Literature
of the National Academy of Sciences of Ukraine

Катерина Девдера

**ШАМАНІЗМ ЯК ЛІТЕРАТУРНА ПРАКТИКА (ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЇ
ВІН ОЛЕГА ЛИШЕГИ ЯК МІТУ ПРО ПОХОДЖЕННЯ)**

Abstract: Oleh Lysheha (1949 – 2014) is a writer who created a powerful myth and he himself is often treated even by literary critics and scientists as a mythical figure. In fact, an attempt to analyze his poetry in a traditional way looks like destruction of a sacrament and at the same time cannot reveal the true nature of it. That is the reason why “myth” has become a starting point and the main topic of this research. The poet’s myth of return to the origin or wildness involves shamanism as an important practice that makes this return possible for the lyrical hero and even for the readers.

Poem *He* can be interpreted as an origin myth and the position of the lyric hero as one of the shaman. Reciting the sacred history of the beginning of civilization he goes back to the world of origins where all the symbols possess their true power and the world of nature is still sacred and unwounded by mankind. Some special attention has been paid to such important images as “bear” and “hand”, its’ dual connection with totemic ancestor and the image of the writer I. Franko, “mountain” which partially represents the center of the world and “blackberry” that becomes a symbol of wildness and the primordial times.

Keywords: myth, shamanism, origin myth, hierophany, totemic ancestor

Літературну творчість Олега Лишеги (1949 – 2014), поета, прозаїка, драматурга, низка літературознавців і критиків охарактеризували як виняткове явище. Водночас її досі не було проаналізовано раціонально й чітко як цілісну систему, натомість навколо постаті письменника вже утворився своєрідний літературознавчий міт. Твердження про те, що творчість О. Лишеги є герме-

тичною іноді переходять у непрямі висловлювання про неможливість її повноцінного пізнання. Тарас Пастух зауважує, що “тексти Лишеги є настільки герметичними та складними, наскільки «замкненим» та непростим залишається для людини світ природи та світ її душі” [11, 20]. Роксоляна Свято вважає цю поезію такою, що вимагає “прозрінь” [13, 56], у деяких рецензіях поетич-

ні твори Олега Лишеги визначають як “надто живі, щоб називатися віршами” [5], [6]. Не сумніваючись у компетентності дослідників, вважаю, що цей літературознавчий міт є лише продовженням авторського міту письменника, який визначаю як міт первозданности. Тобто йдеться про ситуацію, яку Григорій Грабович визначає як ту, за якої “поет став продуктом і героєм власного міту” [2, 19].

Дослідження сутности цього міту дасть змогу побачити всю літературну творчість як цілісну систему, що складається з окремих елементів. Одним із таких елементів є шаманізм. У цій статті спробуємо проінтерпретувати поезію *Vin* із урахуванням специфіки авторського міту, зокрема, шаманізму. Для проведення дослідження було використано праці й підходи Кльода Леві-Строса, Мірчі Еліаде, а також Григорія Грабовича.

Мірча Еліаде визначає міт як “правдиву історію” [15, 217], крім того, “історію, яка є найціннішим здобутком, тому що вона сакральна, повчальна, значима” [15, 217]. Саме таке визначення міту було обрано за точку відліку. Тобто пишучи про мітичну природу поезії О. Лишеги, я радше схильна розглядати його твори як варіації таких “правдивих історій”, аніж шукати в них релікти тієї чи тієї мітології.

Свого часу К. Леві-Строс, вибравши за критерій здатність творів бути перекладеними, протиставив міт та поезію, оскільки останню дуже важко перекласти іншою мовою, натомість міт, навіть за найгіршого перекладу, “буде сприйнято як міт” [7], оскільки його сутністю є “не

стиль, не форма оповіді, не синтаксис, а розказана у ньому історія” [7]. Звісно, проводячи паралель між поезією О. Лишеги й мітом, слід наголосити, що для поета форма його творів, особливо доцільність і точність ужитих слів, мала чимале значення, але не була головною: “Я (Олег Лишега – К. Д.) й починав писати вірші як заперечення поезії” [10, 44]. Зізнання, яке на перший погляд здається абсурдним, засвідчує індивідуальний пошук альтернативи усталеному в українській літературі філологічному підходу, за якого поезія часто мислиться як віршовані твори певного автора.

Якщо має рацію Томас Стернз Еліот і “все, що пише поет про поезію, слід оцінювати з погляду його поетичної творчости” [3, 73], то, судячи з низки інтерв’ю (зокрема знаменитого *Іншого формату* з Тарасом Прохаськом), Олег Лишега шукає першооснов літератури, або інакше – того, що було до слова й існує на рівні вищому, як словесний. Недарма, “поезія – щось архаїчне” [9, 34] і мислиться як “таємниця давніх гір” [9, 34], щось “завжди закрите” [9, 34]. За Леві-Стросом, вищим є рівень мітем, дослідник зауважує, що сам міт є мовою, “але ця мова працює на найвищому рівні, де смисл [...] спроможний від’єднатися від мовної основи, на якій він сформувався” [7].

Спорідненою з мітом цю поезію робить і низка інших рис, а саме її позачасовість, або точніше співприсутність минулого та теперішнього. Так, коментуючи особливості якісної поезії, О. Лишега наголошує на необхідності, щоб у ній було представлено: “дальній плян, середній

плян і найближчий плян” [9, 43]. Наскрізною є мітологізація географічного простору: конкретні топи стають утіленням потойбічного світу. Зокрема дороги з України до Німеччини, з батьківського дому до власного, з одного берега Дніпра на інший є символами подорожі за межу. Повсякденне часто стає виявом сакрального, своєрідною ієрофанією, за М. Еліаде. Для авторського міту первозданности О. Лишеги визначальним є прагнення ліричного героя повернутись до першовитоків і певні шаманічні дії (входження у стан екстазу (поезія *Лебідь*), рецитація міту про походження (*Він*), перевтілення-метаморфоза (*Корон*) є одним зі способів його здійснити.

Поезію *Він*, яка увійшла до циклу *Снігови і вогню*, літературознавці й критики здебільшого коментують, розглядаючи той чи той образ. Так, І. Клех та Р. Свято аналізують значення образу руки, Дж. Бресфілд зосереджує увагу на образі пташки. На мою думку, цей твір є ланкою мітичного сюжету, символічним зачином якого є поезія *Ведмідь*. Можливо, менш очевидний її зв'язок із твором *Гора*. Їх об'єднує важливий для О. Лишеги образ “ведмедя”, низка алюзій до біографії І. Франка, мітологізований топос гори, яка стає не лише центром світу, а й утіленням первозданного простору.

Цінною для розуміння семантики образу “ведмедя” є заувага самого О. Лишеги: “Для мене важливе поняття ведмедя. Для мене це людина чи звір, які все осягли” [9, 10]. Показово, що автор сам наголошує на двоїстості “поняття”. З погляду такої дуальности заголовок *Він*

варто інтерпретувати як *Він*, себто “ведмідь”, адже це слово у первісному суспільстві було одним із табуйованих, водночас “він” – це, без сумніву, і сам Франко, оскільки в англомовому перекладі, здійсненому О. Лишегою та Дж. Бресфілдом, є посвята (відсутня в оригіналі): “For Ivan Franko” [16, 23].

Твір є поетичним переосмисленням біографії та творчости поета: плетіння сітей і збирання грибів – факти, які не раз постають у спогадах про письменника. Образ ведмедя, який танцює “на розпеченій блясі” [8, 42] – це алюзія до поезії *Школа поета (За Ібсеном)* Івана Франка, фраза про “блукання аравійськими пісками” [8, 42] відсилає читача до тексту поеми *Мойсей*.

Р. Свято, акцентуючи увагу на важливості образу “руки”, висловлює думку, що “у вірші *Він* довкола цієї кінцівки розгортатиметься цілий сюжет (символічний виклад історії розвитку цивілізації)” [24, 58]. Визнаючи слухність цього спостереження, вважаю за потрібне зупинитись на ньому окремо. Ця поезія є не так символічним викладом історії, як викладом символічної історії – мітом про походження. Такі міти, як зазначає М. Еліаде, “продовжують і доповнюють космогонічні [...] розповідають, як світ було змінено, як щось у ньому з'явилося або зникло” [29, 21].

У творі йдеться як про походження письма (культури), так і про походження цивілізації як хвороби. Амбівалентність образу руки, підкреслена у тексті, увиразнює неоднозначність ролі людини у природному світі: руці, яка прагне стати “досконалим інструментом, чого не

має ніхто..." [10, 42] водночас "прикро [...] здогадуватись, / Що друга, ніби така сама рука – день і ніч / Кує залізний ланц на молодого ведмедя..." [10, 42]. Урешті відчуття вини й сорому за скоєний переступ є наскрізним для всього твору, адже нанесення перших знаків з'являється як спроба "виправдати / Примітивні вбивства" [8, 41].

Показово, що, як зазначає М. Еліаде, космогонічний міт, міт про походження хвороби та ліків, тісно пов'язані із ритуалами зцілення у різних племен [15, 26]. Переказуючи своєрідний міт про походження письма, ліричний герой О. Лишеги повертає самому письму й знакам їхню первісну силу і значення, з одного боку. З іншого – він намагається зцілити "хворобу", "рану" цивілізації, розповісти про її походження.

Дж. Бресфілд співвідносить образ птаха, яким завершено твір ("Але навіть верткий птах, / Не сідаючи на обтикану колючками галузку, / Ніяк не може склювати цілої ягоди") [8, 43] із образом поета. На його думку, і птах, і поет не можуть втамувати свого вічного голоду-прагнення [16]. Так само сприймає це завершення поезії І. Клех: "І таки подібний (Олег Лишега – К. Д.) – по суті – на описуваного ним у своєму найкращому, як мені видається, вірші "верткого птаха", який на "аж мокрій від перестиглої ожини" горі залишається не в стані втамувати спрагу... Тільки голод поета – онтологічний, і це єдиний зі всіх видів спраги і голоду, який в принципі неможливо втамувати" [4].

На мою думку, така інтерпретація пропонує більший рівень символізації та абстрагування, ніж має

цей текст сам по собі. Тобто у межах твору, наскрізним образом якого була "рука", доцільніше акцентувати увагу на тому, чому вона зникає наприкінці й чому перед читачем постає саме образ птаха (того, хто від природи є безруким) як такого, що не може втамувати свого голоду-прагнення? І чи не є ця безлюдна картина наприкінці лише варіацією міту?

Розглядаючи цей твір як міт про походження, важко не помітити, що він має своєрідне обрамлення. Це опис певного топосу: "В горі, аж мокрій від перестиглої ожини, / Темніє його житло" [8, 41], а також: "Близька гора аж темна від солодкої ожини" [8, 43]. Крім того, цю гору постійно пов'язано з образом ягід. Цікаво, що у двох інших творах (*Ведмідь*, *Гора*), які було визначено як споріднені, він трапляється також. Так, у першому творі цей образ доповнює картину первісного (і таки первозданного) пейзажу: "Темніє дикий часник, наливається ожина..." [8, 20] (*Ведмідь*), у другій поезії ожина ніби закриває гору, де зникає Іван Франко: "Лише темна заросла густо ожиною стіна" [8, 40] (*Гора*).

Семантика образу в О. Лишеги досить близька тому значенню, яке він має в поезії Сільвії Плат *Збирання ожини (Blackberrying)*. Показово, що цей твір О. Лишега переклав українською. Топос, що постає у творі американської поетки, такий же дикий, недоторканий: "Nobody in the lane, and nothing, nothing but blackberries" [17, 168]. У перекладі О. Лишеги: "Нікого на стежці, нікого й нічого, крім ожини" [12]. Отож, образ ожини стає символом дикої природи і підкрес-

лює первозданність простору. Тому топоси, що постають на початку й наприкінці – це лише варіація міту первозданності, що замикають коло зцілення.

Дещо окремим і досить вагомим залишається питання, чи є в ідилічному просторі авторського міту первозданності місце для людини? І. Борисюк, аналізуючи поезію *Ведмідь*, зазначає: “У спокійному прийнятті можливості існування світу без людини поезія Лишеги зближується з Григоровою” [1, 48]. Утім, на мою думку, відсутність людини у цьому просторі (особливо у віршах циклу *Снігови і вогню*) зазвичай емоційно забарвлена і доволі далека від того, що дослідниця визначає як спокійне прийняття, та й, власне, від поезії Михайла Григоріва.

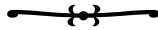
Так, поезія *Ведмідь* оприявнює, з одного боку, особливе авторське розуміння поняття дикости (“дикість – це затаєність, непомітність, безшумність, делікатність, тонкість” [9, 33]), яке трапляється в умовно виокремленій першій її частині, описі ведмедя. Показово, що дикий звір в О. Лишеги є інтелігентним і що інтелігентність мислиться не як набута (атрибут прирученості й виховання), але як вроджена й невід’ємна риса, природність. З іншого боку, ведмідь і весь “неприручений” [9, 7] світ таки очікують на людину: “...Кожну кістку склав акуратно.../ Ану ж прийде чоловік і йому заманеться / Просвердлити одну / І змайструвати з неї сопілку” [8, 20]. Тут чоловік, ким би він не був, утіленням роду людського загалом чи “унікальності існування” [1, 48],

постає як творець. І здається, що саме для людини, як творця, є місце у цьому просторі первозданності. Можливо, саме тому О. Лишега зауважує: “поет стає на боці неприрученої природи, яка завжди може зробити несподіваний хід” [9, 7]. Тобто в ідилічному просторі людина є “поетом”, мистцем, або більш загально, тим, хто творить, увіковічує, прикрашає (скрашує) “дикий камінь” [8, 141] (*Кінь*). Трагедія полягає у тому, що людина із творця перетворюється у того, хто приручає, розпочинаючи боротьбу. Тому зміщення акцентів наприкінці поезії *Ведмідь* (“Його лапа ще досить страшна, / Щоб захистити цю ніч” [8, 20]), з одного боку, підкреслює могутність природи, з іншого – натякає на майбутнє протистояння. Під таким кутом зору завершення поезії *Він* амбівалентне: повернення до первозданності без людини, яка володіє рукою, “досконалим інструментом, чого не має ніхто” [8, 42], є зціленням, але має трагедійне забарвлення, адже світ без людини є не лише світом без нищення, але й світом без творця.

Шаманізм є одним з елементів авторського міту Олега Лишеги. Поезія *Він* може мислитись як міт про походження, рецитація якого ліричним героєм близька до шаманічних практик, завдяки якій шаман, декламуючи міт, повертається до першовитоків і зцілює хворого. Щоправда, у цьому випадку йдеться про символічне зцілення світу природи, що зазнав згубного впливу людства.

Bibliography and Notes

1. Борисюк Ірина, *Поезія Олега Лишеги як віднайдення Іншого*, [у:] *Наукові записки Національного університету "Києво-Могилянська Академія"*: Філологічні науки, Київ 2015, Том 176, с. 42-51.
2. Грабович Григорій, *Шевченко як мітотворець*, Київ 1991, 212 с.
3. Еліот Томас Стернз, *Музика поезії*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки* / Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис 1996, с. 73-82.
4. Комський Григорій, Клех Ігор, Возняк Тарас, *Ще один діалог довкола великого мосту*, Web. 07.03.2017 <<http://www.ji.lviv.ua/n4texts/kkw.htm>>.
5. Крюгер Ваню, *Слово. Дерево. Глина. Хор*, Web. 07.03.2017 <<http://litakcent.com/2014/07/15/slovo-derevo-hlyna-hor/>>.
6. Ляук Мирослав, *Лишега без назви*, "Український журнал" 2014, № 4, с. 62.
7. Леві-Строс Клод, *Структурна антропологія* / Переклад із англ. З. Борисюк, Київ: Основи 2000, 387 с.
8. Лишега Олег, *ЗИМА В ТИСМЕНИ-ЦІ. Вибрані вірші, переклади, н'єса*, Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА 2014, 256 с. (Серія *Українська Поетична Антологія*).
9. Лишега Олег, *Інший формат*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ 2003, 47 с. (Серія *Інший формат*; видання № 1).
10. Лишега Олег, «Кожен поет носить на собі якусь невидиму гору», "Український журнал" 2001, № 9, с. 44-47.
11. Пастух Тарас, *Червона вохра слова Олега Лишеги*, Web. 07.03.2017 <<http://litakcent.com/2011/03/29/cher-vona-vohra>>.
12. Плат Сільвія, *Сільвія Плат* / переклад із англ. О. Забужко, О. Лишега. Web. 07.03.2017 <<http://ukrlife.org/main/minerva/plat.htm>>.
13. Свято Роксолана, *Сюрреалістичні аспекти поетичного світу Олега Лишеги*, [у:] *Наукові записки Національного університету "Києво-Могилянська Академія"*: Філологічні науки, Київ 2005, Том 48, с. 56-62.
14. Элиаде Мирча, *Шаманизм: архаические техники экстаза*, Київ 2000, 480 с.
15. Eliade Mircea, *Myth and Reality*, New York: Harper & Row, Publishers 1963, 204 pp.
16. Lysheha Oleha, *The Selected Poems of Oleh Lysheha*, Cambridge, Mass.: Distributed by Harvard University Press for the Ukrainian Research Institute, Harvard University 1999, xxvii, 121 pp.
17. Plath Sylvia, *The Collected Poems*, New York: Harper and Row 1981, 351 pp.



Olha Bashkyrova

**THE DISCOURSE OF THE POPULISM
IN MODERN UKRAINIAN NOVELS**

Borys Hrinchenko Kyiv University, Ukraine

Ольга Башкирова

**ДИСКУРС НАРОДНИЦТВА
В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ РОМАНІСТИЦІ**

Abstract: The article is devoted to the peculiarities of embodiment and artistic rethinking of the populist discourse in modern Ukrainian novels. There are generalized features of the populism as the holistic worldview system that is reflected in artistic practice: Christian humanism; priority of positivistic knowledge; stylistic close to the lively folk speech; didactic intents; images-archetypes formed by national artistic tradition. The populist discourse in modern literature is considered as the continuation of the traditions of realistic writing based on positivist principles. There is substantiated productivity of transformation of the populist artistic models in the modern mass literature. The characteristic of neo-populist picture of the world is presented from the position of comparative analysis of the cultural situation in Ukraine of two critical periods – milestones of the XIX – XX and XX – XXI centuries. It's proved that actualization of the populist world view intents is conditioned by the prevalence of the constructive trends in national variant of postmodernism and post-postmodernism.

Keywords: populism, modernism, postmodernism, novel, artistic picture of the world, literary tradition

Сучасний літературний процес засвідчує полістилістичність і різновекторність художніх пошуків, що свідчить і про оприявлення за-своєного досвіду постмодерністського письма – з його поглядом на культуру як на завершене явище, кодами, дискурсами, стилями якого можна гратися, і про тяглість та життєздатність певних традицій, актуалізованих на новому зламі століть. До таких традицій належить

народництво, що становить потужний світоглядний комплекс, надзвичайно авторитетний у національній літературі XIX (і не тільки) століття. Народництво як самобутній суспільно-культурний феномен опинялося у центрі уваги та стало предметом жвавих дискусій у контексті найрізноманітніших літературознавчих та культурологічних проблем: Іван Денисюк здійснює ревізію поняття народництва, опонуючи поширеним

оцінкам української літератури як “неповної” [7]; Володимир Моренець акцентує на компаративному аспекті вивчення цього явища, виявляючи кореляцію українського народництва із західним позитивізмом [11]; низку цінних узагальнень про специфіку народницької літератури щодо модерністського письма роблять Тамара Гундорова [4], [5] та Наталя Шумило [13]; Тамара Гундорова пропонує також оригінальну концепцію народницької літератури як популярної [3]. Взаємодія народницько-реалістичного типу письма із модерністськими тенденціями у творчому становленні окремих представників літератури межі XIX – XX століть висвітлена в низці дисертацій, присвячених персоналіям українського письменства зазначеного періоду, зокрема Вікторії Александренко [1], Інни Ліпницької [9], Галини Олександрової [12] та ін. Однак, попри високий рівень висвітлення жанрово-стильової специфіки творів народницької літератури, їх значення для формування національної своєрідності українського письменства, в тому числі й модерністського, проблеми літературознавчого дослідження народницького дискурсу далеко не вичерпані. Зокрема, заслуговує на увагу характер оприявлення народницьких художніх моделей на сучасному етапі розвитку української літератури. Дослідження цього явища дозволило б скласти повніше уявлення про ті художні тенденції, які характеризують постпостмодерністську творчу ситуацію в Україні, виявити характер діалогу з попередньою традицією в національній літературі початку XXI століття.

Отже, метою цієї статті є виявлення шляхів та форм переосмислення й творчої трансформації ідей, художніх моделей, цілісної картини світу, притаманних українському народництву як самобутньому культурному явищу, в сучасній українській романістиці.

У запропонованій статті спробуємо конкретизувати поняття “народницька література” й узагальнити стильові та світоглядні риси, притаманні цьому гатунку письменства; встановити характер кореляції народницької літератури як популярної з явищами сучасної масової культури;

виявити у творах сучасної романістики принципи моделювання художнього світу, закорінені в народницьку традицію; охарактеризувати особливості взаємодії народницького канону з іншими, зокрема соцреалістичним, у сучасній великій прозі.

Розв’язання цих завдань зумовило застосування порівняльного та порівняльно-історичного методів, що дозволили виявити характер спадкоємності світоглядних інтенцій народництва в сучасній романістиці, особливості взаємодії питомих національних рис українського письменства і провідних тенденцій західноєвропейської літератури межі XIX – XX та XX – XXI століть, а також елементів психоаналітичної та структуралістської методології, що дали можливість виділити образні константи ментальної свідомості (хутір, козацтво, мати) і простежити шляхи їх художньої трансформації на сучасному етапі розвитку української культури.

Неоднозначність трактувань народництва в українському літера-

турознавстві великою мірою зумовлена особливостями кореляції народницької ідеології з естетичними пошуками українських мистців (переважно молодшої генерації) межі XIX – XX століть. Орієнтація народництва на просвітницько-суспільну діяльність та майже повне ігнорування високого мистецтва досить часто ретроспективно сприймаються як гальмівні фактори розвитку українського письменства в річищі європейської літератури. Справді, як зазначає Наталя Шумило, “традиційна для української літератури проблема об’єкту зображення, яким було переважно селянство та взаємини інтелігенції з народом” [13, 185], стала однією з основних відмінностей розвитку українського письменства попереднього зламу століть від західноєвропейського. Однак ототожнення народництва з ретроградними тенденціями неодноразово піддавалося критиці у працях українських дослідників. Так, Іван Денисюк ще в 1990-ті роки висловив думку про неправомірність трактування української літератури як неповної й виступив проти означення “народницька”, що передбачає акцентування “етнографізму”, “побутовизму”, “просвітництва”. Дослідник зауважив, що такий підхід становить механістичне перенесення на український ґрунт закономірностей естетичних процесів інших національних літератур, перебільшення мистецьких впливів Росії чи Заходу – з одночасним нехтуванням іманентних рис художньої свідомості [7, 285]. Цієї думки дотримується й Володимир Моренець: дослідник відзначає, що просвітницькі інтенції українського народ-

ництва є виявом позитивістського світогляду, проте зауважує й принципову відмінність національного та західного культурних контекстів. Якщо в Західній Європі межа XIX – XX століть засвідчила вичерпаність позитивізму, то на національному ґрунті було сформовано цілком відмінний світогляд, який “тільки під середину століття (XIX-го. – О. Б.) стараннями багатьох найталановитіших і найпристрасніших представників української культури почав кристалізуватися в національну ідею” [11, 51]. Очевидно, проблема суттєвої відмінності національної художньої практики від західної вповні може бути досягнена тільки в ширшому контексті, що враховував би не лише суспільно-історичні умови формування мистецьких феноменів, а й іманентні ментальні особливості національного світогляду. Так, межа XIX – XX століть характеризується перетином двох філософій – питомої для українського менталітету “філософії серця” Григорія Сковороди і “філософії життя” Фрідріха Ніцше, визначальної для західного Модернізму [13, 152]. Позиціонування мистецтва “по той бік добра і зла” виявилось неприйнятним для національної художньої свідомості, відповідно, в українській літературі цього періоду надзвичайно стійким виявився принцип єдності етичного й естетичного. Подібним чином відбувається взаємодія іманентного національного світогляду і світової художньої практики на новому зламі епох. Децентрованості та конечності культури у сприйнятті західних постмодерністів відповідає нова конструктивність у національному варіанті стилю: герой намага-

ється відновити гармонію в позірно фрагментованому, позбавленому сенсу світі, причому гармонія і сенс існують об'єктивно, а принципи нонселекції і гри виступають більшою мірою стилістичними прийомами, ніж сутнісними властивостями художнього світу. Деструктивні тенденції не здобули в українському письменстві системного втілення – передусім через принципово відмінні від західних художні надзавдання – “активний пошук центруючих ідей, особливо актуальний в умовах реальної кризи” [10, 108]. Не випадково саме на зламі ХХ – ХХІ століть відбувається зауважена Тамарою Гундоровою актуалізація дискусії про рівень розвитку та повноту реалізації модерністської естетичної системи в національних умовах [4, 74]). Очевидно, тяглість визначальних для національної літератури традицій, в тому числі й народницької, досить часто позбавлену іронічної трактовки, можна пояснити настановою на збереження питомої культури перед обличчям реальної загрози, яка не зникла й на початку ХХІ століття. Аналіз художніх проявів народницького світогляду в сучасній великій прозі потребує бодай стислого окреслення його етичних, ідеологічних та естетичних модусів як певної сталої системи, сформованої упродовж ХІХ століття.

Наталія Шумило зазначає, що саме поняття “народництво”, вперше вжите в *Історії українського письменства* Сергія Єфремова, у процесі функціонування “набуло ситуативно вмотивованої багатозначності” [13, 186]. В українській літературі помежів'я ХІХ – ХХ століть з модерністськими художніми пошуками

асоціюється “насамперед література про місто, інтелігенцію, яка здатна до рефлектування, роздвоєння психіки, відчуття присутності в собі «іншого», почасти не самототожного, – розчарованого та заглибленого у власні песимістичні візії, та література на національну та екзотичному тематику” [13, 186]. Таким чином, у стилістичному й проблемно-тематичному аспекті опозицією до модерністської виступає народницька література. Водночас письменники, які широко розробляють у своїй творчості тему народного життя, часто стають творцями нової художньої мови, що не поступається естетичним рівнем кращим зразкам західноєвропейської літератури (Василь Стефаник, Михайло Коцюбинський). У багатьох випадках індивідуальний авторський стиль розвивається в напрямі від художньої системи народництва до модернізму (Михайло Коцюбинський, Гнат Хоткевич, Степан Васильченко та ін.). Саме тому Н. Шумило пропонує розмежовувати два поняття: “література для народу” і “література про народ”, аргументуючи їх відмінність таким чином: “Перше («література для народу») можна співвіднести з «су спільництвом», поняттям, що його запропонував Ю. Тарнавський, бо воно перекривається поняттям «народництво», а друге («література про народ»), залежно від стильового напрямку, – або з традиціоналізмом, або з модерністю, зокрема й модернізмом” [13, 188]. Н. Шумило називає ряд творів українського письменства зламу ХІХ – ХХ століть, що становлять умовні межі творчої еволюції їх авторів від “літератури для народу” до “літератури

про народ”, сформованої на модерністичних засадах. Для Гната Хоткевича це *Добром усе переможеш* (1899) і *Камінна душа* (1911); для Михайла Коцюбинського – *Андрій Соловійко, або Вченіє світ, а невченіє тьма* (1884) і *Тіні забутих предків* (1912); для Ольги Кобилянської – раннє оповідання *Людина з народу* і повість *Земля* (1902). Ранні твори авторів, адресовані народу, кваліфікуються дослідницею як “зразки просвітницького реалізму з дидактичною настановою” [13, 189]. Саме в такому розумінні ми вживаємо поняття народницького дискурсу в цій статті. Зрілі твори згаданих класиків, на думку Н. Шумило, об’єднує неоромантична тенденція, позначена поверненням до мітологічних основ ментальної свідомості українця, актуалізацією таких світоглядних констант, як “земля”, “доля”, “мати” тощо.

В умовах політичних утисків, які супроводжували розвиток української культури упродовж століть, народництво виявилось актуальною і, очевидно, єдиною можливою стратегією збереження національної ідентичності – еволюціонувавши від романтичного “козакофільства” до потужного ідейно-просвітницького руху, воно сповідувало національну єдність та необхідність суспільних перетворень на гуманістичних засадах, створювало умови для майбутнього політичного пробудження українства. Відповідно, ідею національної єдності мав підтримувати єдиний літературний канон, що забезпечив би спільну мову інтелігенції і народу, “розбудити” який ставили собі за мету народники. Тамара Гундоро-

ва зазначає: “Протягом усього XIX століття український літературний процес було спрямовано передусім на збереження єдиного народницького канону, формою вираження якого стає «загальнонародна» література, що, власне, є реалізацією просвітницької моделі *популярної* (письмівка Т. Гундорової. – О. Б.) культури” [4, 75]. Справді, народницьку літературу характеризують нарративні стратегії, наближені до розмовного мовлення; явна дидактична настанова; досить обмежене коло фабульних моделей (історія дівчини-покритки, солдата, “відродженого грішника”, інтелігента-просвітника тощо); утвердження цінностей християнського гуманізму та патріархального ладу [5, 41], а також, за висловом Наталі Шумило, показ “ідилічних взаємин інтелігенції та народу” [13, 227]. Представники українського Модернізму здійснюють активні спроби де-струкції народницького канону, передусім через деканонізацію сакралізованого образу народного вчителя (*Лялечка* Михайла Коцюбинського, *Божественна Галя* Степана Васильченка), звернення до інонаціональної та урбаністичної тематики, розробку нового типу персонажа – інтелігента, схильного до самозаглиблення та рефлексій. Однак насильницьке згортання розвитку модерністської естетичної парадигми та штучне утвердження соцреалізму як єдиного стилю, по суті, нівелюють ці художні здобутки – соцреалізм “фактично переймає народницьку концепцію популярної літератури й водночас ідеологізує її та робить функціональною” [4, 75]. Риси народницької літератури

як популярної, доступної і зрозумілої найширшим колам читачів, дозволяють чіткіше окреслити вияви народницького дискурсу в українській великій прозі початку XXI століття, принаймні значної її частини, яка тяжіє до масового продукту. Як буде показано далі, сучасна романістика, орієнтована на масового читача, активно послуговується художніми моделями, привнесеними з народницької (просвітницько-реалістичної) літературної традиції. Слід зауважити й еволюцію самого поняття масової культури (кітч) в напрямі її легітимізації у царині естетики: якщо клясична традиція, а згодом модернізм та авангардизм виносять кітч за межі мистецтва, то постмодернізм уводить його до кола мистецьких явищ. Зауважуючи недостатній рівень розробленості проблеми масової літератури в українській гуманітаристиці, Т. Гундорова зазначає: “А між тим саме література українська до такої розмови дуже надається – і в аспекті літератури соцреалізму як масової культури, і в аспекті винайдення масової україномовної літератури в добу постмодернізму. Більше того – національна українська література у XIX столітті послідовно програмувалася як *популярна література* (письмівка Т. Гундорової – О. Б.). Звідси – особлива, унікальна по-своєму художня практика цієї літератури” [3, 9].

Народницький дискурс у сучасній великій прозі засвідчує свою надзвичайну життєздатність, створюючи основи для нової конструктивності, що приходить на зміну квазінонселекції й фрагментарності (хай здебільшого тільки формаль-

ній), властивим українській постмодерністській художній практиці. Своєрідно трансформується у межах цього дискурсу основоположна для народництва XIX століття тема інтелігенції й народу. Так, у романі Марини Гримич *Ти чуєш, Марго?* зі спільнотою інтелігентів-народників співвідносна група соціологів, які мандрують Україною, формуючи цілісне уявлення про настрої “глибинки”. Народ постає у творі як мудра, волелюбна й надзвичайно життєздатна стихія, що не залежить від політиків, формуючи власну справедливість і власне право. Мандрівні соціологи постають не як “будителі”, а як провідники й ретранслятори думки народу. У справі національного й політичного відродження надія покладається саме на силу й мудрість народу, представниками якого є передусім мешканці сіл, розкиданих по Україні. Ще більш помітні ці інтенції у творах Люко Дашвар, у яких тема протиставлення “людини з народу” і можновладців є наскрізною. Романістика авторки, що представляє саме масову літературу з властивою їй читабельністю й формульністю сюжетних колізій, багато в чому наслідує клясичну романну традицію – масив текстів Люко Дашвар претендує на панорамний показ сучасного суспільства в усьому розмаїтті представлених у ньому соціальних типів. Такий підхід до змалювання дійсності бодай тематично зближує творчість сучасної авторки з “художніми енциклопедіями” життя, які становили великі романні цикли європейських реалістів XIX століття. Водночас з традицією народницької літератури романи Люко Дашвар споріднює відчутний дидактичний

струмись і доволі обмежене й передбачуване коло сюжетних колізій, що в багатьох випадках виконує ілюстративну роль по відношенню до моральної настанови (жінка, змушена обирати між ницим, але успішним, і благородним, проте незможним, партнерами; юнак, який прагне потрапити до кола можновладців, але переконується в його нікчемності; молодий багатій, що мріє служити благородній справі, але не знаходить у собі сил відмовитися від вигод свого оточення; моральна спокута магната за зведену дівчину; історія бідної провінціалки або провінціала, який потрапляє у велике місто). При цьому особистісне змушіння героя завжди тотожне його єднанню з народом, сім'єю, людською спільнотою, яка сповідує вірність меті, більшій за особисте щастя чи добробут. В одному з романів трилогії *Бити Є, Макар*, збірний образ народу витворюється шляхом моделювання низки колоритних портретів київських містян – матері-одиначки, невизнаного письменника, хлопця-журналіста, пияка. Головний герой, амбітний юнак Макар, який прагне увійти до кола можновладців, завдяки знайомству з ними переживає радикальну зміну світогляду, усвідомлює справжні цінності (чесність, порядність, готовність до самопожертви) і ставить собі за мету стати не тільки успішним, а й благородним. В іншому творі, *Рай. Центр*, який становить преамбулу до романного циклу *Бити Є*, тема народу як рушія національного відродження представлена більш виразно. Люко Дашвар апелює до романтичної традиції, яка стала коліскою народницького світогляду,

актуалізуючи образ козака – вірного сина і носія високих моральних якостей народу. Одну з провідних сюжетних ліній твору формує історія двох козаків Дорошенка, Микишки і Свирі Сердюків, які повертаються в сучасну Україну після тривалого сну в Десні, де потонули майже чотириста років тому. Авторка розбудовує концепцію свого художнього світу довкола ідеї кордоцентризму, питомої для ментальної свідомости українців: побачити козаків, прізвище яких походить від давнього терміну “серденята” (віддані Дорошкові загони), можуть тільки чисті серцем. Козаки прагнуть потрапити в рай, однак стикаються з байдужістю й жорстокістю сучасного світу, в якому більшість людей не бачить їх. Зрештою містечковий лікар, який приїхав шукати правди до Києва, став жертвою небезпечних інтриг можновладців і був урятований від смерти козаками, забирає їх до свого райцентру. Містечко, змальоване в романі як осередок душевної чистоти, стає узагальненим образом України: “ – Оце райцентр?

– Так, хлопці.

Свиря до Микишки:

– Куме, чув? Ми у райський центр втрапили. Тут місце чисте. Люд не гнилий.

– А Чигирин нині є? – недовірливо спитав Микишка. – Столиця козацька...

– Звичайно, – розсміявся хтось із люду. – Теж райцентр. [...]

– І Батурин є? І Котельва? І Ніжин? І Глухів? – Микишка своє.

– Теж райцентри, – подалися до кумів люди. [...]

– Я так собі міркую, пане Свиря, що у тих райцентрах чистим душам

не дуже радісно. [...] Дивись-но – у людей очі втомлені... Кажуть, столиця їх не чує.

– Хай втомлені, а правду бачать! Нас бачать! [...] Коли це Україна на Київ озиралася? Україна по Чигириних та Батуринах будувалася» [6, 255].

Така концепція художнього світу, в якій периферія, представлена селом і містечком, виступає осередком духовности й протиставляється центру (столиці), є своєрідним інваріантом “хуторянства”, особливого світогляду, основи якого найповніше були сформульовані Пантелеймоном Кулішем у його *Листах з хутора*. “Хутірська філософія”, ґрунтована на засадах християнського вчення і споріднена з ідеєю “природної людини” Жан-Жака Руссо, розглядає місто як осередок цивілізації, далекої від істинних духових та духовних потреб людини і орієнтованої тільки на невелику частину людської спільноти – на розбещену й бездуховну соціальну верхівку. Хуторяни натомість виступають носіями істинних моральних цінностей, і саме на них П. Куліш покладає надію у великій справі духового відродження: “Цивілізація, кажуть, веде чоловіка до всякого щастя... А якщо ні?.. Що тоді, панове? Де тоді візьмете людей, свіжих душею і міцних здоров’ям, щоб у інший спосіб зіпсоване по всій землі життя виправити?” [8, 37].

Подібним чином організовано художній світ роману Володимира Лиса *Соло для Соломії*. З народницькою традицією твір споріднює чітка поляризація персонажів-антагоністів (Соломії та Руфини); увиразнена цим прийомом дидактична настано-

ва; християнська етика як своєрідна програма прочитання й інтерпретації твору, закладена в його художній структурі (образ Соломії є яскравим прикладом єдності етичного й естетичного, властивої українській художній свідомості, на відміну від західної). Особливого значення у творі набувають мотиви імени, долі, гріха, надзвичайно життєздатні у ментальній свідомості українців. Мотиви імени і долі тісно пов’язані, що відповідає архаїчним уявленням про акт називання як творення й ім’я як носій щастя / нещастя людини. Зміна імени співвідносна із втратою долі: коли Руфина, прагнучи остаточно порвати всі зв’язки із рідним селом, прибирає ім’я Раїса, зникає і її життєвий талан. Таким чином, названі мотиви також “працюють” на увиразнення дидактичної настанови: героїня, яка забуває власне походження, не тільки зазнає моральних втрат, а й не здатна стати матір’ю, тобто позбавляється сакральної жіночої функції, що в художній структурі твору тотожна долученню до вічності й дива відродження.

Християнська етична доктрина як світоглядна основа народництва виявляє свою дієвість у сучасній великій прозі. Повертаючись до романістики Люко Дашвар, варто зауважити, що саме християнська етика є мірилом вчинків її героїв. Так, у життєвій історії Люби, героїні роману *Рай.центр*, акцентовано побожність її родини. Ляйтмотивом одного з романів трилогії *Бумі Є, Макс*, виступають три загадкові слова, які зрештою виявляються фразою «Тебе бачить Бог» – цей напис тримає в руках незнаюмка, в такий спосіб нагадуючи вбивцям

свого коханого про неминучу спокуту. Актуалізуючи у своїх творах світоглядну систему народництва, і Люко Дашвар, і Володимир Лис своєрідно деконструють соцреалістичний канон, що, як зазначає Тамара Гундорова, у певному розумінні виступив спадкоємцем народницької літератури як популярної. Так, у згаданому романі *Соло для Соломії* В. Лис імпліцитно протиставляє образи головної героїні та її подруг безликим постатям колгоспниць з численних соцреалістичних творів. Таке протиставлення вибудовується завдяки психологізації центрального жіночого образу, підкресленню його чуттєвості (численні зооморфні паралелі, які втілюють тілесне буття людини), увиразненню приватної історії на противагу історії “великій”, а також – особливому значенню християнського дискурсу в розбудові художнього світу твору (уподібнення життєпису селянки до житій святих; підкреслення духової краси, фізичним відповідником якої виступає тілесна досконалість героїні). Яскравим прикладом руйнування соцреалістичного художнього канону в романах Люко Дашвар є галерея можновладців, сформованих советською управлінською системою (*Молоко з кров’ю*, *Рай.центр*, *Биті Є*). В даному випадку йдеться про деконструкцію советської маскулінності, представлену доволі обмеженим колом типів (художніх моделей): “служитель вітчизні / солдат, самовідданий працівник, будівельник комунізму та атлет” [2, 51]. Тетяна Бурейчак зауважує, що ці ідеальні образи були важкодоступними для наслідування, оскільки й сама советська ідеологія “гіпертро-

фувала одні чоловічі якості (самовідданість, героїзм, колективізм) та ігнорувала інші (незалежність, ініціативність, самостійність)” [2, 51]. Цих персонажів Люко Дашвар за багатьма ознаками можна залічити до «сильних чоловіків»: вони зухвалі, ініціативні, схильні до ризикованих рішень. Проте водночас у них підкреслено авантюризм, жорстокість, байдужість до інших людей. Таким чином, авторка вдається до деконструкції советського міту про чесного комсомольського працівника, відданого інтересам держави й молоді. Порівняно з соцреалістичним художнім канonom, народницький виявляє свою стійкість і життєздатність, оскільки спирається на ментальну іманентність, втілює важливі світоглядні константи, які формують своєрідність національної літератури.

Отже, народницький дискурс у сучасній українській романістиці засвідчує свою життєздатність і значні перспективи для творчого переосмислення. Народницька література як популярна добре надається до оновлення її художніх моделей у контексті постпостмодерністської естетики з її настановою на стирання меж між високою та масовою культурою. При цьому індивідуально-авторські картини світу, представлені сучасною великою прозою, виявляють виразну кореляцію зі специфічно національними світоглядними системами, до яких належать “філософія серця” та “хуторянство”. Водночас народницький дискурс стає дієвою стратегією деконструкції й іронічного перепрочитання соцреалістичного канону.

Bibliography and Notes

1. Александренко Вікторія, *Художні параметри світоглядної моделі "хутір як світ" у прозі Дмитра Марковича: жанрово-стильові аспекти*: дисертація ... кандидата філологічних наук, 10.01.01, Київ: Національний педагогічний університет імені М. Драгоманова 2015, 182 с.
2. Бурейчак Тетяна, *Гегемонія чоловіків у постсоветській Україні: дискурси та практики*, [у:] *Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу: Культура й література XIX – XXI століть* / Ред. А. Матусяк, Київ: LAURUS 2014, с. 43-68.
3. Гундорова Тамара, *Кітч і Література. Травестії*, Київ: Факт 2008, 284 с.
4. Гундорова Тамара, *Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм*, Київ: Критика 2013, 344 с.
5. Гундорова Тамара, *Проявлення слова: Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*, Львів: Літопис 1997, 297 с.
6. Дашвар Люко, *РАЙ.центр*, Харків 2016, 272 с.
7. Денисюк Іван, *Франкова концепція національної літератури*, [у:] *Другий Міжнародний конгрес україністів. Доповіді і повідомлення*, Львів 1993, с. 285-290.
8. Куліш Пантелеймон, *Зазивний лист до української інтелігенції. Листи з хутора* / Ред. Л. Івашина, Київ: Українська прес-група 2012, 55 с.
9. Ліпницька Інна, *Творчість Модеста Левицького в контексті української прози кінця XIX – початку XX століть*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.01, Київ: Національний педагогічний університет імені М. Драгоманова 2004, 29 с.
10. Мережинская Анна, *Русская постмодернистская література*, Київ: Київський університет 2007, 336 с.
11. Моренець Володимир, *Національні шляхи поетичного модерну першої половини XIX ст.: Україна і Польща*, Київ: Основи 2002, 327 с.
12. Олександрова Галина, *Жанрові модифікації малої прози Л. Пахаревського*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.01, Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка 2012, 21 с.
13. Шумило Наталя, *Під знаком національної самобутності: Українська художня проза й літературна критика кінця XIX – початку XX ст.*, Київ: Задруга 2003, 354 с.

Khrystyna Rutar

**PLACES OF MEMORY IN THE NOVEL *MUSEUM OF ABANDONED SECRETS*
BY OKSANA ZABUZHKO**

Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies,
National Academy of Sciences of Ukraine

Христина Рутар

**МІСЦЯ ПАМ'ЯТИ У РОМАНІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО
*МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ***

Abstract: In the article there is analyzed the conceptual content of the concept “place of memory” and its evolution. The novel *Museum of Abandoned Secrets* by Oksana Zabuzhko was interpreted on the base of theoretical background of memory studies. There were outlined main “place of memory” in the novel from the point of view of three-dimensional classification: material, functional and symbolic (such as Prison at Łąckiego in Lviv, memorial, embroidered shirt, metropolitan archbishop Andrey Sheptytskyi, Holodomor (famine)).

There were considered factors of restoration, transformation and verbalization of collective memory. There was analyzed traumatized memory and ways of talking about the 20th century cultural traumas in the 21st century novel, traumas that for more than a half of century were surrounded by curtain of fear, censorship and inability to speak openly about it.

Great attention is paid to the problem of including memory space in contemporary text.

The author concludes that the novel opens the opportunity to take a fresh look at the pages of the past, despite the prohibition and forgetting, and shows an attempt to identify oneself with its own community.

Keywords: novel, Oksana Zabuzhko, place of memory, collective memory

За останні десятиліття у науковому світі рамки колективної пам'яті небувало розширилися і набули нової значущості. Дискусія розвивається у трьох можливих протиставленнях: колективна пам'ять *versus* колективне пам'ятання, колективна пам'ять *versus* офіційна історія та колективна *versus* особиста пам'ять.

Через концепт пам'яті не просто переосмислюють минуле, але й вирішують клопоти зі збереженням та відновленням ідентичності при зіткненні несумісних пам'ятей, шукають шляхи, як дати раду з травмами минулого. Цей “бум пам'яті” став невід'ємною частиною глобалізації [17, 1], займає чільне місце в сучасній

соціогуманітарній думці та утворює велике проблемне поле досліджень, де термін “колективна пам’ять” стає ключем з багатьма режимами доступу та рівнями розуміння. Як стверджують американські вчені-соціологи Джефрі Олік і Джойс Робінс, те, що називається вивченням колективної пам’яті, є “непарадигматичним, трансдисциплінарно децентралізованим починанням” [15, 106].

Звертаючись до джерел, ідею колективної пам’яті можна вивести з міжвоєнних праць французького соціолога Моріса Альбвакса. Фундаментальні роботи вченого *Соціальні рамки пам’яті* та *Колективна пам’ять*, попри критичні зауваги, і досі зберігають свою наукову міцність та спричинили диспут щодо теми пам’яті. Відтак колективну пам’ять розуміють як динамічну структуру, що виникає шляхом повсякденної взаємодії та взаємовпливів розказаних історій про себе, передається у межах декількох поколінь, відображає власні уявлення членів групи про те, що вони вважають своїм минулим, і, що важливо, передбачає певний рівень компетентності кожного, хто тлумачить це минуле. Важливо те, що поняття “колективної” пам’яті утворено за принципом метафори, де когнітивний процес індивідуального запам’ятовування образно переноситься на рівень колективу. Тому колективна пам’ять – це пульсуючий комплекс ідентифікаційних знаків, які допомагають спільноті розпізнавати одне одного за свого, “чекінитися”, тобто відмічатися-ідентифікуватися у певному просторі в конкретний момент і сприймати себе як цілість.

Відкриття прийомів мнемотехніки (або ж мистецтва пам’яті) пов’язують із іменем грецького поета Симоніда Кеоського, який жив на рубежі VI – V століть до Р. Х. За тлумаченням Ціцерона, ця мнемотехніка заснована на тому, щоб вибирати певні незнайомі або малознайомі місця і, створюючи в умі образи тих речей, які треба запам’ятати, розміщувати їх в уже знайомих місцях. У такий спосіб послідовність цих місць збереже розташування матеріалу, а образи речей будуть позначати самі речі. Власне, Ціцерон у трактаті *Про оратора* [13], говорячи про пам’ять як частину риторики, переповідає історію про Симоніда. Мистець на прийомі у Алевадів та Скопадів, представників могутньої фессалійської знати, творить на їхню честь ліричну поему, проте возвеличує у ній також божественних близнюків Кастора і Полівека. Це не сподобалося господареві дому – Скопас Скопад іронічно зауважує, щоб і частину нагороди йому дали божественні Діоскури, які, зрештою, не забарилися із реакцією: Симонід єдиний, кого вони попередили про небезпеку і хто вижив після раптового обвалу будинку. Головна місія Симоніда – ідентифікувати всіх загиблих, щоб їхні родичі могли оплакати тіла та поховати. Оскільки Симонід запам’ятав, хто де сидів, то зумів впізнати тіла загиблих. Із погляду античної мнемотехніки – це перемога пам’яті над руйнуванням та смертю.

Ціцерон же, роздумуючи про мистецтво Симоніда, дійшов висновку, що для доброї пам’яті найголовніше – впорядкований виклад. Тому для кращого запам’ятовування промови радив асоціювати ідею з місцем – *lo-*

cus memoria. Тобто ще у Давній Греції було зауважено тонкий зв'язок між пам'яттю та місцем. Британська історикня культури Ренесансу Френсіс Ейтс у праці *Мистецтво пам'яті* (*The Art of Memory*) проаналізувала способи, через які “мнемотехніки” існували та шліфувалися у Середньовіччі та в епоху Відродження. Важливим елементом була саме просторовість, підкреслення того факту, що пам'ять тісно пов'язана із простором, а також у певному сенсі перформативність пам'яті, тобто властивість бути представленою, розіграною у формі дійства чи репрезентованою у вигляді “фігур” – мнемонічних позначок [14].

У ХХІ ст. серед термінологічного буму концепт “місце пам'яті” (фр. “Les Lieux de Memoire”) займає особливе місце. Творцем цього терміну є французький історик П'єр Нора. У передмові до колективного семи-томного проекту *Місця пам'яті, Між пам'яттю й історією. Проблематика місць пам'яті* [16], науковець зауважує, що колективна пам'ять проявляється у місцях пам'яті.

Дослідник говорить про три форми вираження колективної пам'яті: матеріальну, функціональну та символічну. Меморіяли та пам'ятники, монументи – усе це коммемораційні місця, які зроблені з чогось, тож вони творять матеріальну форму. Присвоєння будівлям чи вулицям імен визначних осіб чи подій, зображення на банкнотах належать до функціональної форми; і третя форма – це те без чого важко уявити образ держави: символи нації, які є символічною формою. Це, наприклад, можуть бути особливо знакові фігури, як-от Декарт, або ж ключові книги, як-от: *У*

пошуках втраченого часу. Це можуть бути усталені поняття: “Правиця і Лівиця” або “Покоління” (у французькому контексті). Гама можливих об'єктів, як зазначає Нора, є нескінченною і невичерпною.

Використовуючи методологію П'єра Нора та адаптувавши її до сучасної української прози, до того, на чому вона ґрунтується, можна побачити українські “місця пам'яті”, які проростають з-під пера письменників. Один із текстів, що говорить про мовчанки історії, про ті миті, коли історія більше нічого нам не каже, коли відбувається розмова читача із кодом минулого-теперішнього-майбутнього є твір української письменниці Оксани Забужко.

Музей покинутих секретів – роман О. Забужко, який добре характеризується епітетом “великий”. Перш за все тому, що над текстом авторка працювала майже десять років (2002 – 2009); обсяг твору епопейний (більше 832 сторінок); зрештою, часовий проміжок, який представлений у творі, є немалий: від 1940-х до 2004 року. З іншого боку, цей твір можна вважати великим через порушені теми. Читач дізнається про долю трьох поколінь, сторінка за сторінкою відкриває зв'язок між героями з різних часових зрізів: дія відбувається на тлі Другої світової війни – комуністичного режиму – незалежної України. Працюючи над романом, письменниця використовувала усну історію як втілення колективної пам'яті, а також архів у ролі накопичувача пам'яті. Це надає текстові більшої довіри, та водночас додає більшої застереженості та бажання верифікації. Але найважливішою у романі є пам'ять, яка виконує

роль і сюжету, й інтертексту, і замка, і ключа. Пам'ять простежується на багатьох рівнях, проте зосередитись варто на трьох формах вираження місць пам'яті: матеріальній, функціональній та символічній.

Місце, яке варто згадати першим, – це Національний музей-меморіал “Тюрма на Лонцького”, в минулому – львівська в'язниця КГБ та гестапо. Згадка про це місце також входить до числа “першого знайомства читача з текстом”, адже напис 1952 року зі стіни камери цієї в'язниці є одним із двох епіграфів роману. “Хоч знати, що з нами? Чекай на нас”, – це автентичний напис, що в художньому тексті перетворюється на метафору, підкреслюючи: якщо ми хочемо зрозуміти / знати своє минуле, то повинні його віднайти. З іншого боку, в романі простежено, як це минуле приходить у снах до героя роману: у снах Андріян-другий¹ бачить те, що йому не належить. “Враження таке, ніби переді мною помилково відкривають дверцята чужої шафи, де лежать незнайомі речі в незнайомому порядку. Те, що я бачу і що встигаю запам'ятати, для когось напевно-таки має сенс...” [4, 79].

Тюрма на Лонцького – це травматичне місце пам'яті. Культуролог та дослідниця культурної пам'яті Аляйда Ассман, говорячи про місця масових убивств та поховань, слушно зауважує, що перетворюючи такі місця у місця пам'яті, люди хочуть запобігти повторення подібних злочинів. Власне, з Тюрмою на Лонцького спостерігаємо таку ж практи-

ку – творення музею, матеріального місця пам'яті.

Проте дослідниця також зазначає, що для різних соціальних груп травматичне місце має різне смислове та емоційне навантаження: “Для тих, хто вижив та їхніх дітей, які тут оплакують своїх загиблих рідних, це, насамперед кладовище. Для тих, хто особисто не пов'язаний із мільйонами жертв, це музей, який становить собою місце злочину, законсервоване за допомогою експозицій та екскурсій. Для церковних або політичних груп це передусім місце паломництва, як місце страждань видатних мучеників. Для міського правління історичне місце стає приводом для публічних виступів, закликів, пояснень і домагань. Для істориків воно залишається місцем археологічних пошуків і збереження слідів” [1, 438]. Оксана Забужко включає у свій текст це місце пам'яті, долучаючи його до музею покинутих секретів, який ми ще маємо (за)пізнати.

Важливе місцем пам'яті, яке займає чільне місце у комеморації – це пам'ятник: “Колись, як здобудем Україну, поставимо десь у Карпатах, щоб здалеку було видно, пам'ятник селянським родинам, що нам помагали – і йшли за нас на Сибір, і гинули сотками тисяч...” [4, 245].

Вдячність, яка має виразитись саме таким способом, – це для героя тексту О. Забужко найвища форма пам'ятання, з наголосом на тому, що пам'ятник буде видно здалеку і від цього посиляться сприйняття.

Варто зазначити, що такого власне матеріального місця пам'яті поки що немає. Попри те, що впродовж останніх десятиліть в Україні поступово формується нове культурне поле,

¹ У тексті два Андріяни, перший із них – вояк УПА – власне, і показує свої сни іншому Андріянові, який живе у двотисячних роках.

в межах якого мистецтво здатне привертати увагу до важливих історичних подій, українському суспільству ще потрібно формувати свої місця пам'яті. Інакше пам'ять про цих людей, їхні історії та долі, які продовжують жити в родинних переказах, можуть і не перетворитися на колективну пам'ять.

З одного боку, є думка, що пам'ятник – це все, що потрібно, але, з іншого, виринають слова героя роману Оксани Забужко Бухалова: "...От і ви ж туди ж, з вашим фільмом... Ну, добре, я розумію, хай буде – герої, боролись... за незалежність України. Раз настала незалежність, часи змінилися, – треба їх вшанувати. Пам'ятники там... Нехай. Але для чого вам копатися в цих... смертях? Смертниках?.. Який це приклад для молоді, нащо їм таке знати? ... їм жити треба, Дарино Анатоліївно. Жити! А не озиратися назад. Знаєте, як кажуть – менше знаєш, краще спиш..." [4, 778]. Тож лише фізичне чи матеріальне місце пам'яті у вигляді пам'ятника – це ще не все; лише цього не достатньо для того, щоб місце виконувало свою функцію.

Проте часто конкретне фізичне місце пам'яті невідоме. "От недавно відгукнувся... ветеран, з Росії, був у тій бригаді, яка Шухевича труп... утилізувала... Спецоперація була, учасникам потім відпустки дали... Бригада труп вивезла, спалила і попіл розвіяла – в лісі, над Збручем... Слідів не повинно було лишитися! Розумієте? Ніяких слідів, так і зараз..." [4, 780], – співробітник спецслужб Бухалов оповідає про те, як знищували тіло генерал-хорунжого УПА Романа Шухевича. Спалили, щоб і сліду не залишилось. Щоб зникла пам'ять. Про-

те, як зазначає А. Ассман, вищою формою слави є не пам'ятник, а "втілена й одухотворена пам'ять, яка «духово, а не матеріально» живе в кожному" [1, 51]. І все ж місце важливе, адже воно – це те, що залишається від того, що більше не існує. "Аби продовжуватися й зберігати своє значення, історія має оповідатися, тож оповідь заміняє втрачене середовище. Пам'ятні місця – це розкидані фрагменти втрачених і зруйнованих життєвих зв'язків. Адже з руйнацією місця його історія не припиняється; воно зберігає в собі матеріальні рештки, які стають елементами розповідей, а разом з тим вихідними точками нових культурних спогадів. Та, однак, ці місця потребують пояснення; їхнє значення має бути виявлене додатково через мовне передання" [1, 328]. Це розуміє й Оксана Забужко, говорячи про це словами Бухалова, людини, для якої пам'ять та правда, здавалося б, не настільки й важливі: "...Бо дитині треба, щоб було... місце, пам'ятник, своє кладовище в місті, куди піти, коли всі її друзі з батьками на проводи йдуть, а потім у школі розказують... Не іногородня ж вона! Киянка... Корінна вже, рахуйте. Як є могили – так і корінна" [4, 780].

Доречно буде зауважити, що Оксана Забужко творить текст, в якому поєднані національна традиція та сприйняття конкретної історичної ситуації, наприклад, дарування вишитої сорочки. Зазвичай, вишиванка символізує здоров'я, красу, щасливу долю, родову пам'ять. Традиційно сорочку дарує дівчина хлопцеві, і попереду в них життя, сповнене щастя. Натомість у романі вишиванка подарована в очікуванні смерті: "То була сорочка. Сліпучо-біла чоловіча

сорочка з рясною, як грядка чорнобривців, вишивкою на грудях. Така, як вишивають дівчата своїм нареченим, – і трьом мужчинам од того видива на мить заперло дух: сорочка світилася в тьмі як жива, вона хотіла бути вбраною не на смерть, а до шлюбу” [4, 289]. Це образотворення перегукується із народнопісенним “вже твій син оженився” [12, 138], і хоча порівняння одруження із смертю є не традиційним для українців, проте зустрічається в українському фольклорі:

Біла сорочечка шита горі краєм,
 Шила її мила під зеленим гаєм.
 Як її вишивала,
 краснийко співала,
 Як ‘му дарувала,
 жалісно плакала.
 “На що ж ти, мій милий,
 та кошуля буде:
 Ти підеш на войну,
 хто її носив буде?”
 “Як піду на войну,
 возьму її з собов,
 Буду ся нев тишив,
 як би свойов жонов.
 Як ня порубають,
 буде ми на рани,
 Як ня поховають,
 буде ми до ями” [10, 36].

Бачимо тут підкреслення молодости, прагнення жити, кохати, й водночас – неможливість цього, адже обрано шлях боротьби та захисту рідного краю. Як фольклорні герої, так і юнаки та юнки у творі Оксани Забужко свідомо обирають смерть, бо прагнуть бути вільними й не бажують зраджувати ані своїх ідеалів, ані своїх побратимів, ані своєї країни. Тому одягнута на смерть вишиванка – звучить для них не як вирок суду, а як самоствердження вірності

ідеї. Образ білої вишиванки, як зазначає Оксана Забужко, це шлюб та радість, проте тут ця “невідповідність” зумовлена молодістю героїв, і ціна їхнього подвигу, врешті, зростає.

Як стверджують дослідники української мітології, зображення українських вишиванок “часто збігається з символікою орнаментів трипільської культури (V – III тис. до Р. Х.)” [2, 68]. Відтак вишиванка – це дуже важливе та особливе функціональне “місце пам’яті” українців, яке сягає глибин.

Пошук людини-символа у романі приводить до постати митрополита Андрія Шептицького. У тексті дуже коротко та майже у міжрядді можемо прочитати про нього: “І коли наша військова сила, сягнувши верхньої позначки, як ріка, що виходить із берегів, ринулась була перетікати в помсту, і на Волині й Поділлю запалали маєтки польських колоністів, в нас знайшлася інша сила, що спинила, загородила дорогу тому рухові по траєкторії сліпої відплати, – Первосвященний із Святоюрського пагорба, а за ним мученики-стигматики з підпілля розкинули навсупір застережні руки з хрестом, волаючи, щоби наші люди не плямили перед Богом святої зброї невинною кров’ю, і Провід устами Третього Збору велів нам переродитися для дальшої боротьби, – тому що наша сила покликана служити не відплаті, а визволу, а той, хто вчиняє наругу над безборонним, є сам собі в’язень. І ми переродились” [4, 246]. Це згадка про велику травму у стосунку українців та поляків – війну на війні та, зокрема, “Волинську трагедію”. Проте важливим моментом є тут саме згадка про Андрія Шептицького, а відтак усіх інших греко-католицьких священників,

які боролися за Україну молитвами у лавах УПА як капелани. Вони за-суджують прагнення сліпої помсти. Письменниця подає бажання українського священства відкупити вірних своєї Церкви власними муками: “Перший раз у тридцять дев’ятому, за перших большевиків іще, – тоді й сам Ексцеленція Шептицький хтів на муки піти, ніби щоб своєю смертю нас усіх викупити, тільки Папа йому не дозволив... На нашого отця то таки подіяло, можете собі уявити: коли самому Шептицькому невільно, то де вже простому панотцеві... А за другим разом начебто в когось із тих... стигматиків наших питався, перед самим відходом німців” [4, 108].

На мою думку, митрополит Шептицький – це одне з тих символічних місць пам’яті, яке у колективній пам’яті українців може асоціюватися з вірністю Богові та з ідеєю “любити ближнього свого”.

У межах символічної форми вираження місць пам’яті варто згадати про подію, яка на тілі колективної пам’яті позначена маркером “травма”: Голодомор.

“А мій батько колись теслярував... хрести робив...[...] Всенький вік робив, а самого без хреста закопали... В одну обшу яму вкинули, та й вже... [...] Свої... В голодовку... Бідарка по селу їздила, збирала трупи по хатах. Мати ще дихали, то об’їщик каже – їй один день остався, то що я по неї, ще завтра буду їхать? Та так і закопали... [...] Мене вже не було тогді, [...] Дід, покойник, мене на станцію завіз, ще як із колгоспу коні на синдикат гнали, на мило... Пхнув у вагона нищечком, то так я з тими кіньми до Харкова й доїхав. Вони вже самі на ногах не стояли, позв’язувані були...

[...] Адріян дивився на «Карого» й чув стукіт чи то серця, чи вагонних коліс: замучений, півживий підліток у кінському вагоні, шкури, ребра, ребра й кістки. Коні їхали на смерть. А хлопчик рятувався” [4, 210]. Це – історія одного з героїв роману, підпільника “Карого”, який взяв псевдо на честь свого коня. Він – “східняк”, зі Слобідської України, який став українським партизаном. Той, хто вижив і може передати пам’ять, адже Голодомор – це масштабний проєкт контрпам’яті, який забезпечує советську версію минулого і покликаний заступити її у колективних уявленнях та масовій свідомості.

Попри замовчування теми голоду та різночитання його причин поступово твориться дискурс щодо голоду як Геноциду – свідомого знищення українства советською російською владою на чолі з Сталіним. Відбувається певна жалобна сакралізація жертв та поступово набуває міцності диспут про опір під час колективізації та, власне, Голодомору.

Про супротив проти штучного голоду романістка Забужко більше говорить у контексті 1947 року, пов’язуючи цю лінію із лінією УПА. Цей текстовий кут зору їй потрібний, щоб показати кровний зв’язок усіх українців: тьотя Люся зі сходу та Гельця із повстанської криївки, Дарина та Андріян – як прямі нащадки цих двох жінок, які допомогли одна одній, і сучасне покоління, яке покликане зберегти пам’ять про своїх.

Оксана Забужко показує героїчну заслугу підпільної армії й у цьому контексті: “І так 1947-й не став для України, всупереч замірам вусатого Генералісимуса, ще одним, і вже остаточно, 1933-м, тож принаймні цю

війну, в жодних підручниках історії не зафіксовану, УПА в Сталіна виграла: жодна продрозв'язочна команда не ризикнула б уступити наприкінці сорокових у західноукраїнське село «трусити хліб»...» [4, 29].

Українське підпілля друкувало й поширювало інформацію про голод у східній Україні, закликало не вступати у колгоспи та допомагати селянам із східних регіонів [5], також вели активну пропаганду із закликами вступати до українського підпільного опору і приєднуватись до боротьби з окупантами [6].

На сьогодні маємо повне право констатувати, що подієву історію Голодомору вивчають: товсті збірники документів, видані Національною Академією Наук України у співпраці з Інститутом історії України [3] та Міжнародним благодійним фондом “Україна 3000” спільно зі Службою Безпеки України [11]; записані свідчення очевидців [8]; відбуваються серйозні наукові й суспільні дискусії; започатковуються міжнародні проекти, покликані досліджувати різні аспекти Голодомору; з’являються спеціалізовані періодичні видання.

Але процес становлення колективної пам’яті про Голодомор утруднюється тим, що упродовж трьох поколінь ця тема була оточена примусом мовчання. Історик Григорій Касьянов зауважує, що одним із центральних понять в ідеології, мітології та суспільній практиці вшанування річниць Голодомору є пам’ять [7]. Цей термін вживається передусім як контртеза до амнезії, безпам’ятства. А втрата пам’яті у цьому сенсі – це втрата національної ідентичності. Проте існує ще одна дискурсивна гілка цієї теми – представлення україн-

ців як вічних жертв, зосередженість на стражданнях та ексцесах виживання, яке не дає побачити об’ємнішу картину голоду, не тільки злочинних чужих, але й байдужих своїх.

Музей покинутих секретів – роман про пам’ять поколінь, яка в українському суспільстві набула рис розщепленої, поділеної. Травми минулого замовчувалися, не проговорювалися. Важливо простежити та відчитати місця пам’яті, віднайти ледь помітні кріплення зв’язку між поколіннями та способи говорити про культурні травми ХХ століття у романі ХХІ століття, травми, які більш, ніж півстоліття були оточені заслонами страху, цензури і неможливості говорити.

Прочитання твору з акцентом на місцях пам’яті про складне ХХ століття із його досвідом травматизму, а також про порушену трансмісію цієї пам’яті від покоління дідів до покоління онуків – через строгу пропагандистську політику заборон і забування – має послужити намірові по-новому відповісти на питання: “Хто ми, українці в Україні?” у руслі єднання, прощення, розуміння та спільного пам’ятання.

Bibliography and Notes

1. Ассман Аляйда, *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам’яті* / Пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева та О. Юдіна, Київ: Ніка-Центр 2012, 440 с.
2. Войтович Валерій, *Українська міфологія*, Київ: Либідь 2012, 664 с.
3. *Голодомор 1932 – 1933 років в Україні: документи і матеріали* / Упорядник Р. Пиріг, Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія” 2007.
4. Забужко Оксана, *Музей покинутих секретів*, Київ: Комора 2013.

5. Звернення До української молоді східної України, Web. 14.04.2017. <<http://avr.org.ua/index.php/viewDoc/8611/>>.

6. Звернення ОУН до селян західної України у січні 1947 р., Web. 16.04.2017. <<http://avr.org.ua/index.php/viewDoc/9403/>>.

7. Касьянов Георгій, *Danse macabre: Голод 1932–1933 років у політиці, масовій свідомості та історіографії (1980-ті – початок 2000-х)*, Київ: Наш час 2010, 271 с.

8. Національна книга пам'яті жертв голодомору 1932–1933 років в Україні: У 18 томах, Київ: Видавництво Олени Теліги, 2008.

9. Нора П'єр, *Теперішнє, нація, пам'ять*, Київ: Кліо 2014, 272 с.

10. *Ой зацвіла черемшина: Народні пісні з голосу Ганни Ільницької / Запис текстів, упорядкування, вступ стаття М. Ільницького; Запис і характеристика мелодій І. Майчика*, Київ: Музична Україна 1981, 62 с.

11. *Розсекречена пам'ять Голодомор 1932 – 1933 років в Україні в документах ГПУ–НКВД*, Київ: Стилос 2007, 604 с.

12. Франко Іван, *Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1976–1986.

13. Цицерон Марк Тулій, *Об ораторе*, Книга II, Москва: Наука 1972.

14. Frances Yates, *The Art of Memory*, London: Routledge and Kegan Paul 1966, 437 pp. Web. 10.03.2017. <<http://www.alz-hup.com/Reta/Docs/ArtOfMemory.pdf>>.

15. Jeffrey K. Olick, Joyce Robbins, *Social Memory Studies: From “Collective Memory” to the Historical Sociology of Mnemonic Practices*, [in:] *Annual Review of Sociology* 1998, Volume 24, pp. 105-140.

16. *Les Lieux de mémoire*, Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), Paris, 3 tomes: Volume 1: *La République* (1 vol., 1984), Volume 2: *La Nation* (3 vol., 1986), Volume 3: *Les France* (3 vol., 1992.)

17. *Memory and Theory in Eastern Europe* / Eds. U. Blacker, A. Etkind, J. Fedor, New York: Palgrave Macmillan 2013, 279 pp.

Bohdana Romantsova

**THE UNBEARABLE CRUELTY OF BEING: *IN THE PENAL COLONY*
BY FRANZ KAFKA IN THE LIGHT OF POSTCOLONIAL STUDIES**

National University of Kyiv-Mohyla Academy, Ukraine

Abstract: The present article deals with the Kafka's short story *In the Penal Colony* in the light of postcolonial studies resorting to the *close reading* methodology. The author focuses on the locus of the story as a model image of society in a conveniently limited small area. Despite our first impression, all characters accept the conditions of colonial discourse and implement their function within it. Even the main character, the Traveller, who supposedly rejects the existing order, in fact, merely legitimizes it, and the language is the main tool of such domination.

Keywords: Kafka, *In the Penal Colony*, colonialism, apparatus, punishment, postcolonial studies

In 1914 Franz Kafka published the story entitled *In the Penal Colony*. After the meditative reflection of the book *Contemplation* (1912), the story *In the Penal Colony* appeared to be a poetical reflection on human cruelty. This work can be characterized by the richness of its metaphorical level and an existentially intense plot that exposes the human nature.

Despite the complexity of Kafka's symbolism, the plot of *In the Penal Colony* is simple. A Traveler who visits a penal colony observes there the work of a complex execution machine that scratches upon the backs of prisoners with needles their sentences before letting them die. A prisoner is not even told his sentence; he is expected just to experience it on his body, and on the sixth hour, just before death after this torturing, enlightenment shines from his eyes. An Officer who shows the Traveler this

machine wants him to explain to the new Commandant that the apparatus is still important for the local justice system. When the explorer refuses to do it, the Officer releases the prisoner and takes his place. The machine kills the Officer despite the Traveler's efforts to free him. In the end the Traveler leaves the island immediately.

Like other Kafka's works, *In the Penal Colony* has given rise to countless critical discussions: it was interpreted in the light of the detailed allegory [10, 201], author's biography [4, 658], religion [7, 311], gender studies [1], and Dostoevsky's philosophy [12]. Elizabeth Boa claims that one of the possible variants of interpretation is an allegory of postcolonialism [1, 134-139]. The idea of colonial discourse hints not only the title of the story itself that brings together the concepts of colonialism, control, and punishment, but also the Kafka's

use of such tokens as *apparatus, punishment, sacrifice, obedience*. The purpose of this paper is to analyze Kafka's short story *In the Penal Colony* in the light of postcolonial studies resorting to the close reading methodology and special attention to the language aspect of the story.

First of all, it is important to note that all events in the story take place on an island. It does not only create a parallel between an island and a colony, a continent and a metropole, but also proposes to the reader an image of a society in a conveniently limited small area. And the namelessness of the place provides a narrative universalism.

Initially, the main characters of the story know that somewhere outside of this space is an idealized locus, their homeland. The fact of their awareness is confirmed by the conversation about clothes that can be called an imperialy painted small talk. «“These uniforms are really too heavy for the tropics,” the Traveler said [...]. “That’s true,” said the Officer [...] “But they mean home, and we don’t want to lose our homeland» [5]. Homeland as a mythological space is preserved in the memories of the colonists in the particular artifacts. These things are not only the reminiscent of the past, but also the way to legitimize the mission of the authorities, to «expand» their homeland beyond its borders. Special attention is deserved by the fact that home in this episode is symbolized by the uniform, which is the attribute of strength and power. The Officer who refuses to remove his uniform as a sign of belonging to a privileged community acts on the side of retention and preservation rather than development and change. The order that exists in this little world is indisputable and

non-negotiable for him, and the locus of the island-colony remains eternal and unchangeable. The same person, the previous commandant who in the story is described as a dumb and incorporeal higher essence, which is constantly referred to, has created both the torturing machine and the settlement. But the Traveler, in contrast to the Officer, has never seen him and did not know him personally. This Kafka's «Godot» imparts the meaning of the existing order, but the majority does not want to wait for him as a loyal Officer does.

The Traveler, from whose view we see all the events, is already aware of the absurdity of the situation, hence his skeptical remark: «These uniforms are really too heavy for the tropics» [5]. He feels a distinct physical discomfort: «The sun was excessively strong, trapped in the shadowless valley, and one could hardly collect one’s thoughts» [5], together with the absence of any interest to the instrument of punishment and legitimation of the colony, a torture machine, which the Officer is so proud of. At the same time, the Traveler also cannot be called an adherent of multiculturalism, whereas his relation to the prisoner is pathetically condescending, and he still focuses on his physical difference from himself. The author does not define the race and nationality of the Condemned Man, but his image complies with many stereotypes about the colonized population, which is expected to look and act half-human and half-animal and react to the primitive impetus.

Although the Traveler, watching the execution, is disgusted with it, for some reason he can neither intervene the process, nor even openly express displeasure. Instead of this reaction, he indi-

cates the childishness and underdevelopment of the convicted man, defined by Stanley Corngold as *allogria*: «'Allogria' means what's irrelevant [...] nonsensical [...] clowning about [...] exactly what the Officer in 'In the Penal Colony' calls 'childish nonsense'» [2, 281]. It is significant that the Traveler compares the convicted man with a child and an animal, placing him a the step below his own development. Such an attitude to the local population as an underdeveloped commonalty with a secondary culture is a compulsory aspect of interaction between the colonizer and colonized [9, 4].

The complexity of the Traveler's image can be explained by his interim status. If the convicted man obviously resides in the status of the colonized, and the Officer is in the status of colonizer, the Traveler is in an intermediate status: he is a stranger both for the local population and for the colonizers. This statement can be confirmed by a quote which Kafka presents this character with: «He was neither a citizen of the penal colony nor a citizen of the state to which it belonged» [5]. In the end the inhabitants of the colony call him «the foreigner», which emphasizes not only his status of an outsider, but also the position of a person who does not belong to a strong community, one whose identity is rather vague than distinctly defined. At the same time, the Traveler as a person from the outside is «above» the situation, and therefore he has the right to judge, and this fact frightens the Officer. Although the Traveler is in a position of «*deus ex machina*», he still is not able to intervene in the execution process. Thus Kafka assigns him the role of a dumb scribe who should say like Shakespeare's Fortinbras at the end of

the story the sacral phrase «Take up the bodies» [11]. His function is the function of a witness at the execution that nobody can stop or cancel: «I can help you as little as I can harm you» [5] – as frankly recognized the Traveler.

We can assert that the Officer and the Traveler correspond with the two possible types of narrative interaction. The Officer, a classic imperialist who passes all events through consciousness, is the «I-narrator» who tries unsuccessfully to subordinate the story to his own philosophy. And the newcomer is on the side of the reader, he is a neutral observer that silently fixes what happens: «The Traveler thought about the situation: it is always questionable to intervene decisively in strange circumstances [...] If he wanted to condemn this execution or even hinder it, people could say to him: You are a foreigner – keep quiet» [5]. Like the reader who cannot change the text of the modernist narrative, the Traveler cannot «rewrite» the events that he observes: «The Traveler bit his lip and said nothing. For he was aware what would happen, but he had no right to hinder the Officer in any way» [5]. The narrator and the reader communicate through the text that in a terrible way appears on the back of the convicted man.

The Condemned Man on whose back should appear strange patterns and the sentence is also for some reason painfully attached to the apparatus: «The Condemned Man had an expression of such dog-like resignation that it looked as if one could set him free to roam around the slopes and would only have to whistle at the start of the execution for him to return» [5]. At the same time he despises his limitless devotion to the Officer, using the language rather

close to the animal world than human. This miserable man carefully views the apparatus, and lied under the needle voluntarily, thus showing the willingness to fulfill his function, namely to submit to authority and become an object (not the subject!) of interaction for it. Since the body of the Condemned Man becomes a sheet of paper for the machine, where some patterns and letters should appear, we can assume that the machine symbolizes the painful process of writing and the convicted man is the creator, writer, who feels the words literally by his «own skin». The moment of awareness of what is written on his back is the last moment of victim's life. Then the condemned person dies, because nobody can insight into the nature of inspiration impunity. Creativity is a priori inexplicable for Kafka, as he has mentioned multiple times in his diaries: to understand it means to kill the inspiration.

The Officer and the convicted man interact primarily on the body level. At the beginning of the story the convicted man, desiring to understand what to expect, «reads» the Officer's gestures. Later the Officer explains to the Traveler that the interaction between the authorities and the subordinates is possible only through the body: «He doesn't know his own sentence?» – “No. [...] It would be useless to give him that information. He experiences it on his own body.» [5]. Thus, the body loses the status of identity, an integral part of a person, and becomes an instrument, a mediator. This body-mediator can be claimed and used by both sides of the dialogue: the Officer and the convicted man. However, this is not the end of the transformation of corporeality in Kafka's work, and soon the convicted man

loses the right to his own body, since it becomes a tabula rasa for the verdict.

However, a central place in the Kafka's story is occupied by neither the Officer, nor the Traveler, but by the punishment apparatus, an embodiment of colonialism. The apparatus for the execution of the convicted man constantly described by the Officer is a ghost from the past, a peculiar artifact that represents the colony itself as the most conservative part of the empire, which is, in contrast to the metropolis, «frozen» in time. Why not execute criminals otherwise? A complex apparatus for the penalty symbolizes the technical superiority of the metropolis compared with the colony; the mechanism discloses the combination of archaic, barbaric tradition and high-developed technology. Jean-Paul Sartre in the introduction to the book *The Colonizer and the Colonized* by Albert Memmi observes that «the colonizer and his victim both throttled by the colonial apparatus» – therefore the process of colonization affects and deforms both, the colonizer and the colonized [6, 19]. The apparatus, which resembles real mechanisms to inflict torture used particularly in the Belgian Congo, has three parts: «With the passage of time certain popular names have been developed for each of these parts. The one underneath is called the bed, the upper one is called the inscriber, and here in the middle, this moving part is called the harrow» [5]. It is interesting to admit that the device entered into everyday life of the colony and became a part of the local discourse, thereby his constituents got «certain popular names». It is essential that the part called the harrow hurts the Condemned Man, scratching the text upon his back. Thus, there is a

parallel between the conquest of virgin lands (the unexplored island soil cultivation) by the colonialists and bloody «plowing» of the culprit's back. If the second act is a clear abuse, the first one rather symbolizes coercion and subordination. And the name «harrow» exposes this unexpected parallel between the conquest of the space and the subjugation of man. Even blood of convicted man should nourish the ground to make it more fertile. Besides analogy with conquest of the land, the interaction between the machine and convicted man evokes associations with the sexual act. Thus, the machine incarnates cruel and punishing eroticism and simulates sexual interaction with a representer of the local population.

It is remarkable that the punishment supposes imitation of care about the sentenced person: his blood is wiped from his wounds with a wad, a bowl of rice porridge is put near him. Thus, the metropolis is again in the position of a nursing, caring, and forgiving power.

A punitive machine in Kafka's story serves another extremely important function: it organizes the space of the island, makes the territory familiar for an unknown foreign power. Finally, it spreads the outward law. Here it is worth to refer to the work *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* by French philosopher Michel Foucault, who wrote «At the heart of all disciplinary systems functions a small penal mechanism. It enjoys a kind of judicial privilege with its own laws, its specific offences, its particular forms of judgement. The disciplines established an 'infra-penalty'; they partitioned an area that the laws had left empty» [3, 177-178]. In the case of Kafka's story this small penal mech-

anism is represented by the torturing apparatus.

One of the obvious interpretations of the law system established in the penal colony is religion, the laws can be called the local «commandments»: «“The law which a condemned man has violated is inscribed on his body with the harrow. This Condemned Man, for example,” and the Officer pointed to the man, “will have inscribed on his body, ‘Honour your superiors.’” [5]. This inscription calls the unconditional association with the commandment «Honour thy father and thy mother», thus the order prevailing on the island is accepted for granted supreme good that is above criticism and discussion. The machine, like all world religions, organizes history, dividing it into the state «before the machine» and «after it». In such a way, a cosmogony myth appears. The colonizers claim to be not the conquerors, but the creators of this space. According to their ideology, they organized it from the primary chaos of wild living.

The Officer, who sacrificed his life at the end of the story for the assertion of values which the machine embodies, resembles a martyr, and even Jesus Christ. However, he is Christ in the world where there is no redemption, because he does not justify humanity and even condemns it in advance: «The basic principle I use for my decisions is this: Guilt is always beyond a doubt» [5]. The Officer emphasizes that this court is not the usual human trial, so there are other rules and laws: «Other courts could not follow this principle, for they are made up of many heads and, in addition, have even higher courts above them. But that is not the case here» [5]. Kafka actualizes The Old Testament principle of axiomatic guilt: every person is guilty from

the birth and forced to make excuses for the sin immanently inherent to human nature. The Officer perceives the machine as a way to get closer to God, to be cleansed from sin: «The Officer sees the machine as ideal, for it furnishes the bridge to the realm of justice and purity. It transforms the cowering prisoner, a creature who is concerned only with the physical, slurping food even under extreme physical torture, into a spiritually enlightened being who transcends this world» [10, 207]. But the iron executioner, the machine, collapsed when the Officer took the place of the Condemned Man, and his self-sacrifice has been rejected by the high power that created the machine. Another death appeared to be useless as it often happens in Kafka's works.

The present commandant symbolizes a new, more humane, but not less unifying metropolitan position towards the colony. This affirmation proves that the new leader of the island does not approve the accepted way of execution but inertly applies it. Compassion of the Commandant and his associates to the convicted person more closely resembles the compassion of a supreme being to the primitive miserable creatures who should be fed with tasty dishes for the last time: «Before the man is led away, the Commandant's ladies cram sugary things down his throat. His whole life he's fed himself on stinking fish, and now he has to eat sweets!» [5]

Language is the main tool of domination. For this reason, the way to subdue the local population for the Officer means forcing them to adopt the language of the colonizer. Thence, the machine creates bloody inscriptions on the backs of the convicted people: that is how Kafka tries to explain visually that

a word can hurt and even kill. Moreover, the convicted man is deprived of the right to speak, hereby, the right to use his own language and thus express his will and to justify himself. Thereby, Kafka emphasizes that only the power, the metropole has the ability to speak and the right to vote. Neither the soldier, nor the convicted man understands what the Officer and the Traveler are talking about. No less important is that both soldier and convicted man use not the language but gestures and sound imitation to communicate.

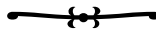
The Officer's native language is French: «The Traveler was not surprised at that, for the Officer spoke French, and clearly neither the Soldier nor the Condemned Man understood the language» [5]. Kafka did not attribute the Officer neither English, nor German or Spanish, although all these languages can be associated with colonization. The possible explanation of it could be the fact that Kafka knew the French language well, and hence, associating himself at the same time with the convicted man, the Traveler, and the Officer, attributed his own features to each of them. Here a question may arise: why did not Kafka create an image of a German-speaking Officer? It can be explained by the fact that Kafka wrote in German, therefore a representative of the repressive structures could not speak that language, which in Kafka's mind was strongly associated with creativity.

And although it seems that the end of the story should inspire optimism, in fact Kafka just shows again how the repressive laws of the metropole cannot be overcome. In this story neither the colonialist's utopia, nor that of the colonized wins; both come crashing down in one fell swoop [8, 33].

Thus, the idea of colonial discourse present in the Kafka's story includes not only the common relation between colonizers and colonized, but also the question of ordering space as a primary act of cosmogony, where the machine plays a key role. It is equally important that the roles of the main characters correspond the two possible types of narrative interaction. Thus brings together the concepts of colonialism, control, punishment, and language domination.

Bibliography and Notes

1. Boa Elizabeth, *Kafka: Gender, Class, Race in the Letters and Fictions*, Oxford: Clarendon Press 1996, 324 pp.
2. Corngold Stanley, *Allotria and Excreta in 'In the Penal Colony'*, [in:] *Modernism/modernity* 2001, N° 2, pp. 281-293.
3. Foucault Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York: Vintage Books 1995, 333 pp.
4. Heller Erich, *Franz Kafka Review*, [in:] *Books Abroad* 1976, N° 3, pp. 657-658.
5. Kafka Franz, *In the Penal Colony*, Web. 01.04.2017. <<http://records.viu.ca/~johnstoi/kafka/inthepenalcology.htm>>.
6. Memmi Albert, *The Colonizer and the Colonized*, London: Earthscan Publications Ltd 2010, 197 pp.
7. Mendelsohn R. Leonard, *Kafka's 'In the Penal Colony' and the Paradox of Enforced Freedom*, [in:] *Short Fiction* 1971, No 8, pp. 309-316
8. Rahmani Ayad, *'In the Penal Colony': the Fate of Two Utopias*, [in:] *Traditional Dwellings and Settlements Review* 2010, N° 1, Web. 31.08.2017. <<http://www.jstor.org/stable/41758774>>.
9. Russell Berman, *Enlightenment or Empire: Colonial Discourse in German Culture*, Lincoln Neb.: University of Nebraska Press 1998, 270 pp.
10. Satz Martha, Ozsvath Zsuzsanna, *'A Hunger Artist' and 'In the Penal Colony' in the Light of Schopenhauerian Metaphysics*, [in:] *German Studies Review* 1978, N° 2, pp. 200-210.
11. Shakespeare William, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, Web. 30.02.2017. <<http://shakespeare.mit.edu/hamlet>>.
12. *Summary and Analysis 'In The Penal Colony' ('In Der Strafkolonie')*. Web. 31.05.2017. <<http://www.cliffsnotes.com/literature/m/the-metamorphosis>>.



Andriy Savyuk

**PSYCHOANALITICAL DISCOURSE OF MULTICULTURALISM
IN THE PROSE WORKS BY LEOPOLD VON SAZHER-MAZOKH**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Андрій Сав'юк

**ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ ДИСКУРС
МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ У ПРОЗІ ЛЕОПОЛЬДА ФОН ЗАХЕР-МАЗОХА**

Abstract: In the article there is researched psychoanalytical discourse of multiculturalism in the prose works of L. von Zakher Mazokh. It is emphasized that domination of «female image» interpretations, feminist plot-centered texts of L. von Zakher Mazokh has its own cultural and psychoanalytic grounding. In the context of Galicia ethnic diversity, 'feminine essence' acquired a special status as a source of the continuation of the genus, its preservation. It was researched that L. von Mazokh considers the history of Galicia to be a multinational interweaving of genera, and thus the interweaving of traditions and cultures that are mutually reflected in gender ambivalence.

Keywords: Leopold von Sazher-Mazoch, psychoanalytical discourse, multiculturalism, ethnic diversity, gender, feminine, masculine

Мультикультуралізм, оприявнюючись у літературних текстах різних епох, провокує дискурс універсальності, що насамперед відображається у своєрідності художньої картини світу (поетологічний рівень), а також може виражатися через специфіку змалювання поліетногосого соціокультурного простору (на змістовому рівні), проте з узагальненої перспективи, здебільшого позбавленої прив'язаності до чітко окреслених часових або ж географічних координат. Поетологічний принцип "універсальності", що, за словами Наталії Висоцької, у трансформова-

ній формі використовується як ознака мультикультуральної естетики [2], корелює із засадами психоаналізу. Адже психоаналіз є нічим іншим як теоретичною методою про універсальне в індивідуальній творчій практиці. Проте, як зазначав Карл Густав Юнг, "психологічний підхід до літературного твору відрізняється від літературознавчого підходу. Цінності й факти, які мають вирішальне значення для першого, можуть виявитися для іншого начебто несуттєвими; також твори цілком сумнівної літературної цінності нерідко видаються психологові особливо ціка-

вими” [10, 257]. Загалом психоаналітична метода згладжує поміжетнічні відмінності, шукаючи універсальні архетипні шаблони у культурно-історичній та індивідуально-суб’єктивній констеляції. Певні рефлекси, їхні фізичні та психоемоційні супровідники стають загальними ознаками визначення певних екзистенційно-поведінкових типів, що формують універсальні межі для класифікації літературних образів та проявлення у них духових архетипів. Водночас тексти, сповнені “психоаналітичної поетики”, координують власну жанрову виразність, увиразнюючи давні мітологічно-культурні конфлікти у нових історичних координатах.

Творчість Леопольда фон Захер-Мазоха у цьому контексті виявляє свою питому оригінальність та органічність. Жанрові форми його художніх текстів, їхня структура та оповідна манера вказують на авторську інтенцію обсервації культурного простору Галичини і у проєкції психоаналітичних порівнянь. Особливо виділяються спроби каталогізації “жіночих типів” (*Жіночі образки з Галичини*), визначення їхньої мультикультуральної антропології та психології. У цьому інтернаціональному просторі письменник із особливою “відданістю” розгалужує тему гендерних відносин, координуючи любовні сюжети тонким психологічним просвітленням емоційного та раціонального у сфері буттєвої чуттєвості (*Дон Жуан з Коломиї, Опришок, Хлопський суд, Мандрівні комедіянти, Свято обжирок, Венера в хутрі*). Тож окремі художні тексти цілком слушно стали модельними прототипами для утвердження гучних психоаналітичних шаблонів,

хибно зводячи творчість письменника у річище адорації сексуальних збочень, ігноруючи приховану у підтекстах та сюжетно-образних метафоризаціях культурологічну універсальність. Слушною тут видається думка Фелікса Штейнбука, який, вивчаючи тілесно-міметичну топологію кореляту сексуальности у творчості Леопольда фон Захер-Мазоха та Ельфріде Єлінек, відзначив: “Австрійські письменники спромоглися створити тексти, у яких актуалізовано дискурсивно-тілесну, передусім дискурсивно-сексуальну топосферу, надзвичайно багату на естетичні й філософські сенси” [8, 71].

Зигмунд Фройд був одним із перших, хто з належними науковими аргументами довів ілюзорність протиставлення індивідуальної та соціальної психології, які розкривають свій дослідницький предмет через взаємовіддзеркалення особистого та колективного. “У психологічному житті людини завжди присутній “інший”. Він, як правило, є зразком, об’єктом, помічником або суперником, і саме тому психологія особистості з самого початку є водночас і психологією соціальною у цьому розширеному, але цілком обґрунтованому сенсі” [7, 422]. У творчості Л. фон Захер-Мазоха смислостановча опозиція “я-інший” може бути зредуквана до формули “чоловік-жінка”, що не позбавлена мультикультурологічного забарвлення. Діалектична взаємодія “фемінного та маскулиного” як сюжетоцентричний принцип проходить крізь усю творчість письменника, маючи більші або менші культурологічні зіставлення. Історію цивілізації він розглядає як еволюцію змінних домінувань конкрет-

них етносів та відзначає їхню роль у “реформуванні” взаємин чоловіка та жінки. “Протягом довгого часу латинський, італійський, французький впливи необмежено панували в освіченому світі; багато в чому вони повинні були пом’якшити німецький та англійський; слов’яни теж братимуть участь у загальному творенні людської культури. Європа має багато очікувати від них, і насамперед – у перетворенні суспільства та у стосунках чоловіка й жінки” [5, 31]. Як бачимо, конкретні національні поведінкові типи визначають загальну континентальну трансформацію та асиміляцію гендерної комунікації.

Взаємини чоловіка та жінки у Захер-Мазоха стають предметом психоаналітичного художнього дослідження. Подібно до первісних сюжетних мітологом, на зразок біблійної фабули про Адама і Еву, гендерні описи Захер-Мазоха набувають статусу соціально-культурологічних феноменів, що різним чином узагальнюють душевні явища нарцисизму, аутизму, агресії, самобичування, ніжності, полі- та моногамії, “донжуанізму”, “гетеризму” тощо. Усі вони так чи інакше пов’язуються з особливими психоемоційними типами, що визначають характер гендерних взаємин конкретного етносу. Автор намагається надати таким висновкам наукової легітимності, тому часто покликається на міркування “визначних” дослідників: “Один відомий німецький етнограф пише: «Коли правда, що у романських народів статі рівні, у германських – жінка стоїть нижче від чоловіка, то у слов’ян жінка перевищує чоловіка»” [5, 29]. Відповідно сюжетні перипетії повісті *Венера в хурті*, що мають резонансні

психоаналітичні підтексти, розгортаються у слов’янському “культурному хронотопі”.

Своєрідність та специфічність гендерних взаємин Л. фон Захер-Мазоха, як правило, прив’язує до національної психології та антропології. У нарисі *Жіночі образки з Галичини* автор обирає надзвичайно вдалий репрезентаційний формат, каталогізуючи гендерні типи та поведінку за етнічними ознаками в межах покутського міста Коломиї. В індивідуальних національних типах він вбачає вияви колективної (загальної) етнічної антропології та психології: “Ось у легкій бричці їде струнка худорлява полька з гордою сарматською голівкою. А може тебе більше привабить меланхолійна краса і замріяні очі малоросіянки? У неї козацька кров і гарненькі ніжки в сап’янових чобітках” [5, 19].

Саме внутрішньо-духові, психічно-емоційні вияви часто є основою, що дозволяє виокремити конкретний національний (племінний) тип у асимільованих анатомічних портретах великих етнічних спільнот. Таку диференціацію описує автор, порівнюючи польку та українку (малоросіянку): “Ззовні вони не видаються такими різними, якими є насправді. В обидвох племен можна знайти худорлявих та пишнотілих, маленьких граційних та високих ставних жінок, в обох свій обрис обличчя, пухкенький кирпатий носик, в обох племен також – хоч і не такий вродливий, проте досить милий тип із пухкими вустами і маленьким котячим носиком. Але погляд польки зраджує її холодність, уміння володіти собою, розважливість при зовнішній жвавості, а глибокі очі малоросіянки – її

пристрасність, гнівливу натуру, яка ховається за розсудливістю й гідністю її поведінки [...] Полька прагне наказувати, малоросіянка ж – бути вільною. Коли полька володіє чоловіком, великоросіянка хоче йому підкорятися, як німкеня, то малоросіянка вимагає рівності з ним. При кожній нагоді в ній спалахує нестримна козацька вдача, що не визнає жодного пана і жодного слуги” [5, 20-21].

Поряд із цим у ментальності обидвох представниць своїх етносів Захер-Мазох підкреслює спільні психоемоційні ідентичності: “У Галичині своєрідним є як тілесний, так і духовий тип польки та малоросіянки, і передусім – їхній характер. Для чужинця він є однією з тих загадок, які що повніше беруть у полон почуття і серце, то важче їх розгадати. Воля сильна в обидвох, це не якийсь один миттєвий порив, а ота незмінна свідома воля, що сама із себе творить великі та благородні характери” [5, 24]. Акцентуючи на перманентних поведінкових стереотипах, письменник описує феномени культурогенези. На його переконання, «особливості східнослов'янського характеру в жінок виявляються сильніше, оголеніше, щиріше. Оскільки жінка взагалі через виховання, освіту, спосіб мислення, рід занять менше спотворена, ніж чоловік, то й природа її народу виявляється у ній більш неприховано і недоторкано” [5, 25].

Від констатування прикметних рис характеру жінки Захер-Мазох переходить до узагальнення про особливості “слов'янської натури”, полишаючи гендерну опозиційність, він робить спроби увиразнення темпераменту поза поділом на статі. “Слов'янська натура – надзвичайно

добра, людяна. Військові здобутки створили полякам та росіянам репутацію людей войовничих, таких, що шукають сутичок. Ця слава тут, як завжди, – наполовину брехня [...]. Хоч поляк і росіянин зневажають смерть, вміють відповідати насильством на насильство, проте мають схильність запобігати ворожим намірам мирними засобами [...]. На жодній посаді вони не будуть крикливими, сварливими, продажними людьми. Якщо вони завинять перед кимось зі своїх ближніх, то сотню разів це станеться через хитрий обман чи шахрайство і лише раз – через якийсь із тих насильницьких злочинів, які відзначають кожну іншу націю” [5, 24]. У таких фрагментах його міркування виглядають менш переконливо і часом не завжди обґрунтовано, вони скоріш відображають його особисті ідеалізації слов'янства, що трактується як етнос, який зберіг первісну людську природність, тож і моральну чистоту, шляхетність, не забруднену досягненнями цивілізації. Та коли його художня фантазія повертається у русло гендерних протиставлень, то тут виклад набуває оригінальних та вишуканих констатацій. Геній цього письменника розкривається в особливо витонченій спостережливості за культурно-ментальними феноменами з різних гендерних позицій.

Протиставляючи західноєвропейську та східноєвропейську цивілізаційні моделі, письменник відзначає їхні головні відмінності: “Який занепад культури, освіти, науки із Заходу на Схід, яке зростання фантазії, відчуття природи, поезії та сердечности” [5, 26]. Захід у його умовній класифікації втілює раціональне начало, Схід – чуттєве, притім саме останнє є

домінантою у констатуванні етнічної сили та переваги. Їхнє визначення та оприявлення теж має свою гендерну диференційність. “Німець настільки ж переважає британця і француза, як східний слов’янин – німця. Проте це ще загадковіше: у германських племен ці риси людської природи репрезентує жінка, а у слов’ян – чоловік” [5, 26]. У такий спосіб Захер-Мазох постулює гендерні пріоритети у збереженні, увиразненні та передачі духово-ментальних ідентифікацій. Він стверджує різні форми гендерної соціалізації у межах конкретних етносів, вказуючи їх вплив на національну долю, історико-культурний прогрес. “Поляк, росіянин, малоросіянин – що за чудові чоловіки, мудрі голови, сильні характери, безстрашні солдати, та їхні жінки краще від них вміють панувати над своїми почуттями і стражданнями” [5, 26].

У наукових колах уже здавна аргументовано підтверджено вагомість гендерних стереотипів у соціальних процесах, адже вони “є продуктом тривалого культурно-історичного розвитку людства загалом і конкретної етнічної спільноти зокрема, тобто за своєю структурою вони мають полістадіяльний характер, містять часові нашарування та елементи різних епох” [1, 84]. Стереотипи фемінності / маскулинності Захер-Мазох розглядає нероздільно від культурних канонів, описуючи “ідеальні” ментальні образи та притаманні кожній статі способи та стиль самореалізації у межах конкретного культурного середовища: “Багаті на таланти полька та малоросінка у Галичині беруть активну участь у громадському житті; вони не просто надокучливі дилетантки, вони мають

вплив, на який заслуговують” [5, 27]. Риси національного характеру в розрізі маскулітного і феміністичного традиційно пов’язують із властивою конкретній “культурі системою цінностей” [4, 30]. Для Захер-Мазоха тут провідну роль відіграє національна освіта та виховання, її впорядкована історією специфіка та своєрідність. Притім він не апологетизує якусь особливу інтелектуальну вишуканість, енциклопедичну всеохопність та етично-моральну витонченість, а окреслює параметри “гносеологічної міри”, “золотої середини” без надмірних навчальних перегиначій у формуванні жіночого національного менталітету: “Німецька освіта однобічна, бо вона лише літературна. Освіта, справжня гуманітарна освіта, означає гармонійний розвиток людської природи, передусім у жінок. У жінок велика кількість прочитаного відбирає духовну грацію так само, як тяжка робота – тілесну” [5, 27].

Перевагою й пріоритетом виховання східнослов’янського жіноцтва є “сувора школа матері”, “верхова їзда”, “запальний народний танець”, вміння вполювати лисицю і виконати “якусь із сонат Бетговена”, стріляти з пістоля і писати “політичні летючки”, “веселі народні пісні” і “акторський талант” – усе це формує неперевершений темперамент. Він розкривається на фоні відображення в “Іншому”, яким у Захер-Мазоха є чоловік. “Жінка є всюди, де є чоловік, вона всюди зберігає свої манери і звичаї. Ця риса властива не лише вищим верствам. Треба бачити краківського селянина – як вишукано веде він до танцю свою дівчину; гуцула, коли він гірською стежкою за вуздечку зводить вниз коня своєї дружини.

Галицький селянин – під владою своєї жінки. Пияк знає, що говорить, коли співає в народній пісні: «Буде жінка, мабуть, бити, за чуприну волочити» [5, 30].

Не залишаються поза увагою автора і гендерні відношення інших етносів, життя яких у просторі Галичини має свою своєрідність та залежну від статі соціальну релевантність. Описуючи третій за чисельністю етнос Галичини – єврейство, Захер-Мазох констатує властиву саме йому соціальну поведінкову активність із визначенням ставлення до “іншого” у межах гендерної та національної опозиції. У соціально-економічній та громадській комунікації з іншими націями єврейська сім’я дія як єдине ціле, взаємозамінюючи одне одного, а в міжособистісній взаємодії жінка стоїть вище чоловіка: “Єврей та його жінка належать переважно до середньої класи: на рівнині, як орендарі шинків, вони часто небезпечні друзі селян, як управителі – вони права рука поміщиків. Скрізь жінка розділяє заняття чоловіка і переважає його розумом, поміркованістю, старанністю, одне слово – всіма тими чеснотами, що творять спадок вибраного народу” [5, 32].

Письменник акцентує на тому, що відкрита гендерна констеляція та соціальна розмежованість у межах родини, має свої впливи і на взаємодію та спосіб асиміляції з іншими культурами: “Вихрещена єврейка намагається якомога швидше згладити всі ознаки свого народу. Бідна – для неї це буде так важко! У соціальному сенсі вона така ж помітна, як вихрещений єврей, але відрізняється від нього у стосунку до релігії. Вона не вішає ніяких об-

разів над своїм ліжком, урочисто не хреститься ні перед тим, як їсти зупу, ні після обіду” [5, 33]. Серед жіночих типів єврейської спільноти Захер-Мазох виділяє кілька інваріантів, серед яких особливо вишуканий образ освіченої і небезпечної дами, що прагне “орієнтальних насолод”: “Вона називає себе ізраеліткою, відвідує молитовний дім, скинула старий одяг, не підстригає волосся, тримається далеко від гешефтів чоловіка. Її «гешефт» – це «освіта». Жінки цього типу найчарівніші та найнебезпечніші. Орієнтальну красу у них доповнює орієнтальна жадоба насолод” [5, 32].

Так чи інакше усі фемінні образи Захер-Мазох відображає у проєкції зіставлення з маскулинними, часто розгортаючи рецептивне взаємодображення жінки у чоловічому фокусі й навпаки: “Єврейка буває навіть надмірно чутливою і строго дотримується звичаїв, а закохана єврейка залишається ідеалом польського донжуана” [5, 34]. Проєктуючи різнонаціональні гендерні взаємодії та взаємооцінки, письменник начебто прагне вибудувати власний етнопсихологічний каталог, де синтетично схоплено антропологічні та психоемоційні, фізичні та духовні й духові риси усіх етнічно-культурних типів Галичини. Тож поряд із польським, українським, російським, єврейським згадує представників інших етнічних груп – татарських караїмів, німців, вірмен, римлян із обов’язковим акцентуванням на гендерних різнотипах: “У Галичині серед німців рідко можна зустріти вродливих, але часто чарівних, споксливих жінок. Тут впадає в око те, як «заробляють» привілеї німецька

дівчина перед слов'янкою і навпаки, слов'янка перед німкеню” [5, 35].

Галицький мультикультуральний простір Леопольд фон Захер-Мазох розглядає як унікальну етнозону, що асимілює та рафінує людську ментальність, відкидаючи (стираючи) зайві й модифікуючи корисні для екзистенційного возвеличення риси характеру та вдачі. Взаємовплив етносів формує нові мультикультуральні етноментальні субстрати, які відрізняються від своїх “автохтонних предків”. “Німкені в Галичині перевершують своїх сестер із тверезої Північної Німеччини грацією, ніжністю, благородством [...] Також на їхню душу, на розум, образ думок та характер добре впливає слов'янське сусідство. Спарена зі слов'янською привабливістю німецька домовитість стає благородною і простою, що зачаровує, німецька жадоба до знань вступає в не менш корисний союз зі слов'янською любов'ю до батьківщини, а німецька сила – зі слов'янською лагідністю” [5, 35].

Різноманітність гендерних ролей відображає особливу історико-культурну спадковість. Стереотипи маскулинності та фемінності визначають соціально-культурні форми поведінки, ментальні якості, що формуються “у контексті традицій етносу” [3, 187]. Складна історична доля галицького краю та його населення вплинула й на окреслення параметрів розуміння понять “чоловіче” й “жіноче”, на що особливо зважає Л. фон Захер-Мазох. Багатостраждальні війни, спричинені ними міграції, голод та насильство розмили ідеальну клясичну гармонію опозиції “фемінне / маскулинне”, тож і ролі, якості та обов'язки статей

зазнали асиміляцій: “Немає жертви, якої б злякалася полька, якщо це стосується її батьківщини [...] Сьогодні вона – найспритніший емісар, найгучніший шпигун, а завтра благословляє зброю, благословляє воїнів чи сама безстрашно мчить проти ворожих лав. А потім вона стоїть на колінах серед мертвих, перев'язує поранених, підтримує тих, хто вмирає” [5, 28].

Автор наголошує на особливій диференціації статевих ролей та стереотипів фемінності / маскулинності у багатокультурному світі Галичини, що дисонує патріархальним, ієрархічним та непорушним гендерним функціям Заходу, які закріплені релігійними догмами. Взаємодоповнююча, підлегла та залежна від чоловіка роль жінки тут втратила свою актуальність: “Чоловік, звичайно, схильний розглядати жінку, як свою власність – тут ви не знайдете й сліду від цього. Вона віддається чоловікові у коханні, як рівна, на рівних умовах [...] У неї немає жодного обов'язку, якого не знав би чоловік. На Заході тільки невірність жінки руйнує сім'ю; тут її руйнує невірність чоловіка. Жінка залишить чоловіка з наймізернішою причини, бо вона знає, що збереже своє становище у суспільстві” [5, 29].

Зрештою, такі ідеалізовані переконання мали певні автобіографічні підтексти, були спровоковані багатьма бурхливими романами письменника, в яких часто саме його “гендерний опонент” втілював домінуючу зверхність та ставав для письменника зразком рішучості й свободолобства. Цю тему він розгортатиме у багатьох текстах, достатньо згадати роман *Розлучена жінка*, що був літературним опра-

цюванням стосунків із Анною фон Коттовіц, або ж *Венера в хутрі*, що відображав пристрасну життєву епопею з Ангелікою Авророю Рюмелін. Загалом, у відображенні гендерних відносин Захер-Мазох стояв на боці феміністично зорієнтованих концепцій, тож у своїх творах обґрунтовував паритетну вільність стосунків, зображення яких часто відлунує мітологемами “єдності і боротьби протилежностей”. Проте, на відміну від популярних у його часи феміністичних праць письменників-чоловіків, зокрема, *Поневолення жінок* (1869) Дж. С. Мілля і *Походження сім’ї* (1884) Ф. Енгельса, де акцентується на соціально-економічних та громадських аспектах співжиття [6, 13-14], Л. фон Захер-Мазох у центр своїх художніх досліджень ставить проблеми сексуальності, моральності / аморальності, духовності, характеру та світогляду, значною мірою розглядаючи їх у контексті міжетнічної гендерної взаємодії та впливу на них культурологічних ідеологем – християнства, язичництва, мистецтва тощо.

У цій культурно-філософській товщі письменник через узагальнення конструює універсальні архетипні образи чоловіка та жінки й модифікує мітологічні сюжети про любов та ненависть між статями. Його *Венера в хутрі* виразно демонструє такі авторські інтенції: “Для мене весела чуттєвість гелленів є радістю без страждань – це ідеал, який я прагну втілити у своєму житті. Бо в те кохання, яке проповідують християнство, сучасні люди, оті рицарі духа, я не вірю. Так-так, придивіться до мене, я набагато гірша, ніж якась еретичка, я – язичниця” [5, 266]. В образі Ванди фон Дунаєвої він збирає

риси, що властиві жіночій поведінці у різних культурах і які описано у різних художніх текстах. У її характері присутня чуттєвість “гелленів”, язичницька пристрасність, вона втілює поведінкові стереотипи гетери Аспазії, прекрасної Френи, античної Венери, яка “сьогодні кохає Анхіза, завтра Паріса, а післязавтра Адоніса” [5, 267], раз вона нагадує “Психею, а раз Астарту” [5, 270], маркізу де Помпадур чи Люкрецію Борджія [5, 280] тощо. Значною мірою появу усіх цих образів письменник пояснює присутністю «Іншого», себто чоловіка, “який може зовсім зіпсувати жінку” [5, 280]. Збирання різнокультурних прототипів, що проявляються у поведінці його сучасної Венери, є спробою узагальнити архетипний образ “жінки-богині” (Великої Матері, володарки, вседержительки), що має наднаціональну основу й визначає історико-культурну проєкцію гендерної “комунікації” упродовж тисячоліть. Тут власне йдеться про функціональну форму “образу” у Юнговій інтерпретації, який вважав, що “ці образи є праобразами, в тому сенсі, що вони притаманні усьому роду, і якщо вони взагалі колись «виникли», то їхнє виникнення, щонайменше, збігається з початком самого роду” [9, 211].

Для Л. фон Захер-Мазоха історія Галичини – це різнонаціональне переплетення родів, отож переплетення традицій і культур, що взаємодідають у гендерній амбівалентності. Тож і архетипний образ Великої Матері саме у такому мультикультуральному просторі проявляється з усією силою звучання “національних голосів” у його презентуванні та семантичному окресленні.

Домінування “жіночообразних” інтерпретацій, феміністична “сюже-тоцентричність” текстів Леопольда фон Захер-Мазоха безперечно має своє культурологічне та психоаналітичне обґрунтування. У контексті етнічного різноманіття етносів Галичини, процесів національної асиміляції, міграції “жіноче начало” набувало особливого статусу як джерело продовження роду, його збереження. Саме таке трактування приховувало у своїх надрах давню екзистенційну та еволюційну метафору, що розгортала засадничий мітологічний принцип “перемоги життя над смертю”.

Bibliography and Notes

1. Афанасьєва Людмила, Глебова Наталія, *Гендерні стереотипи як чинники етнокультурної адаптації мігрантських меншин в український соціум*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія соціологічна, Львів 2014, Випуск 8, с. 82-89.
2. Висоцька Наталія, *Концепція мультикультуралізму і питання естетики*, [у:] *Питання літературознавства*, Чернівці: Рута 2009, Випуск. 77, с. 110-121.

3. Вілкова Олена, *Процес формування та наслідки відтворення гендерних стереотипів*, [у:] *Нова парадигма: альманах наукових праць. Філософія. Соціологія. Політологія*, Запоріжжя: Нова парадигма 2003, Випуск 33, с. 185-190.

4. *Етносфера народів Північної Таврії у світоглядно-ментальному вимірі та народній творчості* / Ред. І. Аносова, Запоріжжя 2006, 336 с.

5. Захер-Мазох Леопольд, *Жіночі образки з Галичини. Вибрані твори*, Львів: Літопис 1999, 383 с.

6. Смоляр Людмила, *Минуле заради майбутнього. Жіночий рух Наддніпрянської України II пол. XIX – поч. XX ст. Сторінки історії*, Одеса: Астропринт 1998, 408 с.

7. Фрейд Зигмунд, *Психоаналитические этюды*, Минск 2001, 608 с.

8. Штейнбук Фелікс, *Мазох-Єлінек: тілесно-міметична топологія кореляту сексуальності, або літературно-збочена колізія складної простоти*, “Слово і Час” 2013, № 3, с. 64-72.

9. Юнг Карл Густав, *Архетипи і колективне несвідоме* / Перекл. із німецької К. Котюк, Львів: Астролябія 2013, 588 с.

10. Юнг Карл Густав, *Собрание сочинений*, Том 4: *Дух Меркурий*, Москва 1996, 384 с.



Kateryna Hodik

**DEATH AS SALVATION OF SOCIETY, CAPTURED BY DEVILRY
(ON EXAMPLES OF WORKS OF ANDRIEI PLATONOV,
MIKHAIL BULGAKOV, TODOS' OS'MACHKA)**

Taras Shevchenko Institute of Literature
of the National Academy of Sciences of Ukraine

Катерина Годік

**СМЕРТЬ ЯК СПАСІННЯ З СУСПІЛЬСТВА, ОХОПЛЕНОГО
БІСІВЩИНОЮ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА,
МІХАЇЛА БУЛГАКОВА, ТОДОСЯ ОСМАЧКИ)**

Abstract: In the article there is analyzed the way of the escape from devilry of the second period of forming on example of novels *Chevengur* (Andriei Platonov), *The Master and Margaryta* (Mikhail Bulgakov), *Rotunda of murderers* (Todos' Os'machka). In the research there are outlined the development features of the concept of devilry in Ukrainian and Russian literature. There is emphasized that at this stage devilry is the dominant type of consciousness. There are analyzed the reasons of death of boy in the novel *Chevengur* by Andrei Platonov. The role of death is researched in the novel *The Master and Margarita* by Mikhail Bulhakov. There is also revealed the cause of death of heroes of *Rotunda of murderers* by Todos Osmachka. In all these cases death is one of the ways of the escape from devilry.

Keywords: Todos Osmachka, Andrei Platonov, Mikhail Bulgakov, death, devilry

Европейська література першої половини ХХ сторіччя містить численні концепти, без яких її розуміння видається неповним. Саме до числа таких можна зарахувати концепт бісівщини, що був особливо плідним у прозі цього періоду. Зокрема, зустрічаємо його в романах російської літератури – *Чевенгурі* Андрія Платонова, *Майстері і Маргариті* Міхаїла Булґакова, а також у романі української літератури – *Ротонди душогубців* Тодося Осмачки.

Звичайно, представлені твори вже ставали об'єктами літературознавчих досліджень. Однак у всіх таких дослідженнях концепт бісівщини, який відіграє украй важливу роль на різних рівнях кожного із цих творів, детально не аналізувався. Тому у нашій статті спробуємо його детально розглянути в компаративній перспективі й виявити закономірності трансформації концепту «бісівщини», її смислових плястів у романах Андрія

Платонова *Чевенгур*, Михайла Булгакова *Майстер і Маргарита* та Тодося Осьмачки *Ротонда душоубців*.

Бісівщину можна визначити як феномен людської деструктивності, яка виражається у колективній ментальності як одержимість соціальним конструюванням і проектуванням у формі утопізму, що з'єднує історичні, релігійні та ціннісні аспекти, і, як прагнення будь-якими засобами втілити фетишизування соціального ідеалу і в діяльності, спрямованій на руйнування суспільства, його соціальних інститутів та здійснення насильства над людиною.

Російська модель бісівщини проходить два етапи становлення:

1. Становлення бісівської свідомості в одиничного суб'єкта (*Дрібний біс* Владіміра Сологуба). Такий суб'єкт часто відлюдкуватий, він нерідко створює зв'язки з іншими подібними людьми, тому гине.

2. Формування бісівського кодла, отримання цим кодлом панівного становища в суспільстві. Це, власне, спостерігаємо у *Чевенгурі* Андрія Платонова. Саме на цьому етапі становлення бісівщини в художніх текстах з'являються апокаліптичні мотиви.

В українській літературі вже на початку ХХ сторіччя формується власна модель, що, хоча й зазнає російського впливу, залишається самобутньою. В центрі такої моделі перебуває винятковий герой (нерідко це надлюдина, що можемо спостерігати в творах Володимира Винниченка *Записки Кирпатого Мефистофеля*, *Лепрозорій*), який може діяти самостійно або ж взаємодіяти із різними бісівськими силами, які часто мають іноземне походження

(нерідко це російські окупанти – комісари тощо).

Як і російська, українська модель проходить два етапи становлення:

1. Індивідуальне бісівство. На цьому етапі носієм бісівського світогляду є лише окрема особа, яка прагне нав'язати іншим свою філософію. Так діють Яків Михайлюк із *Записок Кирпатого Мефистофеля*. Такі біси часто є трикстерами, які виступають проти норм суспільної моралі.

2. Утворення і панування бісівської моделі, що залучає велику кількість осіб. В українській літературі твори, присвячені цій стадії бісівства, можуть мати два варіанти реалізації: людина входить до загальної структури бісівщини або ж протистоїть їй. Прикладом першого типу реалізації другого етапу побутування концепту бісівщини української моделі є *Ротонда душоубців* Тодося Осьмачки, *Лепрозорій* Володимира Винниченка, другого варіанту – *Вальдшнепи* Миколи Хвильового. У текстах, присвячених цьому етапу формування бісівщини, з'являються також апокаліптичні візії. Література першої половини ХХ сторіччя, що зображує бісівщину другого періоду розвитку, змальовує кілька виходів із її структури для осіб, що не перейняли бісівський тип свідомості. Таким виходом може бути смерть, божевілля або означення себе дрібним бісом для тих, хто не може позбутися самостійно зародків бісівського світогляду. Варто розглянути ці варіанти детальніше.

Головним і найбільш часто вживаним концептом виходу з бісівщини є смерть. Якщо звернутися до *Чевенгуру*, то матимемо реалізацію такого концепту через смерть дитини. Че-

пурний розмірковує про цю смерть так: “як же він помре у Чевенгурі, скажіть, прошу? Тут для нього умови завойовані... Я й так знав, що він трохи подихає, тільки от ти спала дарма...” [4, 307]. Інший герой Копенкін при цьому зазначає “Що ж це за комунізм?.. Від нього дитина ні разу не могла вдихнути, при ньому людина з’явилася та померла. Тут зараза, а не комунізм. Час тобі їхати, товариш Копенкін, звідси – в далину” [4, 303].

Згадана дитина перед смертю мучиться через свій прихід до Чевенгуру, розстається з життям вона при контакті з бісом Чепурним. При цьому хлопчик зауважує, що йому стає нудно жити і в маренні просить матір, аби вона не віддавала його бабам-жебраккам.

Звільненням від бісів та здобуттям спокою є смерть для головних героїв роману *Майстер і Маргарита*. В самому тексті вона показана через кілька етапів: 1) відродження душі майстра; 2) його поєднання з коханою; 3) фізичну смерть і спокій.

Воскресіння людської сутності Маргарити допомагає воскресити майстра. Воланд знову з’єднує двох закоханих, повертає рукопис роману, вручає їм підкову на щастя й вони знову опиняються в тихому будиночку майстра, де жили раніше. Але колишнього спокою вже немає. Душі, які одного разу здобули свободу, не можуть тепер жити за законами земного світу, проти якого вони повстали. У цьому світі їм тісно, вони згодні шукати порятунку у потойбічній силі і померти вільними, але не змиритись.

Азazelло допомагає їм перейти в інший світ, пропонуючи випити фалернське вино, яке пив прокуратор

Юдеї. Майстер і Маргарита немов чекають цього як остаточного результату: “А, розумію, – сказав майстер, озираючись, – ви нас убили, ми мертві. Ах, як це розумно! Як це вчасно! Тепер я зрозумів усе. – Ох, даруйте, – відповів Азazelло, – вас я чую? Адже ваша подруга називає вас майстром, адже ви мислите, як же ви можете бути мертві? Хіба для того, щоб вважати себе живим, потрібно неодмінно сидіти в підвалі, маючи на собі сорочку і лікарняні кальсони? Це ж смішно!” [1, 360].

Смерть, прийнята ними як належний порятунок, означає продовження вічного життя героїв, безсмертя їхнього духу. Гроза над Єршалаїмом у той час, коли на хресті віддав Богіві душу Іешуа, – свідоцтво космічної катастрофи. Гроза над Москвою, яка вибухає в той момент, коли майстер і Маргарита спляють старий будинок (“Гори, гори, попереднє життя! Гори, страждання!”) і відправляються у політ разом із Воландом і його свитою, є символом духового очищення героїв, їх морального піднесення над світом зла і насильства.

А. Шиндель у статті *П’ятий вимір* зазначає: “Булгаківський майстер [...] живе у світі, який не має продовження. Залишатися в цьому світі – означає неминуче загинути. Порятунок майстра – в спробі звільнитися від суспільства. Тільки таким шляхом майстер може повернути собі ту свободу духу, без якої життя людини просто не має сенсу” [6]. Здається, що свобода для майстра – це не просто “звільнення від суспільства”, адже зумів же він не загинути, зберегти свою душу в зіткненні з жорстокою реальністю. А якби він спробував повністю відмовитися від земного світу, про долю

якого він так довго думав, то він просто перестав би бути майстром, тому що втеча від світу як результат – це не для нього.

Спокій майстра – це нагорода не тільки за страждання, але перш за все за пошуки сенсу життя, відстороненості бісівщини, яка є панівною. Спокій для героя означає не тільки можливість творити, відмовившись від суспільства. “Передчуття спокою” – це передчуття спокою не для себе самого, і перш за все не для себе. Спокій майстра, гармонія його душі й душі Маргарити стають запорукою майбутнього відродження світу, “передчуттям спокою”, тобто гармонії в глобальному, всесвітньому масштабі. Ця ідея визначає високий гуманістичний патос роману *Майстер і Маргарита*, у якому виражається віра письменника у воскресіння людського духу і зміна суспільства.

В українській літературі подібною втечею від бісівщини є смерть дружини Бруса Олени Антонівни. Вона розуміє, що “– Без неї [речі, що я вам лишу] вам не можна обійтися так, як оце мені без чуття жалости до вас. Адже ж ви в такому стані, як і вся наша нація. Ви приречені... І так, як ви прохали мене сьогодні вранці, щоб я дослухала тоді вас во ім'я того, що, може, хтось із нас не доживе до вечора на волі... І я зараз вас прохаю во ім'я цього самого... Може, хтось із нас не доживе до ранку... Попрощаймося отим поцілунком, яким священники і наш народ вітають себе вранці на Великдень... Бо любов одного до другого мало чим різниться від співчуття одного до другого під час великого горя” [2]. Олена сама приймає рішення про смерть, залишаючи по

собі передсмертну записку і просячи нікого в тому не звинувачувати.

Варто зазначити, що її смерть відбувається вже після того, як вона усвідомлює власну безвихідь: “– Буду... Ви мій перший учитель. Ви навчили мене бути розумною... І я хочу вам віддячити... Я хочу вас узяти собі першим коханцем. Мене кликано бути чекісткою... І я дуже добре знаю, що таке запрошення не значить, що я маю хист до катівського діла. А значить, що я сподобалася тим, які мене бачили... Вони хочуть мати мене коло себе: чи це буде в ліжку, чи це буде над трупом свіжозакатованого... Ну, Сергію Івановичу, який із вас чоловічина?.. Будете першим?..” [2]. Олена, однак, розуміє, що бісівська справа – не для неї. Вона має лише один вихід – це смерть. Символічно те, що вона перед смертю згадує звичай цілувати людину на Великдень і таким чином символічно прощається з Чудневим вже до наступної зустрічі у символічному раю.

Якщо брати до уваги також роман Василя Барки *Жовтий князь*, можемо зробити висновок про те, що саме смерть дає можливість Миронові Катраннику уникнути контактів із росіянами-бісами, і це поширюється на всю його родину, окрім меншого сина.

Аналогією смерті фізичної в українській літературі першої половини ХХ століття є божевілья, що можна зауважити, наприклад, у повісті *Ротонда душогубців* Тодося Осьмачки. Там такий діагноз отримує молодший Брус в останній главі книги. Так він дістає можливість продовжувати говорити те, що думає, не боячись уже осуду. На текстовому рівні це підтверджуються наступним

фрагментом: “І фершал поміг Брусом встати і помалу повів назад. Тільки що, коли заштрик у хворого пройшов, то його не замкнули у буйну палату, а з новим санітарним листком відправили у цивільний відділ Кирилівської психіатричної клініки” [2]. Такий фінал твору підтверджує, що у бісів на даному етапі вже немає ні можливості, ні потреби надалі змагатися за таку жертву, її страждання не мають вартости.

Втеча у божевільня робить людську душу недоступною для диявольських сил. “Та коли різанина і масове убивання людей відбувається, тоді стоять у повітрі стогони, крики, сморід і червоні тумани від пролітої людської сили. І в душогубців тоді не буває ясної голови і ясних очей, бо шлунки в їх обтяжуються непереженою їжею і очі наливаються розгаряченою кров’ю. І через те, коли у таким різницьким хаосі натискалися вони один на другого, то не впізнавали самі себе і кидалися згарячу на самих себе... І кладовища закатованих людей оглашались ще й ревом та ревищем і тих катів, що самі себе убивали... і земля позначалася і їхніми могилами. І тільки аж тоді, коли душогубці супокійніше напостолоували собі черева і коли вже обгризене костюмашся убитих і поламана та поіржавлена зброя прибиралася із поля кривавої оргії... Тільки тоді починалося у катів прояснюватися в головах і починалося упізнавання самих себе. І починалося знов скликання своїх, аби вибирати нові місця для душогубств, злодійств, ошуканства і грабунків... І через те три місяці тому, після останнього випадку з Брусом у Лук’янівці, Парцію викликали до Москви, а Сіямський так і лишився

начальником Київської Чеки. І Брус за ці три місяці у Кирилівській лікарні почав вихожуватися, але тримав себе відлюдком і мало що з людьми говорив” [2]. Бачимо, що герой при цьому зберігає вповні власний розум, однак він не хоче видавати себе “бісам”, тож робить усе для того, аби підтримувати свій формальний статус божевільного.

Варто зазначити, що божевільня як варіант виходу із бісівщини можна бачити і в *Майстрі і Маргариті*, де його використовує поет Іван Бездомний. Більш того, уявне божевільня для втечі від “бісів” використовує і Майстер ще до балу Сатани. Пізніше така втеча закінчується смертю героя, що свідчить про тимчасовий характер такого виходу зі структури бісівщини.

У цьому ж романі запропоновано інший варіант виходу з бісівщини – означення себе дрібним бісом. Такий вихід обрав Варенуха, який зміг усвідомити власне ество і після цього вже не повертався до своєї бісівської діяльності (і тут варто говорити про повне перетворення його з біса на людину), а також сусід Маргарити, який отримав довідку про те, що він був на балу у Сатани кнуром, і після того міг повернутись додому і жити надалі у людській подобі. Це єдиний запропонований на текстовому рівні концепт виходу зі структури бісівщини, що дає змогу лишитися живим у суспільстві, яким керує подібна структура.

Маємо відзначити, що подібні моделі виходу з бісівщини дали можливість героям повернутися до людського стану, фактично залишаючись в середині бісівського суспільства, чого годі побачити у творах, де

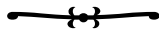
зображено бісівщину першого етапу становлення.

Отже, для героїв згаданих нами романів смерть є одним із можливих варіантів виходу з бісівського суспільства на його завершальному етапі формування. Вона є для героїв альтернативою вступу до лав бісівського кода. Найчастіше такий вихід для себе обирають або духово чисті люди, або ті герої, які пройшли шлях очищення через страждання.

Інтерес для подальших досліджень становить реалізація концепту бісівщини в творах другої половини ХХ століття, зокрема, інтерпретація смерті як виходу із бісівського суспільства у таких текстах.

Bibliography and Notes

1. Булгаков Михаил, *Мастер и Маргарита*, Москва 1988, 384 с.
2. Осьмачка Тодось, *Ротонда душогубців*, Web. 07.01.2017. <<http://www.ukrlib.com.ua/books>>.
3. Піскун Ольга, "Шлях рятунку і боротьби" (проблема екзистенціального вибору у повісті Т. Осьмачки "Ротонда душогубців"), [у:] *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка*, Випуск 19, Кіровоград 1999, с. 144-149.
4. Платонов Андрей, *Чевенгур*, Москва 1991, 654 с.
5. Чудакова Мариэтта, *Жизнеописание Михаила Булгакова*, Москва: Книга 1988, 495 с.
6. Шиндель Александр, *Пятое измерение*, Web. 08.01.2017. <<https://www.proza.ru/diary>>.



Yuliya Herasymenko

**DESCRIPTION TRADITION OF ROXOLANA'S IMAGE AND ITS
RETHINKING IN ALAIN PARIS NOVEL *THE LAST SULEIMAN'S DREAM***

Berdiansk State Pedagogical University, Ukraine

Юлія Герасименко

**ТРАДИЦІЯ ЗМАЛЮВАННЯ ОБРАЗУ РОКСОЛЯНИ ТА ЙОГО
ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ В РОМАНІ АЛЕНА ПАРИСА
*ОСТАННІЙ СОН СУЛЕЙМАНА***

Abstract: The article is devoted to image interpretation of Roxolana by foreign writers. There was conducted detailed analysis of the author's interpretation of a historical personality in the Alain Paris' novel "The Last Suleyman's Dream". It was found out that the author showed the evolution of the image of Roxolana from a simple uneducated peasant to the most influential woman in the Middle East. There was made a conclusion that the writer combined features of all three canons depicting the traditional image of the wife of Sultan Suleiman in the image of the well-known galician, but he tried to be as close as possible to the real image, that's why there is no ideologization.

Keywords: traditional image, plot, canon, Roxolana, historical character

Образ Роксоляни широко відомий не лише в українській, але й у світовій літературі. Це дає нам підставу відносити його до традиційних образів, оскільки він функціонує протягом XVI – XXI століть. До образу легендарної українки зверталися мистці Франції, Італії, Німеччини, Польщі, Туреччини, Австралії, Америки та інших країн. Вперше про українське походження Роксоляни згадав у своїх нотатках литовський дипломат Михайло Литвин (*Про нрави татар, литовців і московитян* (1615)) [2], також до постаті Роксоляни зверталися багато істориків: Ж. Ж. Буассар

(*Біографії і портрети турецьких султанів, зображені з натури на старовинних медалях, привезені з Константинополя і подаровані імператорові Фердинанду* (1596)), В. Антонович та М. Драгоманов (*Исторические песни малоруского народа* (1874)), П. Куліш (*История воссоединения Руси* (1877)), Н. Йорга (*История Османської імперії* (1709)). Проте найбільш ґрунтовною історичною працею про життя Роксоляни можна назвати *Історію Туреччини* (1924) Агатангела Кримського.

Щодо художньої літератури, то еталонним твором про Роксолян у вражають трагедію П. Бонареллі Со-

ліман. Зі слів О. Дерменджі, у творі автор поєднав сюжетні мотиви та образи-персонажі, що дало можливість утворити певний канон, який визначив еволюцію художньої структури [3, 5]. Сюжет твору зосереджений на змалюванні нелегкої долі Роксоляни та вбивств її пасинка Мустафи. Саме цей твір зіграв вирішальну роль у завершенні процесу становлення традиційного образу султанші українського походження та створення канону інтерпретації образу Роксоляни. Пізніше над розробкою цього образу працювали французькі мистці, котрі у більшості випадків використовували трагедію П. Бонареллі. В українську літературу образ Роксоляни увійшов через польську літературу, хоча цей образ зустрічається й у фольклорі.

Традиційні сюжети й образи завжди цікавили літературознавців. Їхнє функціонування і трансформацію можна вважати однією з найактуальніших проблем компаративістики, оскільки різне трактування одного й того ж образу різними людьми або представниками різних культур дає можливість простежити подібні та відмінні риси в цих культурах або національностях. Кожна нація має свої власні традиційні сюжети і образи, але дуже часто відбувається запозичення та обмін з літературами інших країн. Звернення представників однієї літератури до іншої дає змогу їм побачити ті риси, котрі притаманні саме їхній культурі, та почерпнути щось нове, можливо, досвід, котрий допоможе їм у вирішенні питань, на які їхня література не могла дати відповідь.

Традиційні структури містять у собі певну закодовану інформацію,

а саме, за словами, Анатолія Нямцу, “соціально-історичні, ідеологічні і морально-психологічні закономірності загальнолюдського буття в їх змістовному взаємозв’язку і взаємозумовленості”. Більшість традиційних образів можна охарактеризувати як “своєрідні психологічні типи” або “моделі поведінки” [8, 9], які відображають певні сторони індивідуального або колективного буття.

Проблемами функціонування і трансформації традиційних сюжетів і образів у сучасному літературознавстві займається “чернівецька школа” (В. Антофійчук, А. Волков, А. Нямцу, О. Червінська та ін.) [7]. Традиційний сюжет, на думку А. Волкова, це “сюжет [...], який переходить від покоління до покоління, від однієї літературної доби до іншої (інших), тобто такий, який зберігається й активно функціонує упродовж значного історичного часу. Другою ознакою традиційного сюжету (образу) є усвідомлене сприйняття його мистцем і споживачем (читачем) як сталого семантичного художнього комплексу (структури)” [1, 4]. Тобто, як би автор не трансформував сюжет, він все одно залишиться впізнаваним для читача. Кожен сюжет має свою структуру, отже, традиційний сюжет повинен мати традиційну структуру, набір певних подій, котрі повинні або повністю повторюватися, або частково.

Характерною ознакою функціонування традиційного сюжету є те, що він невіддільний від традиційного образу, котрий виступає його своєрідним стрижнем, акумулює в собі “певні характерні психо-поведінкові універсальні доміанти” [9, 155]. Образ іноді може існувати окре-

мо від традиційного сюжету. В такому випадку він використовується як модель для створення інших сюжетів та структур. За словами М. Франчук, “традиційний сюжет є певною моделлю світу, яку автор осмислює по-своєму, вкладаючи в готову форму новий зміст” [9, 156]. Починаючи читати твір, кожен реципієнт сприймає появу традиційного образу як своєрідну підказку.

Автор може звернутися до того чи іншого образу, щоб підсилити та акцентувати увагу на тих його рисах, які стали давно загальноприйнятими, але бувають випадки, коли письменник, навпаки, хоче зобразити персонажа в зовсім іншому ключі, дати можливість читачеві самому обрати, як йому бачити та інтерпретувати образ. Кожен традиційний сюжет чи образ постав на фоні певних історичних подій і не може існувати вічно. Із розвитком суспільства виникає все більше проблем, що призводить до виникнення більшої кількості традиційних сюжетів і образів, у кожному з яких закладено досвід народу та своєрідна модель вирішення тієї чи іншої проблеми.

А. Волков, класифікуючи традиційні образи та сюжети за джерелами, виділяє мітологічні, традиційно-канонічні, фольклорні, історичні та чисто літературні [1, 5]. Звичайно такий розподіл є умовним, оскільки всі ці образи та сюжети не можна чітко відмежувати.

Можемо виснувати, що найдавніші традиційні сюжети і образи зародилися на стадії мітологічного мислення. Для європейської територіальної зони найбільш розповсюдженими є античні та релігійні міти, що згодом поєдналися з історичним

матеріалом [1, 5]. Велику кількість традиційних сюжетів і образів становлять фольклорні, які дуже часто тісно пов'язані з літературними – деколи не можна точно визначити, який із них був першим. Найменшою є група власне літературних традиційних сюжетів і образів.

За словами А. Нямцу, традиційні сюжети і образи виступають своєрідними ідейно-естетичними каталізаторами, “які суттєво трансформують причиново-наслідкові зв'язки і мотивування того, що відбувається в реальній або художньо змодельованій дійсності, надають йому універсального онтологічного звучання” [8, 8]. Науковець класифікує традиційні сюжети і образи за походженням, рівнем активності, способами та формами побутування в літературі. А. Нямцу наголошує на тому, що всі культури мають подібні соціально-історичні, ідеологічні та морально-психологічні фактори, “які спонукають культурну свідомість одного народу звертатися в пошуках засобів і форм адекватного відображення і осмислення своєї дійсності до сюжетів, образів і мотивів іншого” [8, 13-14]. Ці культури не повинні знаходитися поряд, вони можуть бути значно віддаленими одна від одної, що призводить до утворення міжрегіональних контактів.

За словами Ольги Червінської, “образи-персонажі історичного походження – це лише різновид традиційних образів узагалі, які сягають і античної мітології, і фольклору, і Святого Письма, і конкретних літературних першоджерел. Деякі з них такі постійні у художній практиці різних епох, що дістали термінологічну позначку вічних” [10, 151].

Аналізуючи традиційні історичні образи, ми дійшли висновку, що особа повинна залишити помітний слід в історії. Не важливо, яким буде цей слід – позитивним чи негативним, важливо, щоб він не залишив людей байдужими в світовій історії. У такому випадку важливими є не лише часові історичні параметри, але й змістові, які показують наскільки особа є важливою для історії та дають читачеві змогу осягнути значущість її діяльності в цілому або якогось окремого вчинку, що має вплив на історію [11, 100].

Історичний образ-персонаж є своєрідним різновидом традиційних образів, оскільки він був реальною особою. Як стверджує О. Червінська, такий образ уособлює в собі не лише психологічний тип, але й фабулу, бо він має свою історію. Проте кожен образ має певний набір характеристик, які вирізняють його з-поміж інших: часові параметри побутування, значущість особи та вагомість її діяльності, а також її вплив на історію [10]. О. Червінська наголошує на тому, що традиційний образ, незалежно від подальшої географії його функціонування, “виникає насамперед як явище національне” [10, 153]. Проте образ Роксоляни, дружини турецького султана Сулеймана, можна вважати винятком, оскільки її образ є інтернаціональним. Вона відіграла вагомий роль у суспільному житті Османської імперії. Ще за життя її ім’я було відоме не тільки турецьким політикам та літераторам, а й європейським [11, 101].

Дмитро Наливайко, відомий дослідник рецепції України в західноєвропейській літературі, також торкався питання еволюції обра-

зу Роксоляни. Науковець детально проаналізував твори про дружину султана і дійшов висновку, що її постать набула величезної популярності не лише серед письменників та політичних діячів, але й серед аристократії та осіб королівської крові. Про це свідчать суперечки навколо походження дівчини, котрі спалахнули в XIX столітті між росіянами, італійцями, французами та поляками. В Польщі був опублікований фальшивий лист Сулеймана до Сигізмунда I, в якому Роксоляна була названа сестрою польського короля [4].

Перш ніж потрапити в українську літературу, образ Роксоляни побутовав у світовій літературі протягом трьох століть. Першими творами про українську красуню вважають драму *Роксоляна* Г. Якимовича (1869) та історичну повість *Роксоляна, или Анастасия Лисовская* о. М. Орловського (1880). XX століття виявилось більш сприятливим для інтерпретації образу Роксоляни, про що свідчать твори Л. Забашти, П. Загребельного, М. Лазорського та О. Назарука [11, 102].

За словами О. Дерменджі, можна виокремити три канони інтерпретації образу Роксоляни у світовій художній літературі: західноєвропейський, український і турецький [3]. На думку вченого, “становлення традиційного сюжету і образу Роксоляни в річищі західноєвропейської літератури відбулося у творах італійських та французьких драматургів XVI – XVII століть – П. Бонареллі, Ж. Мере, В. д’Алібрі, Ж. Расіна, де закріплюється уявлення про Роксоляну як честолюбну жінку із трагічною долею” [3, 11]. У XX столітті традиційний сюжет дуже часто зазнавав

змін як на рівні форми, так і змісту (Л. фон Захер-Мазох (*Жорстокі жінки*), Й. Тралов (*Роксоляна*), К. Клемент (*Султана*), К. Фальконет (*Гарем*), Л. Гардель (*Світанок закохано-го*) та ін.). Наприклад, Леопольд фон Захер-Мазох змальовує Роксоляну як деспотичну жінку, а Йоганнес Тралов змінює її походження, наголошуючи на тому, що вона донька кримського хана, викрадена запорізькими козаками.

Щодо українського канону інтерпретації образу Роксоляни, то у представників української літератури не виникало питань щодо її походження. Письменники часто ідеалізували її, зображуючи простою дівчиною з народу, для котрої найважливішим завданням була допомога батьківщині. До таких творів можна віднести *Роксоляну* (1930) О. Назарука, *Степову квітку* (1965) М. Лазорського, *Роксоляна. Дівчина з Рогатина* (1971) Л. Забашти та ін. На відміну від вищевказаних творів, П. Загребельний у романі *Роксоляна* (1980) подав більш близький до історичного образ галичанки. Представники “постмодерної деканонізації” [3, 10] образу Роксоляни зображували дружину султана зрадницею та прирівнювали її до “жінок легкої поведінки” (*Житіє гаремное* (1996) Ю. Винничука, *Галицький меморандум* (1999) П. Романюка та ін.).

Третій канон інтерпретації образу Роксоляни умовно називають турецьким. Він з’явився у ХХ столітті та налічує невелику кількість творів. Формування цього канону почалося з роману *Хюррем Султан* (1937) Т. Тана, в якому автор повністю націоналізував образ султанші [3, 12]. Роксоляна зображена дуже

розумною та хитрою жінкою, котра має велику владу над своїм чоловіком. Подальші твори продовжують цю змістову лінію, для них Роксоляна – це владна жінка, котра прагнула визнання та слави.

Ми дійшли висновку, що традиціоналізація образу Роксоляни у світовій літературі пройшла досить довгий шлях. Дуже часто письменники використовували шаблони, готові образи і сюжети, проте були випадки, коли образ зазнавав модифікацій [11, 107].

Цікавим, на наш погляд, є роман французького письменника Алена Паріса *Останній сон Сулеймана*, виданий у 1999 році в Парижі, оскільки автор поєднав у своєму творі всі три канони інтерпретації образу Роксоляни. Його роман має три сюжетні лінії, проте вони дуже гармонійно переплітаються та в кожній із цих ліній присутня Хюррем-султан.

У зав’язці твору автор знайомить нас із вродливою Анастасією Лісовською (“У своїй селянській сукні Настя Лісовська – ледве п’ятнадцяти чи шістнадцяти років – поєднала всі зваби легендарних героїнь – Елени з Трої та Ізольди, Генієври, Леди й Пасифаї! Від однієї вона взяла пишне мідянисте волосся, яке спадало, мов золоті стружки, на її перламутрові плечі... Від іншої – сині-сині очі і рот, подібний до напіврозкритої квітки. Що ж до її круглих грудей, що пружно випиналися з-під сукні, її оголені міцні ноги, розвинені стегна, то можна було б сказати, що вони походять від Венери. Та ось, коли вона починала говорити, чар розвіювався: дівчина не була ні Еленою, ні Венерою, а звичайною сільською богинею...” [6, 10]), проте її розумові здібності

є досить обмеженими (“Незважаючи на всі мої зусилля, Настуся так і не спромоглася вивчитися грамоти, пане лицарю, і для неї Відень, Афіни чи Константинополь це – щось однакове або майже однакове! Але ви не знайшли б-сте кращої дружини в усій окрузі, бо Настуся відмінна швачка й готує, як ніхто інший! Крім того, вона міцна, має добре здоров’я і не боїться роботи!” [6, 10-11]).

Живучи у Рогатині, дівчина не розуміє, що знання – це велика сила, котра потрібна кожній людині. Настя думає, що краса робить її винятковою, проте це не так, вона є лише товаром, котрий багатий володар Жакса купує для своїх палат. Йому не потрібне спілкування з дівчиною, для нього вона лише жінка, яка повинна задовольняти його потреби. Зовсім інші вимоги до Насті поставлять у Туреччині, оскільки краса допоможе дівчині потрапити до багатого двору, але для освічених турків вроди замало, їх цікавить не лише зовнішність, але й внутрішній світ. Саме тому Настя вирішує вчитися, оскільки бачить, що це єдиний шлях не лише до кращого життя, але й до елементарного виживання (“А я, – сказала тихо Настя, – не вмію ні читати, ні писати. Попри зусилля мого батька, ніколи-м не хтіла навчитися. Та я хотіла-би знати мову бусурман, це може колись придатися...” [6, 24], “Щовечора болгарка займалася з Настею, яка виявилася досить здібною ученицею. Вона мало цікавилась містами й народами, зате швидко вивчила кілька простих турецьких речень” [6, 24-25]).

Життя на волі в Рогатині є набагато гіршим за життя в гаремі, де Настю буде оточувати розкіш та культура. Дівчина розуміє, що життя

із Жаксою не принесе їй нічого хорошого, саме це спонукає її до рішучих вчинків (“Заради Бога, пане лицарю, заберіть мене із собою! Я буду вашою служницею, буду робити все, що ви побажаєте! Мій батько продав мене тому дияволі! Якщо ви-сте добрий християнин, врятуйте мене! Дозвольте мені вас супроводжувати до того острова, про який ви говорили ... Родос?” [6, 12]), а коли спроба втечі провалилася, то Настя намагається змиритися зі своєю долею і виживати (“Єдиною тінню за столом була молода бояриня. Здерев’яніла на своєму сидінні, зі згаслими очима, вона відповідала кутиками губів на слова Жакси й більше порухами, а не сміхом, відповідала на жарти гостей” [6, 17]).

Автор змальовує вміння Роксоляни пристосовуватися до будь-якого середовища. Саме це допомагає їй отримувати бажане. Дівчина вчасно зрозуміла, що їй потрібно для того, щоб причаровувати чоловіків, і вправно цим користувалася (“Євлія-бей брехав, удаючи, ніби дівчина – «так собі». Не була вона незрівнянною красунею, але була чарівна. Цього разу Настя виконала меланхолійну й сумовиту українську пісню з-над Дністра, яка викликала образи лісів і боліт, степів і вітру. Ібрагім дивився прямо на неї і, коли затихли останні звуки, похитнув головою. – Було дуже гарно... Евліє-бею, я думаю, ти в своєму домі тримаєш справжній скарб, гідний султана султанів” [6, 36], “Але подібне щастя випадає тільки раз у житті, не прогавай його. Я не знаю, що за людина той великий сокольничий, але він – улюбленець султана, й оце тільки й важливо. Ти маєш веселу вдачу, легко смієшся і

так гарно співаєш! Використовуй ці риси й припиняй дивитися в минуле!” [6, 37]).

Коли Настя потрапила в гарем, то жінки відразу не розгледіли в ній суперницю, оскільки не бачили талантів, якими вона володіла. Проте Гюльбахар, мати Мустафи, була незадоволена тим, що Роксоляна так рано потрапила в палати султана. Жінка не відразу відчула, який потенціал був прихований у цій дівчині (“Гладка руда корова з в’ялим вим’ям” [6, 53]), проте сама Роксоляна добре знала, що вона повинна сподобатися султанові, оскільки лише це могло покращити її статус (“Роксоляна закусила губу й стримала себе. Вона не могла побитися з цією відьмою, а потім з’явиться перед султаном зі скуйовдженим волоссям і розпухлими губами та носом! Але, рано чи пізно, примусить її пошкодувати за свої слова” [6, 53]).

Ален Паріс показав еволюцію образу Роксоляни від простої неосвіченої селянки до найвпливовішої жінки Близького Сходу, до слів якої прислухався сам султан (“Коли я її вперше побачив в Евлії-бея, це була проста селяночка, смішлива рабиня з чаруючим голосом” [5, 7], “Після народження Селіма султан узяв за звичку радитися зі своєю кадин, і здоровий глузд молодій жінки впливав на його рішення, так як і розмови з радниками Дивану” [5, 6]).

Автор показав нам інтриги Роксоляни та її жагу до влади (“– Розумію, – відгукнулася Хафса Хатун задумливо. – Спочатку Гюльбахар, потім ти... Справді, українка все робить, аби створити порожнечу навколо султана. Ясно, що вона хоче усунути тих людей, із якими Сулейман рахуєть-

ся” [5, 27], “Роксоляна вміла викручуватись. Поки Сулейман воював би в Угорщині, Роксоляна могла б утратити свій вплив на нього, – перевагу, здобуту за минулі роки, й опинилася в непевному становищі простої жінки з гарему” [5, 28], “Роксоляна знала, що час і природа працюють на неї. Поки Сулейман поважатиме її ложе, поки вона даруватиме йому спадкоємців, шлях до трону їй не буде закрито” [5, 31], “За десять років русинка зуміла так зачарувати мого володаря, що він на іншу й очей не підняв... Мій володар одружився з нею і тільки нею й живе...” [5, 99]).

Ален Паріс у *Останньому сні Сулеймана* поєднав у образі Роксоляни риси всіх трьох канонів змалювання традиційного образу дружини султана Сулеймана. Проте він намагався бути максимально близьким до реального образу, саме тому в творі немає ідеологізації.

Західноєвропейський канон позначився на тому, як Ален Паріс зобразив успіхи Роксоляни у навчанні, яка з неосвіченої селянки перетворилася на дружину султана, до порад якої він прислухався. Щодо українського канону, то автор наділив дівчину справжньою українською красою. Проте вона володіла багатьма талантами, котрі допомогли їй пробитися в султанські палати. Також автор наголошує на тому, що на момент одруження Настя була незайманою, що було важливим для чесної української дівчини.

На нашу думку, турецький канон інтерпретації образу Роксоляни у цьому творі проявився найбільше, зокрема й у представленні жаги Роксоляни до влади. Спочатку дівчина хизується тим, що вона дружина

господаря Рогатина, пізніше вона стає дружиною самого турецького султана. Проте цього для неї мало, вона прагне посадити одного із своїх синів на трон, не дивлячись на те, що у Сулеймана вже є старший син та спадкоємець престолу. Перед першою зустріччю із султаном дівчина не думає про те, чи виникне між ними кохання, вона прагне лише того, щоб султан покликав її ще раз. Автор не показує кохання з боку Роксоляни, вона лише дозволяє Сулейманові кохати себе та використовує його для покращення свого життя.

Попри велику кількість творів про Роксоляну, її образ ще не один раз буде виникати в літературі та зазнавати змін як на формальному, так і на змістовому рівнях, оскільки даний образ є вкрай суперечливим та цікавим. Образ Роксоляни увібрав у себе не лише історію, він підходить для зображення сьогочасного суспільства.

Bibliography and Notes

1. Волков Анатолій, *Традиційні сюжети та образи (нарис теорії ТСО)*, [у:] *Бібліотека тижневика "Зарубіжна література"* 1998, № 25-28 (89-92), с. 3-14.

2. Грабовецький Володимир, *Роксоляна – Хуррем та її історична доля*, Івано-Франківськ: Плай 2004, 55 с.

3. Дерменджи Омер, *Трансформації сюжетів та образів у художній літературі (на матеріалі творів про Роксоляну)*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.05, Київ, 2006, 19 с.

4. Наливайко Дмитро, *Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI – XVIII ст.*, Київ: Основи 1998, 578 с.

5. Паріс Ален, *Останній сон Сулеймана* / Пер. з фр. Ю. Кочубей, [У:] *Всесвіт* 2001, № 11-12, с. 3-119.

6. Паріс Ален, *Останній сон Сулеймана* / Пер. з фр. Ю. Кочубей, [У:] *Всесвіт* 2001, № 9-10, с. 3-58.

7. *Традиційні сюжети та образи* / Ред. А. Волков, Чернівці: Місто 2004, 445 с.

8. Фоміна Галина, *Нямцу Анатолій, Міф і легенда у загальнокультурному просторі*, Чернівці: Рута 2009, 239 с.

9. Франчук Марина, *Традиційні сюжети в сучасному літературознавстві: до проблеми термінології*, [у:] *Житомирські літературознавчі студії* 2013, Випуск 7, с. 152-157.

10. Червінська Ольга, *Традиційний історичний персонаж і його функції в художньому тексті*, [у:] *Поетика*, Київ: Наукова думка 1992, с. 151-166.

11. Шевчук Олена, *До питання про дефініцію поняття "традиційний історичний персонаж"* [у:] *Проблеми сучасного літературознавства* 2014, Випуск 18, с. 99-111.

Nina Illinska

**INTERPRETATION OF THE MEDIEVAL LEGEND ABOUT THE
RATCATCHER IN ANDRZEJ ZANIEWSKI'S PROSE
(*RAT AND SHADE OF THE RATCATCHER*)**

Kherson State University, Ukraine

Ніна Ільїнська

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛЕГЕНДИ ПРО ЩУРОЛОВА
У ПРОЗІ АНДЖЕЯ ЗАНЄВСЬКОГО (*ЩУР І ТІНЬ ЩУРОЛОВА*)**

Abstract: In the article there are represented stories *Rat* (1979) and *Shade of the Ratcatcher* (1994) by modern Polish writer A. Zaniewski. It is one of the first attempts of their literature comprehension. In the article there is analyzed the author's interpretation of the medieval legend about the Ratcatcher in comparison with the pretext; there is showed the specificity of its transformation in the historical and literary context.

There are examined some forms of connection with cultural memory - continuity, dialogue and controversy. There are characterized the main techniques for creating the "return perspective" effect - man viewed by animals.

Keywords: tradition, transformation, legend about Ratcatcher, dualism, allusion, orphic motif

Анджей Занєвський (народився у 1940 році) – сучасний польський письменник, автор декількох збірок віршів і прози, що перекладені більш ніж тридцятьма мовами світу. Найвідомішою є його *Безіменна трилогія*, в яку входять повісті *Щур* (*Szczur*, 1979) і *Тінь Щуролова* (*Cień Szczurołapa*, 1994). Незважаючи на схвальні оцінки критиків («Один із наймодніших прозаїків Західної Європи. Його ставлять поруч із Ф. Кафкою, Дж. Джойсом, А. Камю») – творчість Анджея Занєвського малодосліджена. Перш за все, це рецензії французькою та

англійською мовами, інтерв'ю із письменником, відгуки читачів.

Представлена нами робота є однією із перших спроб літературознавчого осмислення прози А. Занєвського. Спробуємо простежити трансформацію середньовічної легенди про Щуролова у повістях *Щур* і *Тінь Щуролова*, виявити специфіку авторських прийомів створення ефекту «зворотньої перспективи», завдяки яким відбувається репрезентація людини очима тварини.

Як відомо, у світовій літературі, починаючи з Античності, існує

потужна традиція відтворення світу людини з погляду «братів наших менших». Утім, польський письменник обирає тварину, ставлення до якої в європейській культурі традиційно пов'язане із почуттями страху, гидливості й відрази – сірого пацюка, який стає оповідачем у творах *Щур* і *Тінь Щуролова*. Так, у повісті *Щур* оповідачем є пацюк-самець, наприкінці життя осліплений людьми задля науки іншим щурам. У другій – *Тінь Щуролова* – функція оповідача передається іншому пацюкові, який змалечку пам'ятає старого – героя першого твору. Образ сліпця породжує у нього запитання: «Невже людина завжди вбиває?» – і тотальний страх, який пацюк гідно долає у «дуелі» з Щуроловом. Отже, вже сам вибір оповідачів є провокаційним.

Автор занурює читача у таємниці аж ніяк не «смітничового» всесвіту своїх героїв, тим самим перетворюючи одну із тварин, найбільш зневажену, в інстанцію, якій довірена «презентація» людини. Але й цього письменникові замало. У передмові до повісті *Щур* він пропонує замислитися над життям гризунів, які протягом тисячоліть розділяють із людиною голод і ситість, мир і війну, хвороби і смерть. І тоді, стверджує автор, можна побачити, що «у них куди менше звіриного й куди більше людського», «аніж люди готові визнати через свою самовпевненість». А найголовніше – зрозуміти, «як багато в нас спільного із цим на перший погляд далеким і далеким [...] звіром» [2, 12]. Ця подібність проявляється, насамперед, у тому, що «обидва наших види – хоча й із різних причин – завдяки своїй живучості, силі й розуму не тільки пережили мільйони років

еволюції, але й удосконалилися настільки, що стали господарями всієї планети», – стверджує А. Заневський [2, 15]. Не дивно, що внаслідок таких думок письменника спіткала доля пророка у своїй вітчизні. Відкинута польськими видавцями як «песимістична, обурлива, аморальна й порнографічна» [див. про це: 7], повість *Щур*, майже одночасно перекладена 16-ма мовами світу, стає світовим бестселером.

Впадає в око культурна насиченість прози А. Заневського. У повістях *Щур* і *Тінь Щуролова* автор вступає у діалог із світовою культурою на всіх рівнях тексту. Він майстерно зображує, як у щурячій співтоваристві киплять пристрасті, розігруються трагедії й драми, що не поступаються напруженістю людським. Тут є свої Одиссеї, Каліпсо, Ніоби, Нарциси, Едіпи, Агасфери, «сторонні», в'язні «мертвого дому»; у гострих ситуаціях зустрічаються й переплітаються долі людей та пацюків. Автор не дотримується «чистоти» рядів: до вчинків «щурячих» і людських однаково схильні персонажі з обох боків. Так, старий sameць, якого осліпили й відпустили помирати в щурячі лабіринти задля повчання іншим, сприймає свою смерть як звільнення від життя, що протікало серед сміття й нечистот. Незважаючи на допитливий розум і спрагу до подорожей, він так і не знайшов свого загубленого раю. Внаслідок фізичної сліпоти у нього начебто відкривається «третє око».

Поринаючи у сни-мандрівки в останню годину земного існування, «стискаючи» у свідомості простір і час, він згадує «зоряні» хвилини свого буття, з'єднуючи їх із пам'яттю

людства. Нелінійна побудова повісті, її безсюжетність і фрагментарність, змішування історичних епох дозволяють письменникові відтворити картину світу, в якій епохальні події людства збережені у прапам'яті пацюка. Він є свідком Розп'яття, апокаліптичних картин загибелі міста, у якому спочатку були з'їдені коти, собаки, а потім і пацюки, бачить знищення людиною собі подібних у тоталітарних системах. «Щурячий Едіп» також згадує, як «зі спини змарнілого вола» він зістрибував на землю поруч із старим, що помирав, із очима «глибокими, як тунелі», у яких він запросто міг би сховатися [2, 220]. Уважний читач легко розшифрує алюзію на легенду про розум і спритність маленької звіринки, якій Будда довіряє відкрити дванадцятирічний цикл східного гороскопу.

Привертає увагу лексема «тунель» в описі очей проясненого, що римується з останнім, найяснішим тунелем у житті щура, який із моменту народження прагнув до світла – блискучого та яскравого. Ідеал, нарешті, досягнуто – «яка прекрасна мить, яка прекрасна мить, яка...» – такі останні слова його сповіді. Вони асоціюються із Гетевським афоризмом із «Фауста», хоча сам А. Заневський указує на фінал роману Фьодора Достоевського *Записки з Мертвого дому*. «Яка чудова хвиля» [1, 302], – говорить герой твору Достоевського, коли розковують його кайдани. Погодимось, що обидва тлумачення можуть бути прийнятими, оскільки йдеться про волю й отримання бажаного.

Екзистенціальний фінал повісті – смерть як звільнення – містить релігійно-філософський підтекст, під-

казаний алюзією на Будду й наскрізною мітологемою «світло». Перехід головного героя в інший вимір, його біг до світла, яке не давало йому спокою із самого народження – це порятунок від страждань, заподіяних розумом, тілом, іншими істотами, стихіями природи. Його гідні лише обрані.

Наведений приклад – лише один із багатьох, які ілюструють думку автора, що «остання сповідь щура – це не просто книга про тварин, хоча, можливо, і таке сприйняття має право на існування. Це, навпаки, оповідь про рушійні суспільні закони, про наші міти, про правду та неправду, про любов і надію, про тугу й самотність» [2, 15]. Письменник моделює ситуації, у яких звір і людина виявляють взаємну турботу й милосердя. Так, пацюк постійно приходив до старого інваліда, покинутого серед розрухи й хаосу, і той, радіючи живій істоті, частує його останнім, наполовину з ошурок, шматочком хліба. Смерть сивого Друга у тотальній самотності, єдиним свідком якої є щур, який його любить, персоніфікує трагічну долю людства, що гине від ним же створених військових і техногенних катастроф. У фіналі повісті *Тінь Щуролова* автор малює картини «безплідної землі», на якій «серед кісток, залишених померлими» (Т. С. Еліот) животіють лише пацюки, які збожеволіли від страху. Отже, від читача залежить, чи стане ця історія повчальною, коли він побачить людину й плоди її діяльності очима одного із «малих сих».

У повісті *Тінь Щуролова* Анджея Заневський звертається до німецької легенди про гамельнського дударя. Декілька століть ця історія, присвячена гамельнській трагедії

1284 року, існувала у фольклорі, очищуючись від фактів і обростаючи подробицями, поки не була викладена братами Грімм у книзі *Німецькі перекази*. Фольклорний сюжет, набравши популярності в епоху романтизму (Й. В. Гете, К. Брентано, Л. фон Арнім, Р. Браунінг), стає актуальним у ХХ сторіччі (В. Дик, В. Брюсов, Б. Брехт, М. Цветаєва, Г. Аполлінер, А. Грін, Г. Шенгелі, Н. Шют, І. Бродський, брати Стругацькі, Ст. Кінг, Т. Пратчетт). Що ж приваблює А. Занєвського в середньовічній легенді, яка, за словами її відомого інтерпретатора І. Малінкович, «балансує між казкою, мітом і цікавою новелою» [5]? У чому специфіка її інтерпретації польським письменником? Щоб відповісти на ці запитання, звернемося до претексту.

У відомому переказі братів Грімм розповідається про мандрівного музиканта, який врятував Гамельн від навали гризунів. Граючи на сопілочці, він виманив пацюків і мишей і потопив їх у Везері. Коли Щуролов не одержав плати, він помстився «отцям міста» й містянам. Взявши із собою дітей, Щуролов назавжди зникає з ними у лісовій горі. Подейкують, начебто через багато років вони з'явилися в Трансільванії, де побудували місто молодости й щастя. Однак сама ж легенда акцентує утопічність цієї версії – про існування «міста зі світлого каменю й сонячних променів» жителі Гамельна довідуються від сліпого мандрівника.

Ключовою фігурою німецького переказу є загадковий образ Щуролова, що має композитний характер. Його інваріантні складові: Диявол (червоно-чорний костюм, чорний плащ, кульгавість, запах сірчаного диму); мисливець (зелений костюм);

музикант-звабник із старовинною дудкою, що потемніла від часу. Названі ознаки в тих або інших аспектах модифіковані А. Занєвським, але в цілому ним представлена оригінальна версія образу Щуролова. Лексема «тінь» у заголовку дозволяє акцентувати додаткові його конотації. Так, спираючись на юнгівське тлумачення архетипу Тіні, Є. Мелетінський визначає «тінь несвідомою частиною особистости, що може мати вигляд і як демонічний двійник»; «це інша частина душі» [6, 16]. У повісті А. Занєвського Щур та Щуролов не можуть існувати один без одного за визначенням. Сіра особистість із сопілочкою настільки заповнила свідомість розумного й сильного Щура, що він не здатний відрізнити її реальне існування від своїх страхів, передчуттів і фантазій. Обидва персонажі – конкретні індивідуальності, чії взаємини переплітаються у погонях, втечах, стеженні один за одним, у страхах «як початку самосвідомости живих» [3, 35] і навіть взаємовиручці. Вони відчують один одного, можна сказати, на рівні телепатії. У них багато спільного: колір – сірість (до речі, це первісна назва повісті), любов до музики, середовище існування, зооморфізм у портреті Щуролова, однаковий щурячий запах як маркер свого / чужого.

Ідея двійництва польському авторові підказана безпосередньо самою легендою. Він пише, що найбільше у легенді про дударя з Гамельна його вразив знак рівності між світом людей і світом пацюків, поставлений вчинком Щуролова. «Самовпевнені й зарозумілі міщани раптом довідалися правду про себе – вони точно такі ж звірі, як і пацюки, вони всього

лише ссавці трохи більшого розміру, яких, незважаючи на всю їхню пиху, можна зачарувати звуками все тієї ж флейти» [3, 15].

Однак, успадковуючи традиції, письменник наповнює образ Щуролова новим змістом. Перш за все, у повісті відсутній фольклорний мотив порушеної обіцянки. Якщо спочатку й створюється враження, що Щуролов – мисливець і «борець за ідею», то згодом з'ясується, що його дії аж ніяк не безкорисливі. Відкривається це завдяки тому, що «двійники» постійно тримають один одного в полі зору. У гаманці п'яного Щуролова, який спить, (стійкий запах вина – «корпоративна прикмета», що споріднює цей образ із фольклорним), Щур знаходить товсту пачку якихось папірців із різним запахом, проте у порівнянні зі згризеними книжками вони здалися тваринці просто огидними.

А. Занєвський також створює композитний образ Щуролова, але з іншим, більш складним набором його складових. Його персонаж Провокатор-Спокусник – Суперник – Музикант – Жертва. Так, уже в портреті Щуролова спостерігається розрив із традицією. Замість «строкатого флейтиста» з'являється «чоловік у сірому плащі з каптуром», із сірими очима, дуже схожий на пацюка, причому не тільки зовні: «мислив і відчував він, вочевидь, теж по-щурячому – інакше як би йому вдалося відчутти або помітити покриту сірою вовною спину на тлі такої ж сірої води?» [3, 31].

Якщо фольклорний щуролов не підтримує будь-яких взаємин із пацюками, то Щуролов у повісті А. Занєвського, втираючись у довіру, ма-

ніпулює ними. У нього є штат приручених, відгодованих, пацюків із лискучим хутром, які допомагають йому заманювати у піч слухняну сіру масу. Довірливих і цікавих тваринок зваблює не тільки музика: під мелодійні звуки сопілочки їх ситно годують. Вони думають, що Щуролов – «їх друг, людино-пацюк», «вони вірять людині й біжать за нею, як за вождем» [3, 23; 25].

Фольклорний мотив диявольської музики, що захоплює людей і тварин, трансформується автором в ідеологічний підтекст «дудки Щуролова», тобто брехливих обіцянок, що ведуть на погибель. Так, під час падіння стіни (алюзія на подію недавньої історії), яка видавалася пацюкам вічною, а життя під нею дарувало їм ілюзію спокою й безпеки, раптом серед гуркоту важких машин, криків, шуму зазвучала флейта Щуролова. Здавалося, що «голоси дерев'яних сопілочок доносяться одночасно з різних місць, що грають на них одночасно багато людей» [3, 138]. І юрба слухняно збіглася на їхній заклик.

Тим самим А. Занєвський демонструє скептичне ставлення до сучасних концепцій «кінця історії», а тим більше «кінця ідеологій». Письменник намагається відповісти на запитання: чи може соціум очиститися від «ідеологічної скверни», не зазнавши розчарувань і безвір'я? Відповідь негативна, оскільки лише деякі мають імунітет проти чаклунських «чар» єдиної на всі часи істини. «Доля інших – ідеологія, яка породжує колективні міти й на них паразитує. Такі сучасні міти на відміну від передісторичних – аж ніяк не «реальність» [...] навіть тоді, коли в них продовжують безсоромно вірити

мільйони», – зауважує Дмитро Затонський [4, 86-87].

У передмові до російськомовного видання *Тіні Щуролова* А. Занєвський пише своєму читачеві: «Кожен із нас – такий же пацюк, [...] який піддається порожнім гаслам і надіям. [...] А потім розплачується за це, і ціна нерідко буває неймовірно високою. Сподіваюся, шановний читачу, ти не образився на мене за це гірке порівняння? На рубежі XXI століття сопілочка Щуролова, а точніше – флейти багатьох Щуроловів кличуть нас, ваблять, кваплять, а нерідко й ведуть...» [3, 15]. Інакше кажучи, в образі Щуролова автор акцентує його стійку семантику ловця душ і ошуканця-спокусника, що особливо є актуальним для реальності ХХ століття.

В образі Щуролова А. Занєвський відкриває нові грані, яких немає в його численних інтерпретаціях. Наприклад, «двійництво» пацюка й людини-пацюка, що відбувається в їхньому рівноправному протистоянні. Щуролов знає, що він ніколи не очистить місто від пацюків, тому що завжди знайдеться той, хто перехитрує мисливця й не піддається на писк його дерев'яної сопілки. «І його це зачіпає й мучить, адже так кривдно усвідомлювати, що пацюк може виявитися розумнішим за Щуролова» [3, 148].

У «дуелі» між людиною та пацюком є й глибоко особистісні мотиви. Розумне й хитре звірення помстилося вбивці щурів за численні смерті «братів по розуму», підкинувши його «самці» отруєне печиво, яке використовувалося як принада. В епізоді смерті коханої жінки Щуролова підкреслена загальна риса, що поєднує

«жертву» та «ката», а саме: почуття страху. Вона боїться пацюка, якому у свою чергу «дуже непросто бути пацюком у будинку Щуролова» [3, 54-55]. У міру того, як помста стає головним почуттям Щуролова, у його образі підсилюються зооморфні риси: «скреготливі зуби», «згорблена, майже щуряча тінь», він «ставав усе більше схожим на величезного сірого пацюка» [3, 144].

У мотиві двійництва Щуролова й Щура, окрім їх протистояння, є моменти парадоксального зближення й взаємовиручки, що яскраво представлено в орфічному мотиві твору. Цей мотив один із інваріантних в інтерпретаціях образу Щуролова, але А. Занєвський знаходить йому оригінальне втілення, з'єднуючи античний міт про Орфея і Еврідіку з макабром. У макабричних картинах повісти *Тінь Щуролова* модифіковано середньовічний алегоричний сюжет «танцю смерти», що дозволяє авторові акцентувати лиховісну сутність Щуролова-Музиканта. Як відомо, поряд із іншими антропоморфними подобами смерть персоніфікувалася в образі зловтішного музиканта, що змушує всіх без винятку танцювати під свою дудку. Такі іносказання користувалися великою популярністю в Середньовіччі, оскільки містили в собі повчання.

Не хетує ним і польський письменник – сопілочка Щуролова супроводжує небіжчиків із корабля Сивого Старого безпосередньо в пекло. Однак, як це характерно для макабра, моральна рефлексія знижується іронією: у царстві тіней Щуролова супроводжує «новий вергілій» – всюдисущий Щур. Показовим є ще один епізод – «темний болотистий берег»

(алюзія на Стигійські болота), стіни, залізні ворота, колючий дріт, шлакбани, бар'єри, тіні людей – нагадують про табори тоталітаризму й Голокост.

На відміну від земного життя у потойбіччі Щур стає вільним, оскільки ані Щуролову, ані блукаючим серед асфоделевих лугів тіням, що позбавлені пам'яті, він не цікавий. У царстві мертвих музика Щуролова звучить по-іншому – вона плаче, шукає когось близького, кличе, молить, скаржитися [3, 172; 173]. У цій критичній ситуації людина розгублена, сопілочка тремтить та ледве тримається у її руці, тому тваринка, яка все бачить, бере на себе роль лідера. Звичний до мандрів Щур правильно орієнтується на місцевості й відводить свого супротивника від криваво-червоної заграви й киплячого вогненного потоку. Він розуміє, що, незважаючи на люту ненависть один до одного, урятуватися вони зможуть тільки разом [3, 168].

В екстремальній ситуації двійників зближує почуття страху, яке раніше відчував тільки один із них. Воно поєднує їх «сильніше, ніж пошуки виходу із цього лабіринту смерті» [3, 170]. Тут, у пеклі вони бачать тіні померлих людей, що, спотикаючись і падаючи, штовхають поперед себе багаж колишнього життя. «Деякі не штовхають нічого, крім порожнечі, сірости й ілюзій, але ж поводяться при цьому так, начебто всім тілом напірають на теперішню вагу, що може впасти, роздавити, знищити» [3, 170]. Розумний та спостережливий Щур задається питанням: можливо, для Щуролова – це момент істини, «винятковий шанс зрозуміти себе?» [3, 171].

Орфей-Щуролов нарешті знаходить свою Еврідіку. Її зовнішність видається Щурові схожою на отруєну ним жінку, але при цьому вона інша. Якщо у «прижиттєвому» портреті й поведінці підкреслена її тілесність («величезний шматок обтягнутого гладкою шкірою м'яса», вона «жадібно хапає печиво й пожирає його». «Сухе тісто хрумтить у неї на зубах, чавкає в роті») [3, 56-57], то тепер автором опоетизована її спіритуальність: тінь її «ледь-ледь світліша за інших, із довгим волоссям», «сріблиста, як павутина», «ніби пливла над землею» [3, 173; 174]. Така зміна акцентів дозволяє припустити, що колишня кохана Щуролова, перебуваючи у пеклі, правильно використала «шанс зрозуміти себе», чого не зробив дудар.

Успіх окриляє людину, про що свідчить його впевнена хода й пісня сопілки – радісна, безтурботна, щаслива. «Виходить, ти й так умієш грати, Щуролове?» [3, 174]. У піднесенні від того, що він знайшов свою кохану й повертається до світу живих, дудар не помітив, що поруч із нею ще хтось іде. І хоча на відміну від Орфея Щуролов робить усе правильно, обертаючись лише тоді, коли долає межу світла та тьми, його Еврідіка вибирає іншого, із яким назавжди залишається у царстві тіней. Щуролов зазнає поразки, його музика не повертає йому кохану. Польським автором переосмислена романтична традиція чарівної музики Щуролова як всемогутньої сили мистецтва, закладена ще Й. В. Гете.

Насамкінець пунктирно зупинимось на ще одному мотиві німецької легенди про Щуролова – мотиві дітей, яких він забирає за собою.

Фольклорні й літературні варіанти пропонують різні його інтерпретації, які можна звести до двох позицій: в одних діти рятуються, в інших зникають назавжди. А. Заневський пропонує свій – інверсований – фінал цієї історії: не строкатий флейтист убиває дітей, а вони ведуть його на погибель. Автор парадоксально переосмислює їхні ролі: той, хто веде за собою, стає тим, кого ведуть. Тут немає переможців у боротьбі добра та зла. Тепер уже діти, подібно до пацюків у легенді, є втіленням зла, а Щуролов – жертвою своєї солодкоголої музики. Сцена розправи над «мілітаризованим дударем», у якій алюзійно «мерехтить» міт про загиблого від шаленства вакханок Орфея, польським автором втілена у греш-стилістиці.

У дослідженні *Доля стародавньої легенди* І. Малінкович прослідковує рух цього «мандрівного сюжету» від Гете до Гайне. Однак предметом її пильної уваги є *Щуролов* Маріни Цветаєвої. Побачивши у поемі злиття усіх попередніх ліній, літературознавець стверджує, що «легенду про Щуролова Маріна Цветаєва у всякому разі вичерпала» [5]. Із цим важко погодитися, оскільки вже прижиттєвий М. Цветаєвій літературний контекст спростовує це категоричне твердження (поема Г. Шенгелі *Мистецтво*, оповідання А. Гріна *Щуролов* та ін.).

Повість Анджея Заневського приводить читача до песимістичного висновку: поки існує людство, з легендою про Щуролова покінчено

не буде. Її символічні підтексти, не кажучи про реальні історичні фігури, яких спіткала доля такого ж Щуролова (ангажовані письменники, політичні й військові діячі, релігійні проповідники, інші маніпулятори свідомістю), мають характер «нерозумної нескінченности». Так, у роздертого дітьми Щуролова відразу ж з'явився спадкоємець – хлопчик із світло-блакитними очима, який бере сопілочку, спочатку уважно розглядає, обмацує, потім починає награвати й робить це усе краще й усе впевненіше. «З'явився новий Щуролов – молодий і сильний, у якого попереду ще ціле довге життя» [3, 251]. Скількох Щуроловів іще призначено пережити людству – питання до майбутніх поколінь. Адже, за дотепним зауваженням Сигізмунда Кржижановського, «знак питання – це постарілий окличний».

Bibliography and Notes

1. Достоевский Ф. М., *Записки из Мертвого дома*, [в:] Idem, *Собрание сочинений*: В 12-ти томах, Том 3, с. 5-305.
2. Заневский Анджей, *Крыса*, Екатеринбург-Москва 2009, 224с.
3. Заневский Анджей, *Тень Крысолова*, Екатеринбург-Москва 2009, 256 с.
4. Затонский В. Д., *Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном колдовращении изящных и неизящных искусств*, Харьков 2000, 256 с.
5. Малинкович И., *Судьба старинной легенды*, Web. 21.12.2016. <<http://mith.ru/alb/europe/index>>.
6. Мелетинский Е. М., *О литературных архетипах*, Москва 1994, 136 с.
7. La revue "Nouveau Delit" 2011, N° 39, Oct.

Yuliya Pavlenko

**THE EXTIME DIARY'S POETICS OF FICTIONAL SUBJECT
(ON THE MATERIAL OF DANIEL PENNAC'S NOVEL *DIARY OF A BODY*)**

Kyiv National Linguistic University, Ukraine

Юлія Павленко

**ПОЕТИКА ЕКСТИМНОГО ЩОДЕННИКА У СУЧАСНОМУ ВАРІАНТІ
ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА (НА МАТЕРІЯЛІ РОМАНУ
ДАНІЕЛЯ ПЕНАКА *ЩОДЕННИК ОДНОГО ТІЛА*)**

Abstract: The research which develops in the article is specified by the tension between intimacy and extimacy of Self-writing. Daniel Pennac's novel *Diary of a Body* – as a subject of the research – lets verify whether the writing about external world, “extime” writing is capable to avoid the intimacy or whether, on the contrary, Self-writing appeals *a priori* to the inner life. The fictional subject of writing in Pennac's novel translates the images of his physical life (M. Bachtin) into signifiers of the inner world dynamics. In this way a body in his diary becomes an element of poetical landscape of the character's subjectivity. The diary of a body as an “extime” writing (according to Tournier) manifests its power as a mean of the veracity of an individual memory. Diary notes in this case become the prints of the body in time. The extime diary of Pennac's character hasn't turned into the anatomization of a biological body. On the contrary, body as a subject of the extime diary helps the character to create the image of himself dispersed in time, to manifest the essence of his feelings. The combination of the corporal discourse and psychological states according to a principle of a metaphorical unity makes possible to demonstrate through the writing of Pennac's character the image of a man who has overcome the way of self- alienation towards self-comprehension. The analysis of another subject of the extime diary – a city – reveals the figurative nature of writing which approaches it to the aesthetics of haiku. That fact doesn't let separate psychological and corporal plans, approving once again the idea that psychologism is a marker of Self-writing.

Keywords: Self-writing, extime diary, intimacy, fictional subject of writing, body

Жюльєн Лефор-Фавро, канадський учений, спеціаліст із автобіографічного письма, у статті *Пейзажі письма про Себе* [6] представляє критичний огляд *Словника автобіографії*, що є підсумком чотирьох десятиліть

(починаючи з *Автобіографічного паку* Філіпа Лежена 1975 р.) теоретичної рефлексії письма про Себе. Одною з головних тем книги, що містить понад 450 статей, є питання конструювання ідентичності суб'єкта за до-

помогою ресурсів письма. В наш час розмивання кордонів між фікційною літературою та документальною, на думку Ж. Лефор-Фавро, зростає важливість опису специфіки неігрового автобіографічного письма – як протомоделі інших можливих варіантів письма. За сорок років науково-критичної рефлексії теми особистісного письма, як бачимо, зсуву у бік дослідження фігур художнього простору письма про Себе фікційного суб'єкта не відбулося. Водночас герої-оповідачі сучасного роману не лише не поривають із плідною традицією виписування своєї історії, сформованою попередніми трьома століттями літератури, а й усе частіше виступають у ролі *homo scribens*. Ця літературна ситуація не викликає здивування з огляду на кількість часу, яку людина ери інтернету проводить за письмом у віртуальному просторі та й не лише. Літературознавчий аналіз художнього простору фікційного щоденника, що входить до комплексу важливих питань дослідження письма про Себе героя роману, покликаний заповнити білу пляму у науково-критичному дискурсі навколо особистісного письма.

За Морісом Бляншо, щоденникова форма для суб'єкта письма є засобом втамувати потребу збереження зв'язку з самим собою [4]. Як зазначає Ф. Лежен, щоденник – це ставка на майбутнє, що базується на вірності собі [7]. Суть щоденника у дріб'язкових деталях, що прив'язують його до звичної дійсності – тобто до зовнішнього. Звернення до щоденника показує, що суб'єкт письма не хоче розірвати зв'язку зі зручністю лічити дні, які насправді змінюють один одного. Щоденник укорінює рух письма у часі. Усі ці характеристики щоденника доз-

воляють розглядати процес його творення як шлях конструювання ідентичності суб'єкта.

В історії французького роману, художній простір якого визначений роботою письма героя-оповідача, фікційні щоденники заповнили модерністську парадигму письма про Себе (*Щоденник сільського кюре* Ж. Бернаноса, *Нудота* Ж.-П. Сартра, *Сутінковий красень* Ж. Грака, *Неможливе* Ж. Батая, *Зломлена* С. де Бовуар). Рубіж XX – XXI століть позначено значно меншою кількістю романів французької літератури, оповідь у яких є щоденниковим письмом героя (*Подорож Бальдасара* А. Маалуфа, *Автопортрет біля радіатора* К. Бобена, *Щоденник одного тіла* Даніеля Пенака), проте у кожному із них увиразнюється сутнісна характеристика письма як виміру конструювання ідентичності суб'єкта.

Роман Д. Пенака посідає особливе місце в історії письма про Себе фікційного суб'єкта французького роману. Він має багато претекстів, але не лише від них, а й від усіх інших видів письма фікційних суб'єктів попередніх історичних періодів: Пенаків роман відрізняється темою тіла та специфікою її вираження. Позаяк ця тема має безпосередній зв'язок із стратегіями конструювання суб'єктом своєї ідентичності, вона вимагає детального аналізу в площині особистісного письма, де роману Д. Пенака належить ключове місце. *Щоденник одного тіла* вирізняється також тим, що щоденник тут включений у дискурс пам'яті героя. Із тринадцятирічного віку до завершення життя герой веде щоденник, який перед смертю перечитує, редагує та залишає свої доньці. Ця історія, таким чином, проблематизує питання полівекторності

жанрового модусу письма, структури тексту-письма, а також концепції образу адресата.

Український психолог Віталій Татенко наголошує, що інтимне – це “внутрішній плян внутрішнього життя людини, що не прагне стати зовнішнім” [3, 5]. У дієгетичному просторі роману це твердження не може застосовуватися без коректив, позаяк внутрішнє у художній літературі експлікується саме через засоби зовнішні за своїм характером: мову, письмо, пейзаж та інші елементи простору, що у романі виконують функцію метафори. Можна зробити припущення, що усе внутрішнє в дієгетичному просторі роману приречене стати зовнішнім. Водночас, не все зовнішнє обов’язково є означником внутрішнього. За таких умов наявність дискурсу інтимного життя у творі має визначатися контекстуально, зокрема, інтенціями героя-оповідача та модусом його оповіді.

В. Татенко визначає інтимне “як те, що реально переживає, про що міркує і що робить людина, залишаючись наодинці зі собою, як те, у чому вона може розкритися лише тим, кому по-справжньому довіряє як самому собі” [3, 6]. З такої позиції письмо, здавалося б, закономірно має бути інтимним, позаяк матеріял французьких романів, герої яких виступають у ролі суб’єктів письма, у кожному окремому випадку підкреслює усамітнення, а то й самотність героя. З іншого боку, той же матеріял текстів наголошує, що герої, який приступає до роботи письма, не знає Себе, а тому в тексті-письмі не йдеться про довіру до себе чи певну таємницю, яку герой береже від інших, адже найбільшою загадкою для героя із пером у руках є його власне “Я”. Те, що вкладає у письмову історію герої,

є для нього значущим, відповідає його уявленням про цінність та сенс життя, а тому виступає суб’єктивною критеріальною системою, на основі якої відбуваються процеси самооцінювання та самосприйняття [3, 6]. Але надважливо підкреслити, що матеріял випусованої історії стає саме таким завдяки письму, а не вкладається у нього перебуваючи і до роботи письма на позиції осмисленої цінності. Тому інтимним у повному значенні цього слова матеріял письма-історії назвати не можна, хоча і сама робота письма не може бути позбавлена елементів інтимності. Тож у романі, художній простір якого визначений роботою письма фікційного суб’єкта, виникає напруга між інтимним та екстимним.

Категорія екстимності у теоретико-літературному дискурсі закріпилася завдяки есеям французького письменника Мішеля Турньє [10], який запозичив її у Жака Лякана. Автор вводить неологізм “екстимного щоденника” як антонім до “інтимного щоденника”. З цієї ж позиції оперує терміном “екстимний” і Віталій Татенко, проте, знову ж таки, виведені у психології семантичні поля “екстимності” не співпадають із запропонованими у площині роману. У дієгетичному просторі французького роману-письма “усе, що означає зовнішнє і рух назовні” не конче утворює “дискурсивне мереживо з таких понять, як «далекий», «чужий», «ворожий», «вимушений», «байдужий»” [3, 21].

Володимир Єрмоленко згадує *Екстимний щоденник* Мішеля Турньє у своїй праці *Далекі близькі*, називаючи його “великою атакою на «внутрішнє життя» й на суб’єктивність” [2, 283], із чим не можна не погодитися, оскільки положення есеїв французького пись-

менника повністю корелюють із засадничим принципом його творчості. Ані героїв Турньє, ані манеру оповіді (в усіх без винятку його творах) не доводиться підозрювати в інтимності. В тлумаченні М. Турньє екстимний щоденник означає різновид жанру щоденника, суть якого полягає у дослідженні Себе за допомогою спостереження за зовнішніми явищами; це нова територія на противагу “плаксивому” інтимному письму. Оптика інтимного щоденника фокусується на внутрішньому житті суб'єкта, натомість екстимний щоденник має своїм орієнтиром виявлення істину індивіда на поверхні – в екстимності. З огляду на метафоричну природу письма в дієгетичному просторі роману та іманентність названих вищих параметрів роботи письма, сфері інтимності можна сформулювати дослідницьке питання: чи здатне письмо про зовнішнє, “письмо ззовні” [5] уникнути інтимності, чи, навпаки, письмо про Себе апріорі означає звернення до внутрішнього життя? Для пошуку відповіді найбільше підходить роман Данієля Пенака *Щоденник одного тіла* (2012).

У контексті діяхронії письма про Себе фікційного суб'єкта французького роману – з метою виявлення констант художніх творів, що формують корпус текстів для дослідження заявленої проблематики, варто наголосити на причинах звернення Пенака до роботи письма. Хлопчиком він боявся дзеркал: страх погляду на своє відображення виступає яскравим доказом кризи ідентичності у героя, для чого в його історії є цілий комплекс причин. Батько, який не зміг у повному значенні слова «повернутися» з війни, знаходить у синові єдину людину, яка може любити, й, наскільки

йому дозволяє його здоров'я, займається освітою дитини. У результаті хлопчик чудово знає історію, літературу, філософію, уміє висловлювати свої думки на рівні професора риторики, що відчужує його від ігор однолітків і спонукає після смерті батька вигадати собі уявного братика Додо. З матір'ю, яка не змогла вибачити чоловікові його внутрішню поразку, у героя відверто ворожі стосунки. Вона здійснює декілька спроб силоміць виврати сина з-під впливу батька, чим лише збільшує прірву непорозуміння між ним та собою. Залишившись рано без батька, який був для нього цілим світом, герой приходить до ідеї вести щоденник, де батькові настанови та поради закарбуються, а постійне їх повторення виконуватиме функцію продовження діалогів із татом.

Роман Данієля Пенака *Щоденник одного тіла* вже своєю назвою робить дискурс тілесності головною темою письма героя-оповідача та налякає на безпрецедентне для історії фікційного *homo scribens* поєднання письма і тіла. Визначальним кроком на шляху до написання щоденника і вибору тіла його головною категорією дослідження для героя Д. Пенака стала зустріч зі своїм дзеркальним відображенням. У тринадцять років герой переступив через свій страх до дзеркал і вперше подивився на себе. Результатом цієї зустрічі стало розуміння того, що образ у дзеркалі не тотожний “Я”: “Насправді там, всередині, був не зовсім я. Це було моє тіло, а не я” [8, 24]. До погляду у дзеркало герой вважав, що в дзеркалі живе забутий покинутий хлопчик; першою зустріччю зі собою для нього стало саме зосередження на своєму тілі. Герой приносить екорше з *Лярусса*,

роздягається і скрупульозно порівнює відображення у дзеркалі – своє тіло – із взірцем у словнику. Герой знаходить одну спільну рису себе й відображення: “Ми обидва *прозорі*” [8, 25]. Писання щоденника стає для нього способом поєднати себе зі своїм тілом. Декілька разів герой потрапляв у ситуації, коли тіло підводило його, і йому було за себе соромно. Саме тому він вважав тіло своїм ворогом. Завдяки поглядів у дзеркало, аналізу зовнішнього вигляду свого тіла герой приймає рішення захистити “свого ворога”: “Я нарощу тобі м’язи, зміцню нерви, буду займатися тобою кожен день, цікавитися усім, що ти *відчуваєш*” [8, 26]. Тож робота над тілом і робота письма пов’язані у варіанті героя Д. Пенака від початку.

Історія життя Пенакового героя, що розкривається у його щоденнику, засвідчує, що з початком роботи письма відбувся перехід від загубленого в екзистенційному пляні хлопчика до суб’єкта, перейнятого піклуванням про Себе. Робота письма у щоденнику тіла дозволила героєві зберігати у житті рівновагу, як він писав, коли йому був 71 рік: “Намагатися, щоб тіло і розум міцно трималися однієї осі... Усе своє життя я лише те й робив, що «вносив ясність»” [8, 321]. Зробити цей висновок герою дозволяє робота письма тривалістю в усе життя. Досвід щоденника дозволив йому примирити себе зі собою, побудувати щасливу родину, реалізуватися як чоловікові, батькові, дідусеві, полюбити життя. Як свідчить один із останніх його записів: «Чим ближче кінець, тим більше хочеться записати...» [8, 399]. Щоденник тіла дозволив створити, як стверджує герой, не повну історію його життя, але кращу його частину.

Його щоденник мав бути особливим – звільнити тіло, яке «люди *закинули, закрили у дзеркальній шафі*» [8, 399]. На письмо герой покладає надію відновлення зв’язку між свідомістю та тілом. Писання про тілесні відчуття трактується ним як робота перекладача. На щоденник тіла покладається функція посла – посередника між свідомістю та тілом героя. Письмо про Себе, що розгортається на ґрунті теми тіла, стає для героя способом поєднати себе зі собою, досягти гармонії. З метою саморозуміння герой відчуває потребу у вивченні реакцій свого тіла у різних життєвих ситуаціях. Герой усвідомлює, що тіло є вигнане з території щоденника як модусу письма про Себе. Інші, ті, хто пишуть під впливом емоцій, на його думку, не можуть бути впевнені у смислі написаного – він же розгортає роботу письма як аналітичну дорогу, переслідуючи мету: “щоб те, що пишу сьогодні, й через п’ятдесят років означало те саме” [8, 27]. Писати про Себе в аспекті тілесности, таким чином, означає формувати на папері точний образ свого “Я”, закарбовувати смисли свого життя.

Homo scribens у романі Даніеля Пенака справді зумів зробити тіло героєм свого щоденника: вперше в історії письма про Себе фікційного суб’єкта у дискурс письма входять фізіологічні процеси. Цей факт не означає кардинальну зміну траєкторії письма – відмову від занурення у внутрішній світ на користь акцентування зовнішніх метаморфоз тіла як біологічної категорії. Поступово герой Д. Пенака розуміє хитку межу, яка відділяє тілесне від психологічного. Залишаючись на позиції сприйняття психічних процесів як хаотичних імпульсів, не здатних надати достовірну інформацію

про “Я”, герой, завдяки письму, перетворює образи тілесного життя (Міхаїл Бахтін) на означники динаміки внутрішнього світу. Тож тіло в його щоденнику стає елементом поетики, ландшафтом суб’єктивності героя.

На схилі літ, маючи багаторічний досвід ведення щоденника, Пенаків герой наближається до визначення суті щоденника тіла через порівняння його із традиційним інтимним щоденником. Представити стосунки подружньої пари можна різними способами – зображенням сварок, висловлюванням здогадів з приводу мовчання одного із партнерів, що призвело б, на думку героя, до утвердження непрозорості стосунків, а відтак і образу його “Я” у них; натомість щоденник тіла зафіксує ставлення героя до тіла дружини; як наслідок, образ коханої виявляється поза часом, й відкривається константа почуттів героя.

Інший герой тексту-письма, Карл із роману Паскаля Кіняра *Салон у Вюртемберзі*, констатує неможливість викликати у пам’яті риси коханого тіла, “його красу, передати бажання, яке воно породжувало, якщо тіло це, зів’яле, старе, ще живе, усім своїм видом всилає відразу до цього наміру, [...] яким би солодким не був спогад” [9, 155]. Те, що шукає герой П. Кіняра – засоби достовірності індивідуальної пам’яті – щоденник тіла як письмо екстимне (за М. Турньє) містить, відповідно до своєї природи, адже щоденникові записи у цьому випадку є відбитками тіла у часі. Завдяки щоденнику герой Пенака береже у пам’яті жінку, в яку закохався, образ тієї жінки, якою вона була в молодості, що дає йому можливість захоплюватися тим, “що лишилося в

Моні від Мони” [8, 390]. Дискурс тіла, що розгортався в діяхронії щоденникового простору, більш ніж переконливо аргументує почуття героя, який не перестає любити тіло дружини “до повного захвату, до поклоніння” [8, 390]. Часом героєві видається, що щоденник просто закарбовує процес старіння та розкладання його тіла, й йому менш за все хочеться, щоб щоденник нагадував сцену зі *Ста років самотності* Маркеса – коли діти отримали в подарунок від батька ящик із його тілом. Утім, виписане героєм, дозволяє зробити висновок про марні страхи автора щоденника з цього приводу, позаяк тіло, як предмет естетичної роботи героя, не змогло заповнити увесь простір його письма. Щоденник тіла не перетворився на анатомізацію біологічного тіла: будучи вписане у різні життєві ситуації, тіло допомогло герою зібрати образ Себе, розсіяний у часі, проявити сутність почуттів. Поєднання дискурсу тіла та психологічних станів за принципом метафоричної єдності дозволяє представити у письмі героя Данієля Пенака образ людини, що подолала шлях від самовідчуження до само розуміння.

У Пенаковому романі *Щоденник одного тіла* зникає топонімічна конкретика, але продовжується започаткована літературою XVIII віку традиція поєднання внутрішнього стану людини із елементами урбаністичного простору. Герой Д. Пенака, який зник усї зміни у своєму житті передавати через образи тіла, екстраполює усвідомлення процесу старіння на враження від міста. Перенесення героєм свого настрою на міський простір породжує надміру лаконічний запис у щоденнику: “Схоже, сама вулиця вирішила вести щоденник тіла” [8, 216]. Без

пояснень, розшифрувань, контексту щоденниковий запис, що фактично є поетикальною фігурою (здійснюється спроба олюднити вулицю), наближається до гайку (суб'єкт письма замикає те, що бачить та почуває, вузьким горизонтом слів). Цим записом герой Даніеля Пенака спонукає у рецепієнта створення уявного образу людини, що дуже близька до образу, про який, за словами Роляна Барта, мріє більшість: "Скільки західних читачів мріяли так прогулюватися по життю із блокнотиком у руці, відмічаючи тут і там певні «враження», стислість яких була б гарантією досконалости, а простота – критерієм глибини" [1]. У цій спробі топографії у щоденнику тіла має місце заперечення "розгортання", про що пише Р. Барт, інтерпретуючи гайку. Звуження запису до одного речення-фігури у випадку фіксування перцептивної формули міста – на противагу поширеним записам на тему тіла, продиктоване бажанням Пенакового героя відокремити тілесне від психологічного. Не переходячи на опис, стираючи власне "Я" із цього запису, фіксуючи графічно погляд, герой передає свої переживання, про які він не мав наміру писати, у щоденник тіла вулиці. Стилізація під гайку дозволяє суб'єкту письма уникнути непрозорости смислу у цьому записі – розтікання смислу у сфері символів, замикання його на собі. Фігуративність письма за манерою гайку, всупереч стратегії *homo scribens* Д. Пенака, не дозволяє реалізуватися плянові відділення тілесного від психологічного, укотре підтверджуючи думку про психологізм як маркер письма про Себе. Можна виснувати, що вибір екстимного щоденника як модусу письма про Себе продиктований екзистенційною кри-

зою та підкорений меті самопізнання суб'єкта. Продуктивними засобами досягнення екстимности особистісного письма (що означає: писати про Себе – не занурюючись у внутрішній світ) є вибір тіла – на роль об'єкта щоденникової оптики та філософії гайку – на роль моделі письма про місто. Ці елементи поетики художнього простору, що створюється письмом, дозволяють уникнути інтимности, але дають змогу зберегти психологізм екстимного щоденника, завдяки чому він стає способом уникнення пастки об'єктивного часу (що забирає все з собою) та виявляє свою потужну силу – як виміру гармонії тіла та свідомости, конструювання ідентичности суб'єкта.

Bibliography and Notes

1. Барт Ролан, *Хокку*, [в:] Idem, *Империя знаков*, Москва 2004, с. 87-109.
2. Єрмоленко Володимир, *Далекі близькі: есеї з філософії та літератури*, Львів: Видавництво Старого Лева 2015, 300 с.
3. Татенко Віталій, *Психологія інтимного життя*, Кіровоград 2013, 300 с.
4. Blanchot Maurice, *Le journal intime et le récit*, Paris: Gallimard 1959, p. 253-259.
5. Ducas Sylvie, *Confidences épistolaires de Michel Tournier: le grand écrivain au micro*, Web. 22.06.2017. <<http://recherche.fabula.org/acta/document9833.php>>.
6. Lefort-Favreau Julien, *Paysages des écritures de soi*, Web. 22.06.2017. <<http://www.fabula.org/revue/document10366.php>>.
7. Lejeune Philippe, *How Do Diaries End?*, [in:] Idem, *On Diary*, Honolulu: Published for the Biographical Research Center, University of Hawai'i 2009, p. 187-201.
8. Pennac Daniel, *Journal d'un corps*, Paris: Gallimard 2012, 400 pp.
9. Quignard Pascal, *Le Salon du Wurtemberg*, Paris: Gallimard 1986, 367 pp.
10. Tournier Michel, *Journal extime*, Paris: La Musardine 2002, 236 pp.

Mariya Tretevych

**INDIVIDUAL MEMORY IN THE NOVEL OF UWE TIMM'S
IN MY BROTHER'S SHADOW**

Lviv Ivan Franko National University, Ukraine

Марія Третевич

**ІНДИВІДУЛЬНА ПАМ'ЯТЬ У РОМАНІ УВЕ ТІММА
НА ПРИКЛАДІ МОГО БРАТА**

Abstract: The article reveals the reasons of great interest to the past and its reconsideration in various branches of science in general and in literary studies in particular. It presents the peculiarities of war topicalization in modern literary works. There is emphasized problem of "individual memory" actualization in the novel of modern German writer Uwe Timm *In My Brother's Shadow*. There are analyzes the main methods of the reconstruction of the past in the novel.

Keywords: individual memory, collective memory, communicative memory, reconstruction, memory boom, historical experience

Історичні події ХХ століття, такі як занепад імперій, перерозподіл центрів впливу на геополітичній карті світу, світові війни та зміна ціннісних орієнтирів, які спричинили крах загальнолюдських моральних засад, змусили людство вдатися до переосмислення ідеалів, ролі індивіда з перспективи світової історії, значення моралі у формуванні сучасного суспільства.

Процес зміни світоглядної парадигми шляхом "пригадування" та переосмислення історії отримав назву *меморіальний бум* (нім. *Gedächtnisboom*) і набув значних масштабів як в Європі, так і за її межами. До проблеми історії, її значення у процесах становлення сучасних держав та значення пам'я-

ти про події минулого звертаються фахівці різних галузей – соціологи, культурологи, психологи, політологи, журналісти та літературознавці. Таке багатовекторне дослідження дозволяє говорити про міждисциплінарний характер явища, об'єднаного терміном *меморіальні студії*, яке хоч і перебуває на етапі свого формування, проте дозволяє відслідковувати процеси, які є визначальними в умовах глобалізованого світу. Окреме місце в меморіальних студіях відводять колективній та індивідуальній пам'яті, адже вони відіграють важливу роль у соціокультурних процесах та опрацюванні історичного досвіду і потребують детального вивчення зокрема в

літературознавчому дискурсі, оскільки художні твори, присвячені темі минулого, зазнають значного суспільного резонансу та відображають формування суспільної думки з приводу соціальних явищ.

У запропонованій статті намагатимемося дослідити проблеми та особливості актуалізації індивідуальної пам'яті, пов'язаної із подіями Другої світової війни, які мали значний вплив на історію не лише німецького народу, але й людства загалом, на основі твору німецького письменника другої половини ХХ століття Уве Тіма *На прикладі мого брата*.

Тема світової війни у художніх творах не нова. До неї звертаються письменники "втраченого покоління", які були свідками і безпосередніми учасниками трагічних подій Першої світової війни: Ернест Гемінгвей (*По кому подзвін*), Ричард Олдінгтон (*Смерть героя, Усі люди – вороги*), Анрі Барбюс (*Вогонь*), Вільям Фолкнер (*Світло в серпні*), Еріх Марія Ремарк (*На Західному фронті без змін, Три товариші*). Згодом з'являється низка повоєнних творів, присвячених Другій світовій війні, найчисельніше представлених в німецькій літературі. Покоління очевидців війни, зокрема Генріх Белль, Мартін Вальзер, Зігфрід Ленц, Гюнтер Грасс та інші представники 'Групи 47', літературного об'єднання німецькомовних письменників повоєнної доби, викривали у своїй творчості наслідки війни та морального спустошення суспільства, труднощі, які виникали в умовах економічної та ментальної кризи. Проте, як зазначає літературознавець-германіст Владімір Седельнік, письменники цього покоління так і не вийшли за межі цієї тематики, тому до кінця 1960-х – початку 1970-х років ця

група залишається на периферії літературного процесу, а на перший план виходить "середнє" покоління письменників, які народились у 1940-их роках: Петер Шнайдер, Міхаель Шнайдер, Ганс Йозеф Ортайль, Уве Тім [1, 142]. Несприйняття світогляду та неприйняття "національного спадку" своїх попередників, революційні настрої, студентські та молодіжні рухи – теми, зображені у творах цього нового покоління письменників. Це саме те покоління, якому ще тільки належатиметься взятися за активне опрацювання колективного та індивідуального досвіду, здобутого німецьким народом у неспокійному ХХ столітті.

Потужним поштовхом до процесу опрацювання історичного досвіду шляхом *пригадування, реконструювання та аналізу* подій минулого стало німецьке возз'єднання (нім. *Deutsche Wiedervereinigung*) та виникнення у зв'язку з цим потреби осмислення історичної свідомості у процесі формування національної ідентичності, якій тепер слід було стати спільною для обох частин Німеччини, що протягом довгого часу залишались роз'єднаними і йшли різними політичними, економічними, культурними шляхами.

У цих умовах з'являється величезний пляст творів, які намагаються опрацювати історичний досвід через призму сучасності, досліджуючи минуле з допомогою розповідей, листів, документів. Публікуються романи, які актуалізують минуле німецького народу, намагаючись його індивідуалізувати та вийти за межі політики та ідеологій. Автори активно звертаються до жанру сімейного роману, оповіді у формі мемуарів, роблять спробу з допомогою художнього вимислу

по-новому поглянути на недавню історію Німеччини та створити власну парадигму сприйняття подій минувшини. Серед творів, присвячених цій тематиці, слід згадати роман *Шпиґуни* (*Spione*, 2000) Марселя Байєра, *Небесне тіло* (*Himmelskörper*, 2003) Тані Дюкер, *Незавершені* (*Die Unvollendeten*, 2003) Райнгарда Іргля. Особливо примітною є поява творів, написаних у формі біографії: Уве Тімма *На прикладі мого брата* (*Am Beispiel meines Bruders*, 2003) та *Друг та ворог* (*Der Freund und der Fremde*, 2005), Вібке Брун *Країна мого батька. Історія однієї сім'ї* (*Meines Vaters Land. Geschichte einer Familie*, 2003), Томас Медіус *Очі мого дідуся* (*In den Augen meines Großvaters*, 2004).

Серед основних чинників, які спричинили зацікавлення темою сімейної пам'яті, а в широкому значенні й історичною пам'яттю німецького народу, можна виокремити наступні: відкриття доступу до інформації, документів, архівів після возз'єднання Німеччини; природній відхід минулого покоління, що дає змогу об'єктивніше подивитись на минуле завдяки віддаленості у часі та не зачіпаючи інтереси і почуття безпосередніх учасників; необхідність записати і зберегти свій досвід для наступних поколінь, аби зберегти зв'язок з ними.

Німецький сучасний письменник Уве Тімм, який, як уже зазначалось, належить до покоління письменників, народжених під час Другої світової війни, тобто до тих людей, які не були учасниками війни, проте чиє дитинство та юність припали на повоєнні роки, у своїй творчості надає особливої ваги пам'яті й її трансформацію в людському бутті. При тім ідеться не лише про історичну пам'ять як

пам'ять про історичні події, а передусім про пам'ять індивідуальну, часом далеку від вагомих історичних зрушень: *Гаряче літо* (*Heißer Sommer*, 1974), *Відкриття ковбаси каррі* (*Die Entdeckung der Currywurst*, 1993), *Ніч див* (*Johannisnacht*, 1996), *Червоне* (*Rot*, 2001).

Пам'ять не існує поза соціальним, культурним, історичним контекстом, завдяки якому вона формується і передається з покоління у покоління. Історична пам'ять, як стверджував французький дослідник Моріс Альб-вакс, є найважливішим фактором самоідентифікації соціальної чи будь-якої іншої групи: «Розглядаючи своє минуле, група відчуває, що вона залишилася тією ж, і усвідомлює свою самототожність в часовому вимірі [...]. Але група, яка живе насамперед для самої себе, прагне увіковічнити ті почуття і образи, які становлять матерію її думки» [2]. Оскільки колективного опрацювання історичного досвіду в Німеччині протягом тривалого часу не було [3, 33], зокрема через політику замовчування, яку провадила політична еліта, лише тепер письменники, серед яких і Уве Тімм, наважились звернутись до теми минулого, але не з перспективи антимілітаризму, а з боку індивідуальної історії окремо взятої родини, історія якої розвивалась на тлі подій війни.

Документальним та частково автобіографічним твором, присвяченим спогадам про своє дитинство, яке припало на час Другої світової війни, є роман Уве Тімма *На прикладі брата*, написаний у 2003 році. У ньому автор розповідає про свою сім'ю, яка опинилась в центрі бойових дій і яку не оминули великі особисті катастрофи – дім родини знищили під час бомбарду-

вання, а 18-річний брат Уве, Карл Гайнц, який записався добровольцем в елітні бойові формування “Ваффен-СС”, помер після того, як йому ампутували обидві ноги, і був похований на військовому цвинтарі в Україні. Все, що залишилось від брата – це листи та щоденник, які невдовзі після його смерти надіслали його родині, та пам’ять – спогади, які існували в межах сім’ї й неодноразово переказувались її членами. Саме таку пам’ять дослідники називають комунікативною, бо вона існує в межах кількох поколінь та передається в усній формі [9, 13]. Реконструючи образ брата, автор посилається й на свої нечисельні спогади: “Обличчя його я згадати не можу, і що на ньому було, не пам’ятаю, мабуть, мундир, проте все інше стоїть перед очима чітко: як всі на мене дивляться, як я бачу чуприну за шафою, і потім це почуття – мене піднімають в повітря...” [4].

Проте, оскільки дитячі спогади не пояснюють, чому саме старший брат вирішив добровільно піти на війну, питання його вибору залишається відкритим і викликає в письменника інтерес.

Примітно, що за написання книги-спогаду про свого брата, автор узявся лише після того, як померли його батьки та сестра. Лише тоді він відчув свободу написати про нього, про рідню та про себе. Проте, не маючи можливості отримувати необхідну інформацію від найближчих родичів, Тімм змушений шукати інші доступні йому шляхи. Сам автор так коментує своє рішення написати роман: “Писати про брата – означає писати і про нього, про батька. Схожість із ним, мою схожість, легко розпізнати через подібність, знову ж мою, з братом.

Наблизитися до обох, написавши про них, – для мене це спроба по-новому, по-справжньому згадати те, що утримувалося в пам’яті бездумно, просто так” [4].

Мета, яку ставить перед собою автор, – з’ясувати чи брала участь дивізія брата в так званих зачистках проти партизанів, цивільних громадян, євреїв. Тімм не намагається виправдати свого брата та його вчинки, проте, не знайшовши ніяких прямих доказів злочинної діяльності у братовому щоденнику, відчуває полегшення. Це вселяє в нього надію в те, що брат усвідомлював сувору реальність навколо себе і тому відмовлявся писати про “жахливі речі, які іноді тут відбуваються” [4].

Реконструючи крок за кроком ту дійсність, яка була його дитинством і яку йому вдавалось пригадати, доповнюючи її історичними фактами та документальними свідченнями, Уве Тімм намагається дати собі відповідь та питання не лише про рішення брата та його підтримку і з боку батьків, а й про мовчазну згоду цілого народу, яка спричинила велику кількість злочинів проти гуманності: “...Мати жодного разу ні в чому не дорікнула батькові. Завжди вважалось, що брат дійсно записався добровільно, батько його не вмовляв. А й не треба було вмовляти. Це було просто безсловесне виконання того, що, зі згоди батька, бажало від юнака суспільство. Це ось мені потім можна, потрібно було знайти свої власні слова, заперечення, питання і ще раз питання. Витягти із себе слова, якими можна висловити скорботу, сум, страх – якими про все це можна розповісти” [4] – таку відповідь дає собі письменник на болючі питання, що стосуються не тільки його

сім'ї, але й цілого покоління, яке згодом було змушене перейняти відповідальність за *провину батьків*. Проте, глобальне питання про колективну провину та її причини, залишається на сторінках роману відкритим.

Із записів брата Тімма розуміє, що тому таки доводилось вбивати, при чому, із власної ініціативи: “Чудова мішень, пожива для мого машингвера” [4] – таке речення читає автор в щоденнику і додає власний коментар: “Це советський солдат, можливо, його ровесник. Молодий хлопець, який щойно запалив цигарку – перша затишка, потім видих, блаженний смак диму, який тоненькою цівкою тягнеться вгору від сигарети, передчуття наступної затишки. Про що він думав, цей хлопець? Про те, що скоро йому передавати вахту? Про чай, окраєць хліба, про свою дівчину, про матір із батьком? Хмарка диму, по-зрадницьки розповідається у просякнутому вологою повітрі, шматки талого снігу, тала вода в окопах, перший ніжний пушок зелені на луках. Про що він думав, цей росіянин, цей Іван, в ту секунду? Пожива для мого машингвера” [4].

Роман Уве Тімма *На прикладі мого брата* можна вважати першим прикладом роману другого покоління, в якому автор звертається до теми минулого з погляду людини, яка на момент війни сприймала події з дитячої перспективи, але в дорослому віці, завдяки власним спогадам, розповідям батьків та дослідженням, намагається реконструювати минуле. Німецький письменник Бернгард Шлінк пояснює зацікавлення другого покоління минулим своїх батьків тим, що минуле стоїть у центрі взаємодії поколінь і, водночас, розцінюється як можливість відмежування від батьків.

Роботу з минулим він вважає частиною самосвідомості та самовираження [5, 82]. Таким чином, твір Тімма є спробою не лише віднайти себе, але й знайти спільні та відмінні риси свого покоління та покоління батьків.

Як зазначає Міхаель Браун, вже однією лиш назвою твору, в якій присутній присвійний займенник, оповідач підписує з читачем своєрідний автобіографічний пакт [6, 57]: очікувано, що йтиметься про самого оповідача та його життєвий шлях, проте центральною фігурою оповіді є брат, а не оповідач, який одночасно є автором роману. Тож, виходячи з визначення про автобіографічний роман як жанровий різновид, у якому головним персонажем виступає сам автор, а події, вміщені у фабулі, – достеменні події з його життя [7], роман Уве Тімма не є строго автобіографічним.

В інтерв'ю з Геррід Бартельс письменник розповідає, що життя брата викликало у нього необхідність поставити кілька важливих питань собі самому: “Звідки я? Яке виховання я перейняв? Що приховується досі в мені? І, найголовніше, як поведився б я?” [8]. Пошуки і дослідження історії брата неодмінно призвели до переосмислення історії усєї сім'ї та себе, своєї ролі в сім'ї та усвідомлення тих надій, які поклали на автора батьки після того, як їхній старший син загинув: “Своєю відсутністю, а вірніше, своєю незримою присутністю, він супроводжував усе моє дитинство – скорботою матері, сумнівами і розчаруваннями батька, неясними натяками у розмовах між ними. Про нього постійно розповідали, і це незмінно були приклади, які свідчили про те, яким він був сміливим і чесним хлопчиком. І навіть коли про нього не говорили,

він все одно був тут, поруч, набагато ближче, ніж інші мертві, – у світлинах, у розмірковуваннях дорослих, у тому, як батько постійно з ним усіх порівнював, враховуючи мене” [4].

Намагаючись реконструювати життєву історію брата, Тімм вплітає свою історію, шукаючи відповіді на питання та каузальні зв'язки між ситуацією в сім'ї, причиною прийнятого братом рішення та тим, як склалось його життя. Пишучи про минуле, він неодмінно висловлює своє ставлення до подій, які відбувались у його дитинстві із сучасної перспективи. Не дотримуючись чіткого хронологічного викладу, Тімм вдається до викладу численних особистих вражень, емоційно забарвлених спогадів та припущень: “Головний мій страх, який супроводжував усі мої розвідки про брата, полягав у тому, що його підрозділ, 3-й саперний батальйон танкового полку, а значить, і брат теж, брав участь у розстрілах цивільних осіб, євреїв, заручників. Схоже, наскільки мені вдалося з'ясувати, цього все-таки не було. Тільки нормальні фронтові будні” [4].

Важливе місце в романі Уве Тімма займають медії пам'яті (*Gedächtnismedien*), на провідну роль яких в збереженні колективних спогадів вказує Аляйда Ассман: письмо (щоденник брата), образи (фотографії), тіло (пасмо волосся брата, яке зберегла матір) [9, 190-308]. Завдання цих речей – забезпечити реальність історії брата, засвідчити окремі моменти з життя сім'ї оповідача і сприяти переходу комунікативної пам'яті, розказаної автором, у значно тривалішу – пам'ять культурну.

Найвагомішим свідченням як того, що було, так і того, чого не було,

слід вважати щоденник. Його автор піддає ґрунтовному герменевтичному аналізу, шукаючи сліди і знаки, які б розкрили особистість брата [10, 140-157], проте й ці його пошуки залишаються марними: “Ні слова в його щоденнику про мрії, бажання, таємниці” [4]. Таємниця сім'ї залишається таємницею для оповідача, оскільки він не може навести жодних переконливих аргументів або фактів, які б підтверджували чи спростовували участь брата у терорі над цивільним населенням. Йому залишається лише здогадуватись, як діяв його брат, опираючись на власний досвід і власні моральні цінності, які виховали у ньому батьки та мовчання, тобто відсутність будь-яких свідчень брата. Ретельні дослідження доступних автору носіїв пам'яті не дають можливості зробити однозначні висновки, на що в кінці роману вказує автор: “Майже ніколи неможливо здогадатися, що стоїть за цими лаконічними записами, самого брата за ними не видно: що коїлося у нього в душі, його страхи, радості, спонукання, біль, навіть фізичний, – про все це ні слова, він не скаржиться, лише фіксує” [4].

Як зазначає літературознавець Матео Ґаллі, окрім письма, автор систематично вдається до не менш важливого носія пам'яті – образу. У своєму дослідженні науковець вказує, що письменник не менше 26 разів звертається до описів образів / світлин [11, 170]. Наявність таких свідчень як фото забезпечують можливість реконструювати минуле, а те, що на них не збереглось, втрачає можливість бути озвученим, пізнаним, переданим наступним поколінням.

Таким чином, твір Уве Тімма *На прикладі мого брата* є спробою авто-

ра реконструювати минуле та історію брата на основі індивідуальних спогадів, комунікативної пам'яті у межах його сім'ї і з допомогою різних медій пам'яті, які служать об'єктом дослідження письменника (щоденник, світлини). Індивідуальна пам'ять Уве Тімма, його розповідь про себе та сім'ю, відображає невелику частину німецької історії, проте виводить її на один рівень із офіційним меморіальним дискурсом, не заперечуючи, а доповнюючи його. Звернення до теми минулого автора, який не належить до безпосередніх учасників війни, та актуалізація індивідуальної пам'яті свідчать про поступове зміщення акцентів із тематизації війни, як це робили свідки подій, на тематизацію індивідуальної історії на тлі воєнних подій. Лакуни, які виникають при реконструкції історії сім'ї, автор заповнює із допомогою інших джерел – поїздка в Україну, розмови з фахівцями, робота з документами. Взаємодія різних джерел інформації забезпечує максимальну багатогранність розповіді, проте не звільняє її від суб'єктивізації.

Письменник, намагаючись з'ясувати причетність брата до злочинів, розмірковує про вину усього німецького народу у трагічних подіях ХХ століття. Попри те, що більшість особистих питань, які порушує автор, залишаються без відповіді, оскільки знайти документальні свідчення або очевидців, які б розповіли деталі життя брата після його добровільного запису на війну, неможливо, Уве Тімм порушує соціально значущі питання, які безпосередньо пов'язані із формуванням культурної пам'яті й на які сучасному німецькому суспільству слід відповідати, аби сформувані спільний погляд на події минулого.

Bibliography and Notes

1. Седельник В. Д., *Уве Тимм – становление классика*, [в:] *Филология. Искусствознание. Вестник Нижегородского университета* 2014, № 2 (3), с. 142-146.
2. Хальбвакс Морис, *Коллективная и историческая память*, [в:] *Неприкосновенный запас* 2005, № 2-3 (40-41), Web. 12.01.2010. <<http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html>>.
3. Hielscher Martin, *Aus dem Regen zurück: Die neue Lebendigkeit der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, [in:] *Kunst & Literatur* 1999, № 8, S. 31-33.
4. Тимм Увэ, *На примере брата*, Web. 14.06.2016. <http://loveread.ec/read_book>.
5. Schlink Bernhard, *Auf dem Eis. Von der Notwendigkeit und der Gefahr der Beschäftigung mit dem Dritten Reich und dem Holocaust*, "Der Spiegel" 7 May 2001, S. 82-86.
6. Braun Michael, *Die Leerstellen der Geschichte. Uwe Timms Am Beispiel meines Bruders*. [in:] *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms* / Hrsg. F. Marx, Göttingen: Wallstein, S. 53-67.
7. *Літературознавчий словник-довідник* / Ред. Т. Гром'як, Ю. Ковалів, Київ: Академія 1997, 752 с.
8. Bartels Gerrit, *Ich wollte das in aller Härte. Ein Interview mit dem Schriftsteller Uwe Timm*, "Tageszeitung", 13.09.2003.
9. Ассман Аляйда, *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті*, Київ: Ніка-Центр 2012, 440 с.
10. Reichold Kathrin Anne, *Arbeit an der Erinnerung. Die Bewältigung der Vergangenheit in der deutschen und spanischen Literatur der Gegenwart*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, 334 S.
11. Galli Matteo, *Kommunikatives Gedächtnis bei Uwe Timm*, [in:] Frank Finlay, Ingo Cornils, "(Un-)erfüllte Wirklichkeit": *neue Studien zu Uwe Timms Werk*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 166-172.

Dmytro Drozdovskyi

**CRITICISM OF POLITICAL DISCOURSE AND SOCIAL INSUFFICIENCY
IN IAN MCEWAN'S *THE CHILD IN TIME***

Taras Shevchenko Institute of Literature
of the National Academy of Sciences of Ukraine

Дмитро Дроздовський

**КРИТИКА ПОЛІТИЧНОГО ДИСКУРСУ ТА СОЦІАЛЬНОЇ
НЕСПРАВЕДЛИВОСТІ У РОМАНІ *ДИТИНА В ЧАСІ ІЕНА МАК'ЮЕНА***

Abstract: In the paper, the author has outlined the political implications represented in Ian McEwan's *The Child in Time*. The conception of «peaceful beggars» and its explication in the novel has been discussed. The political views of the protagonist Stephan Lewis and his friends have been portrayed in the paper and Stephan's immanent psychological dualism has been explained. The author has analyzed the forms of distrust government's policy represented in the novel and an aspects in which political action alter human consciousness and form world of simulacra ideas followed by the community. Stephan Lewis is represented as a psychologically ambiguous person whose mind hesitates between the forms of political criticism and political opportunism.

Keywords: Ian McEwan, *The Child in Time*, post-postmodernism, contemporary British fiction, social novel, political discourse, peaceful beggars

У романі *Дитина в часі* (*The Child in Time*, 1987) Іен Мак'юен (Ian McEwan Ian) висловлює припущення про появу в майбутньому такої соціальної категорії як «мирне жебрацтво». Головний герой зіштовхується з жебраками протягом усього твору, реципієнт має уявлення про ставлення Стівена до них і спостерігає за змінами у сприйнятті жебраків залежно від ситуацій, у які потрапляє протагоніст. Проте інші герої роману не висловлюють власних міркувань стосовно цього соціального феномену.

Лише Чарльз Дерк робить крок на захист дій уряду щодо жебраків. Це говорить про те, що в футуристичному суспільстві, експлікованому у романі, ідея жебрацтва, легімізованого державою, «настільки вкорінилась у свідомості людей, що не піддається найменшому сумніву» [9, 40].

Протагоніст роману *Дитина в часі*, чий рефлексії є приводом аналізу, – Стівен Льюїс. Ситуація, у якій перебуває герой, сприяє тому, що у повсякденному житті він зіштовхується з людьми, які отримують привілеї

від економічної та соціальної політики. Стівен знає впливових людей: він член Комісії з догляду за дитиною та близьким другом парламентського заступника міністра Чарльза Дарка. Як відомо з біографії Стівена, він – син одного з офіцерів військово-повітряних сил Великої Британії, провів усе своє дитинство, подорожуючи різними країнами.

Отже, Стівен – представник «заможної середньої класи». Він може дозволити собі жити без постійної заробітної плати, їздить у першій класі, має власний будинок у центральній частині Лондона. Як синові офіцера повітряних сил йому довелося побувати в різних країнах» [1, 82]. Зрештою, він успішний автор дитячих книжок, який має університетську освіту.

У романі показано, як соціальна реальність легітимізує жебрацтво, яке може розглядатися як своєрідний вияв ідеології і чинник експансії соціально-ринкової економіки. Ідеологія та соціальна реальність доби, під час якої відбуваються події роману, опосередковано експлікують і проблему соціального забезпечення у Великій Британії [5].

На початку Стівен іде до резиденції 'Вайтгол' на ділову зустріч, але наштовхується на групу жебраків біля Парламентської площі. Здається, ніби два світи, які існують окремо, зіштовхуються у цій точці: у серці міста, де високопоставлені чиновники керують країною та користуються перевагами політичної системи. Водночас у цьому локусі є й ті, кому потрібна допомога інших, аби вижити. Зустріч двох різних соціальних груп – офісних працівників Вестмінстера та жебраків – викликає непри-

ємні відчуття у головного героя. Стівен зауважує дівчинку, яка тримає чашу для милостині. Оповідач зазначає, що дівчина йшла повільно крізь потік працівників: «Працівники офісів відсахувались, проходячи біля неї» [7, 3]. Така ремарка свідчить про те, що для службовців дівчина була лише подразником. Стівен не знає, як має повестися у цій ситуації: «В нього були мішані відчуття. Дати гроші – означало б закріпити успіх програми уряду. Якщо не дати грошей, тоді доведеться просто заплющити очі на це. [...] Проблема поганого уряду полягала в тому, що особисті відчуття мають поступитися суспільній думці» [7, 3].

Отже, у Стівена виникає кілька думок стосовно жебраків: з одного боку, йому здавалося, що, даючи милостиню, він чинить правильно, позаяк у такий спосіб підтримує програму уряду. З іншого, якщо не дати грошей, то це можна зрозуміти як протест проти урядових законів, і в цьому випадку він відчував би докори сумління, оскільки не допоміг жебракам. Щоб уникнути цих думок, Стівен вирішив пошукати в себе якісь дрібні монети. З огляду на це можна зробити висновок, що Стівенові не вельми й хочеться зупинитися на такій дилемі – він обирає найлегший шлях розв'язання проблеми.

Протагоніст уперше натрапляє на жебраків у маленькому містечку, де він зазнав автомобільної аварії. Він «тільки оговтався від шоку» [7, 109], коли йшов до готелю, щоб впорядкувати думки за склянкою скотчу. На шляху йому трапляється група жебраків. Після цієї зустрічі він був не найкращої думки про них: «Вони видавалися не такими вже й вис-

наженими порівняно зі звичайною лондонською голотою, навіть здоровішими, впевненішими. М'язистий старий у потертому смугастому жилеті розсміявся, коли проходив повз, сплюнув на тротуар і потер руки. Здавалось, що жодні звичайні правила не могли бути застосовані у цьому середовищі. Згідно зі законом жебракам не можна працювати парами. Вони завжди мають пересуватись із місця на місце на певних поживлених вулицях. Звичайно ж, їм не бажано перебувати на тих вулицях, де вони занадто дошкуляють перехожим. Вони навіть певні прості речі вдягали не так. Мали хустки, перев'язані навколо м'язистого передпліччя, а деякі дівчата на голові зав'язували різнокольорові бандани. Серед них був і доволі огрядний чоловік, який пов'язав хустинку на оці. Молодий чоловік із короткою зачіскою й татуванням на голові доповнював образ кульчиком у вусі» [7, 109].

Такий опис жебраків репрезентує стан психологічного відчуження у людей, які крокують вулицями Лондона. Але зараз Стівен, дивлячись на прохачів, мав бажання відзначити саме з ними той факт, що потрапив до автокатастрофи й пережив цю трагедію. Стівенові здалось, що той факт, що ці люди не дотримуються певних правил, не означає, що він має сердитись на них або ж відчувати агресію.

Жебраки і дратують протагоніста, адже вони репрезентують свободу від норм та обов'язків у суспільстві, і викликають інтерес. Така поведінка свідчить про психологічну роздвоєність героя, у якому змагаються дві ідентичності: функціонера та письменника.

Зграйка жебраків у маленькому місті спершу ніби наштовхує Стівена на думку про неприйнятність цієї специфічної соціальної кляси. Почуття гніву та обурення у нього зумовлені тим, що він не сприймає такого способу заробітку та підтримки політики уряду щодо соціального забезпечення нужденних прошарків. У ставленні Стівена експліковано й певний політичний підтекст, який підкреслює самодостатність та відповідальність особи за свої вчинки. Ці жебраки змушують протагоніста відчувати власну обмеженість, яку наклала на нього панівна ідеологія у країні: зобов'язання дотримуватися суспільних цінностей. Також жебраки нагадали Стівенові його молодість, під час якої він подорожував світом, експериментував із наркотиками, дотримуючись стилю життя, коли все своє надбання «вміщалося у двох валізах» [7, 29].

Таким чином, герой почувається незручно щодо себе та шукає виправдання власній поведінці. Він доходить такого висновку: «Вже багато років він переконував себе у тому, що він – людина відчужена, самотня і той факт, що в нього є гроші, – щасливий випадок, адже він так само міг би йти шляхом, несучи єдину сумку зі своїми речами. Але що маємо – те маємо. Він став ніби полісменом, на якого кидають погляди обшарпані жебраки» [7, 110]. Власне доволі привілейоване становище протагоніста змінилось із того моменту, коли він почав споглядати за людьми, які вважають себе кращими за інших. Звикнувши до комфортного життя, Стівен «страждає на анозогнозію, ніби неусвідомлення того, як він насправді добре живе» [8, 33]. Під анозогнозі-

єю розуміємо брак критичної оцінки власної соціально-класової належності. Герой, здається, не в змозі роздивитись, якого успіху досягнув та скільки грошей заробив, але не працею, а за те, що дотримувався суспільних правил і цінностей панівної ідеологічної системи.

Остання зустріч із жебраками відбувається у романі після зустрічі з Прем'єр-міністром. Спершу відбулось своєрідне зіткнення із керівниками найвпливовіших кабінетів у країні та одразу ж після цього – з жебраками. Вигляд жебраків викликає у протагоніста різні відчуття та неоднозначне ставлення. Цього разу у романі описано холодний зимовий вечір, коли жебраки зібрались погрітись біля залізничної станції. «Їх було понад сто, як вигнанці на вулицях, вони тремтіли від холоду» [7, 212].

На початку роману показано, що працівники офісів сприймають жебраків зазвичай як злочинців або ж повністю їх ігнорують. Ситуація на Парламентській площі інша: «То був їх час. Вони були такі самовпевнені та вільні» [7, 2].

Стівен висловлює певні ідеї, коли бачить жебраків на вокзалі і коли пізнає серед них знайоме обличчя: «Він підійшов до кінця ряду та подивився на знайоме обличчя. [...] То був старий друг, і Стівен ніяк не міг згадати, чи він йому наснився, чи то його давній знайомий ще з університетських років. Він завжди знав, що рано чи пізно наштовхнувся б на когось, хто здобув відзнаку» [7, 213].

Протагоніст вважає себе щасливчиком, бо уникнув такої долі та зрозумів, у якому все-таки статусі він є. У тій сцені зустрічі протагоніст усвідомлює, що його привілейований

статус – результат не скільки здобутих грантів, скільки наслідок щасливої долі. На відміну від попередніх зустрічей із жебраками, він не задрить їх свободі від відповідальності, а думає лише про соціальну несправедливість, яка панує у його країні. Тим не менше, Стівен не довго думав про це, коли впізнав обличчя молодої дівчини, якій дав гроші кілька місяців тому на Парламентській площі. Крім того, він віддає дівчині своє пальто, але помічає, що вона вже мертва. Ця сцена в романі викривально зображує соціальну несправедливість у суспільстві.

Концепція «мирного жебрацтва» важлива у романі, позаяк вона дає можливість оцінити політику уряду, а також розкрити особисті виміри героїв.

Жебракам дають дозвіл на збирання милостині, щоб ті могли хоч якось забезпечувати себе матеріально. Це єдина форма соціального захисту, яку уряд може запропонувати людям, які не в змозі прогодувати себе. Факт існування жебраків свідчить про несправедливість, експліковану у романі *Дитина в часі*.

Друг Стівена – Чарльз Дарк, член урядової партії, пише статтю про підтримку «мирного жебрацтва»: «Десятки мільйонів були врятовані та значна кількість чоловіків, жінок і дітей мали все потрібне для самодостатнього життя» [7, 38]. Подібні міркування засвідчують стратегію, відповідно до якої у суспільстві культивується ідея цінностей «панівної класи». Проте смерть дівчини засвідчує, що чинна політика не зменшує соціальної несправедливості у британському суспільстві. Як було зазначено, у Стівена неоднозначне став-

лення до політики: він ніби не хоче її підтримувати, але водночас не ставиться до неї критично. Протагоніст віддає пальто жебрачці і цей жест – виняток із його правил. Замість того, щоб пожертвувати дріб'язок, як він завжди робив, Стівен раптом вирішує віддати своє пальто, коли «було холодно, він хотів зайти всередину теплого потягу» [7, 231]. На той момент вчинок Стівена відрізнявся від ідей панівної ідеології; він вийшов за межі відповідальності, щоб учинити акт доброти щодо чужої йому людини. Герой протягом усього роману не може вирішити, чи має він бути шляхетною людиною своєї епохи, чи ні, але заперечує політичну ідеологію своєї країни, протестуючи проти соціальної несправедливості. Такий вияв доброти виводить протагоніста за межі ідеологічної системи та змушує його діяти так, як цього потребує сумління, а не так, як очікує суспільство.

Однак навіть коли Стівен розуміє, що дівчина, якій він хотів віддати пальто, мертва, він не виявив жодної емоції: «Торкнувся її обличчя, її очі нерухомо дивились, повністю збайдужілі. Він узяв свій портфель і піднявся. Повернення пальта було неможливим. Він не міг згадати, чи його кишені були порожніми» [7, 213]. Стівен не повідомляє нікому про смерть дівчинки; замість того поспішає на потяг і вирішує забути про все це; більше цей інцидент у романі не згадується. Це свідчить про відчуття провини перед соціумом, і Стівен не може впоратись із внутрішнім дискомфортом. Єдине, що турбує Стівена, – особистий добробут: замість того щоб переживати, що дівчина померла, він думав, чи

було щось у кишенях його пальта. З одного боку, нормально перейматись за свої речі; з іншого, ми бачимо, як швидко Стівен відвертається від проблеми соціальної нерівності, думаючи лише про себе.

Таким чином, констатуємо, що не тільки ідея мирного жебрацтва досить міцно вкорінилась у суспільстві. Хоча головний герой і замислювався над соціальною нерівністю, смерть дівчини залишилась для нього майже непомітною. Хоча ставлення Стівена до жебраків розглядається під час усього роману – у діапазоні від байдужості до співчуття, його власне ставлення до ідеї мирного жебрацтва та соціальної несправедливості не були чітко окреслені. Жебраки, як вважає більшість у романі, розділяють націю на членів суспільства, які керуються ідеологією, і тих, хто від неї страждає.

Стівен загалом доволі нерішучий, він не висловлює публічно ані підтримки, ані критики стосовно наявної політичної ситуації. Коли уперше зустрівся з Прем'єр-міністром на засіданні комітету, відчував себе задоволеним зустріччю: «Його порив був стриманим, щоб подобатись Прем'єрові та бути убезпеченим від осуду» [7, 88]. Стівен ніби сам переконує себе в тому, що не варто йти супроти уряду, потрібно подобатись керівникам, які при владі. Водночас протагоніст не є занадто мотивованим, щоб бути на боці лідерів країни. Як письменник, він не має уникати критики, спрямованої на уряд. Його кар'єра не залежить від того, наскільки гарні його стосунки з представниками влади. Стівенова нерішучість, детермінує особливий «імпульс ввічливості» [7, 88], певну рису наці-

онального характеру: не виказувати жодних емоцій публічно.

Нездатність Стівена сформулювати особисту думку про поточний стан справ особливо помітна, коли він зустрічається із Прем'єр-міністром удруге. Цього разу ділова зустріч із Прем'єр-міністром відбувається не в стінах 'Вайтголу', а в домівці прем'єра, щоб проговорити особисті справи. На мить Стівенові здається, ніби у нього є чудова можливість висловити свої думки, але він вважає, що краще промовчати: «Залишитись наодинці з главою уряду, щоб дати волю своїм роздумам та монологам, які формувались роками... особиста користь, продажність шкіл, проблема жебраків тощо, але все це здавалось вторинним на тлі їх ключової теми розмови» [7, 210]. Питання, які Стівен хотів би поставити Прем'єр-міністрові, відображають деякі проблеми у соціальній царині, що й лягли в основу роману І. Мак'юена: соціальне забезпечення, приватизація, державні перспективи для успішних підприємців та приватних осіб, цінність індивідуальності та ін. Це наводить на думку, що при клясовому становищі Стівена він все одно не повністю згоден із соціальною та політичною ситуацією в країні. Крім того, він без проблем висловив свої критичні думки помічникові секретаря телефоном – після перемовин із Прем'єром: «Я розчарований тим, що робив Прем'єр-міністр усі ці роки. Це безлад, неподобство» [7, 169]. Це єдиний раз, коли Стівен висловив критику щодо політики уряду. У телефонний спосіб протагоніст не звертається напряму до керівників. Присутність Прем'єр-міністра в його квартирі спричиняє те, що Стівен не

може вимовити жодних критичних міркувань. Здається, що соціальний статус Стівена лише ускладнює психологічно деякі моменти, унеможливаючи критику соціального та політичного становища у країні.

Прем'єр-міністр – не єдина людина при владі, з якою Стівен уникає критичних рефлексій. Маємо кілька розмов про політику між Стівеном та Чарльзом; Стівен відчував цинізм щодо вибору кар'єри Чарльзом, якому більше до вподоби влада над ідеалами: «Не важливо, що я думаю. В мене є мандат – вільне місце на парковці, більше зброї, гарні приватні школи» [7, 38]. Хоча Стівен іронізує з Чарльза через сприйняття політики, той, однак, захоплюється протагоністом: «...Такий старий друг, якого я маю, [...] перетворює уряд на людський процес...» [7, 39]. Подібна думка пояснює, чому Стівенові важко критикувати уряд та його політику. Він відчуває, що занадто причетний до всього цього й критика може бути спрямована проти людей, якими він захоплюється. Таке особисте захоплення відображає бажання Стівена залишатись серед впливових кіл і бажання залишатись для там соціально сприйнятим.

У романі згадується телевізійний канал, присвячений шоу, яке підтримує політику уряду. Під час перерви в роботі у комітеті Стівен стає прихильником цього каналу. Він висловлює симпатії до телеведучих шоу, адже «вони – професіонали, віддані справі люди, які явно працюють на замовлення, у формальних обмеженнях, іноді з певним цинізмом» [7, 134]. Поведінку телеведучих «можна описати як поблажливу, через їх ставлення до глядачів шоу» [9, 42].

Протагоніст проектує власну поведінку на модель спілкування телеведучих. Як і ведучі, Стівен мимохить непублічно, а лише для себе висловлює критику щодо поточних справ у країні.

Стівена дратує завзяття аудиторії та її прагнення брати участь у цих іграх на шоу. Він коментує, як легко вдається ведучому диктувати настрій та змушувати людей діяти у певний спосіб. Така поведінка аудиторії змушує Стівена замислитись над рівнем виборців Великої Британії: «Чи це не дивно, що світ підкорюється телепням із цими засміченими душами, [...] цим дітлахам, яким наказують коли сміятися?..» [7, 135]. На думку Стівена, люди, яким подобаються такі шоу, поводять себе так само й під час виборів. Протагоніст не сприймає себе як частинку такого суспільства, вважаючи себе аутсайдером, який лише спостерігає за цим суспільством і тим, що в ньому відбувається. Така стратегія дає можливість Стівенові висловлювати свою критику стосовно глядачів.

У думках, які виринають у голові Стівена, коли той дивиться шоу, експліковано відносини протагоніста з політикою. З одного боку, він відмежовує себе від інфантильної аудиторії на шоу, стверджуючи, що більшою мірою обізнаний про соціальну та політичну ситуацію, ніж вони. Він вважає себе компетентнішим за телеведучих. Водночас він стверджує, що країна підпорядковується «телепням». Сам герой не прагне брати владу в свої руки, а лише дивиться шоу та чекає наказів від комісії з догляду за дітьми.

Можна стверджувати, що Стівен споглядає ззовні за суспільством: він

критикує політику уряду (жебрацтво, продаж шкіл, лікарень тощо), але коли дивиться телепрограму, думає і про те, щоб відокремитись від людей, які голосували за обрання теперішніх членів парламенту. Можна припустити, що саме його відчуженість дає можливість висловлювати такі критичні погляди щодо урядової політики. Саме ці думки, «небажані» за його статусу, «виносять» героя за рамки суспільства й дають підстави визначити його як аутсайдера.

Поведінка та думки двох політичних персонажів роману можуть бути проаналізовані як приклад критики політичної системи окресленого у романі часу.

По-перше, звернімося до вже згаданого друга Стівена, який після періоду нестримних розваг у житті вирішує стати політиком та щосили намагається побороти внутрішні амбіції. Чарльз – типовий політичний представник суспільства, «амбіційний, але без особистої думки» [9, 42]. Він не дуже дбає про ідеологію політичних партій, для нього політика – це простір можливостей у результаті перемовин із усіма можливими сторонами політичного процесу: «До того, як подали каву по-турецьки, було вирішено, що він робитиме свою кар'єру за “правих”. Аргументи прості. “Праві” були все ще при владі [...]. З лівого боку процес відбору був занадто демократичним та необґрунтованим проти тих, хто не був у партії» [9, 42]. Окремі ідеї, які виголошує Чарльз, видаються знуцанням над демократичними процесами виборів лівої партії. Чарльз переконаний, що подібні міркування цілком нормальні, вони не суперечать політиці, у якій гроші та зв'язки є га-

рантією посади і здатности керувати суспільством.

Одного разу Стівен розповідає про Тельму та Чарльза, уже дорослих, про їх юнацькі пригоди в Індії та Афганістані, експерименти із наркотиками та життя у скромній кімнаті. «Чарльз та Тельма видались мені втіленням зрілости. В їх будинку не було єдності та збудження. На тлі дорогого, правильного, впорядкованого життя вони спілкувалися між собою так, ніби конкурували одне з одним, розповідали безглузді фізичні теорії фізикам, багато пили та сміялись, після чого йшли додому, а потім новий день їх “відповідальної” роботи починався спочатку» [7, 201]. Стівен захоплюється (й частки відчуває заздрість) життям Тельми та Чарльза до того моменту, як вони переїхали до Саффолка. Протагоніст не бачить недоліків у людей, які посідають важливі посади, щоб разом святкувати на яскравих вечірках перемоги й теревенити ні про що.

Хоча Чарльзові вдається зробити кар’єру у політиці, дійшовши звання молодшого міністру уряду, він був змушений раптово піти у відставку через свої психічні проблеми. Те, що трапилось із Чарльзом було своєрідним зіткненням між панівною ідеологією та особистими бажаннями. Після самогубства Чарльза, його дружина Тельма розповідає про його хворобу Стівенові: «Він хотів бути відомим і мати біля себе людей, які говорили б йому, що одного дня він міг би бути Прем’єр-міністром, але водночас він хотів бути маленьким хлопчиком, щоб не нести ні за що відповідальности, нічого не знати про навколишній світ» [7, 222]. Така ха-

рактеристика Чарльза говорить про те, що, з одного боку, він хотів перебувати серед заможних та впливових людей. Це і є причиною, навіщо він приєднався до партії та пішов у політику. З іншого боку, Чарльз хотів стати дитиною, щоб відчувати безпеку та свободу. Як пояснює його дружина, дитинство – це «свобода від грошей, рішень, плянів, вимог» [7, 222]. Таким чином, нездатність поєднати в собі ці дві стратегії призводить до трагічного фіналу.

Зазначимо, що у романі ім’я та стать прем’єра ніколи не згадуються, ця особа може асоціюватись із Маргарет Тетчер і з її наступниками. Прем’єр-міністр – із одного боку, холодна й прагматична людина, проте у кінці роману розкривається одержимість Чарльзом Дарком. Коли Чарльз був в офісі, прем’єр-міністр мав можливість організувати зустрічі вічна-віч, які проводились навіть «частіше, ніж було потрібно» [7, 207]. Прем’єр навіть мав розвідувальну службу, MI5, яка стежила за Чарльзом, коли той ще мешкав у Лондоні. Це також свідчить про одержимість Чарльзом: «переслідувати його означало ніби перебувати із ним весь час поруч» [7, 208]. Стівен делікатно зауважує, що у глави уряду були почуття до Чарльза, який виявляв специфічне розуміння сімейних цінностей. За словами Прем’єр-міністра, «навіть чи можна назвати сім’єю те, що у нього є із дружиною» [7, 208].

Така поведінка Прем’єра викликає у реципієнтів комічні відчуття: одна з найвпливовіших осіб у країні одержима своїм заступником. Прем’єр та помічники запевняють Стівена, що ця справа має залиша-

тись у таємниці. Така поведінка дає підстави стверджувати, що ідеологія у Великій Британії підтримує образ холодного й бездушного лідера країни та не припускає натяків на людські слабкості.

Bibliography and Notes

1. Bradbury Malcolm, *The Modern British Novel, 1879–2001*, Hammondsworth: Penguin 2001, 448 pp.

2. Bentley Nick, *Contemporary British Fiction*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2008, 245 pp.

3. Childs Peter, *The Fiction of Ian McEwan*, Basingstoke and New York: Palgrave MacMillan 2006, 166 pp.

4. Eagleton Terry, *Marxism and Literary Criticism*, London and New York: Routledge 2002, 104 pp.

5. Hutchinson Colin, *Reaganism, Thatcherism and the Social Novel*, Basingstoke and New York: Palgrave MacMillan 2008, 207 pp.

6. Lee Stephen J., *British Political History 1914 – 1995*, London and New York: Routledge 1996, 430 pp.

7. McEwan Ian, *The Child in Time*, London: Vintage 1992, 210 pp.

8. Ryle Martin, *Anosognosia, or the Political Unconscious: Limits of Vision in Ian McEwan's Saturday*, [in] "Criticism" 2010, Issue 52:1, pp. 25-40.

9. Wells Lynn, *Ian McEwan*, Basingstoke and New York: Palgrave MacMillan 2010, 176 pp.



Chrystyna Stetsyk, Tetiana Chukhlib

**DIALECTICISMS IN ARTISTIC TEXT:
FUNCTIONAL-STYLISTIC ASPECT**

National Aviation University, Ukraine

Христина Стецик, Тетяна Чухліб

**ДІАЛЕКТИЗМИ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ:
ФУНКЦІОНАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТ**

Abstract: In the article there are analyzed peculiarities of use of dialecticisms in the fiction texts. There are researched motives and method of use of dialectal units in the fiction works at different stages of development of Ukrainian literary language – at the beginning of its formation and in the period of establishment of its norms. On the basis of analysis of Ukrainian writers works it has been established that dialecticism in the artistic text acts, on the one hand, as a stylistic category, and on the other hand, it is the source of the development of the literary language.

Key words: dialecticism, artistic language, stylistic function, literary language

У сучасній лінгвістиці актуальними є питання, пов'язані з вивченням форм існування національної мови – діалекту та літературної мови. Важливість такого дослідження визначається потребою розв'язання багатьох теоретичних питань: з'ясування закономірностей формування й розвитку літературної мови, її нормалізації й кодифікації, визначення ролі місцевих говорів у її становленні, виявлення субстратної основи її фонетики, лексичного складу й граматики. Важливим у цьому аспекті є аналіз мови художньої літератури, яка виступає середовищем безпосереднього контакту літературно-нормативної та діалектної систем. До-

слідження відображення говорів у мові художньої літератури дає змогу простежити особливості літературно-діалектної взаємодії, виявити, які з діалектних рис, у якому обсязі, яким чином і з якою метою використані в мові художніх творів.

Проблемі взаємодії літературної та діалектної мови в художньому тексті присвячено чимало праць. Теоретичні питання функціонування діалектних елементів у художній мові досліджували Б. Кобилянський [16], Ф. Жилко [12], І. Матвіяс [19], П. Гриценко [6], [7], [8], В. Грещук [9], С. Єрмоленко [11] та ін. Предметом аналізу в низці наукових досліджень стали особливості відображення го-

віркових елементів у мові творів конкретних письменників (В. Стефаніка [10], [16], [20], І. Франка [10], [18], М. Коцюбинського [10] та ін).

У запропонованій статті ми спробуємо проаналізувати специфіку функціонування діалектних одиниць у художньому тексті – з'ясувати мотиви, спосіб їх уживання, визначити функціональний статус діалектизмів як елементів художньо-мовної організації текстів літератури.

Використання діалектних одиниць у художній мові, яка, хоч і характеризується суворою нормативністю, передбачає високу точність, чіткість, грамотність і досконалість авторського мовлення, пояснюється тим, що художній стиль наділений унікальними можливостями. Художня мова, як відомо, «формується з більшої кількості джерел, ніж мова нехудожня» [22, 302], «має у своєму розпорядженні з боку лексики, синтаксису і т. д. всі структурні утворення, а в деяких випадках й елементи різних епох розвитку певної мови» [21, 406]. Мова художньої літератури відкрита для будь-яких іностильових та іносистемних засобів, вона має «законне право на деформацію, на порушення загальнолітературних мовних норм» [5, 2]. Усі ці особливості художньої мови створюють передумови для широкого використання в ній діалектних одиниць.

Індивідуальна мовна практика письменника – це основна сфера, у якій відбувається взаємодія літературної мови та діалектів, простежується значення народнорозмовної стихії як основи формування і розвитку літературної мови. «Письменник, як ключова фігура у виробленні зразків унормованого мовлення, на-

ділений особливою здатністю відчувати народнорозмовну стихію» [25, 2]. Носій мовних регіональних традицій, він актуалізує в художньому мовленні близькі йому мовні традиції, зокрема й діалектного оточення, у якому сформувалася його мовна компетенція.

Сьогодні орієнтація на регіональні відмінності літературної мови у сфері художньої літератури посилюється. «Писати так, як говорить народ, у сучасному українському культурному просторі оцінюється як модерн і надалі залишається ознакою інноваційного художнього руху» [6, 25]. Відкритість до діалектів як важливого джерела засобів реалізації художнього задуму визнається одним із достоїнств літературного твору [6, 28]. Характерно, що тенденції до активного використання діалектних елементів у художній мові простежуються і в інших національних традиціях (болгарській, італійській, німецькій, словенській), що «свідчить про закономірність, а не винятковість, властиву тільки українській мові, одночасного розвитку художньої словесної творчості на літературному ідіомі й діалекті, розширення сфер уживання діалектів» [6, 41].

Діалектизм – це поняття історично мінливе, яке формується разом із виробленням і усталенням норм літературної мови, а зміна норм відбивається на оцінці мовних одиниць, їх віднесенні до діалектизмів чи нормативних [7, 146]. Тому аналіз використання діалектних одиниць у художній прозі необхідно здійснювати з урахуванням особливостей розвитку літературної мови на час створення художнього тексту.

Очевидно, що кваліфікацію діалектних одиниць у художній літературі періоду формування і становлення літературної мови не можна автоматично переносити на явища використання діалектизмів у художніх текстах, створених в умовах, коли літературна мова внормована, кодифікована. Сутність цих процесів відмінна. На підготовчому етапі до стандартизації літературної мови, за відсутності загальноприйнятих правил мововживання ті одиниці, що сьогодні кваліфікуються як діалектні, у тогочасних художніх текстах функціонують здебільшого як звичайний, стилістично нейтральний компонент мовної системи, не наділений спеціальними художньо-виражальними можливостями.

Для підтвердження сказаного як приклад можна розглянути особливості вживання діалектизмів у художній мові Андрія Чайковського та Михайла Яцкова. Творчість цих письменників припадає на кінець XIX – початок XX ст. – період у розвитку української літературної мови, позначений відсутністю усталених мовних норм, недиференційованістю в ній нормативних та діалектних елементів.

Уживання діалектизмів у мові прози А. Чайковського здебільшого не мотивоване зображенням місцевих реалій і не пов'язане з відтворенням особливостей усної мови персонажів. Говіркові риси, включені не тільки в мовлення героїв, а й у мову автора, виконують у творах переважно ту ж художню функцію, що і нормативні літературні одиниці. Як стилістично нейтральні мовні форми, діалектизми введені А. Чайковським як в оповідання з життя

сучасного йому галицького села, так і в історичні повісті про козацтво. Наприклад, чимало діалектних форм засвідчено у творі *Віддячив ся* (1913), події якого розгортаються на Лівобережній Україні, а персонажами є запорізькі козаки: «Густий непроглядний туман заляв широкий до безкраю степ лівобережної України. Ще йно свитає. Степом їде козак-запорожець. Він ще не старий. Найбільше буде йому *трийцять* літ з роду. Запорожець молив ся завзято хочачи прибити в собі немиле *вражінє*, яке викликав заяць.

– Воно все гарно – говорив козак – коли б лише знати, в який світ завела мене нечиста сила. Годило ся б відпочити і поспідати. І *коневи* спочити треба. Кошовий сердитий буде, вилає, *коби* не що гіршого, та годі!» [26, 7-8].

Виділені мовні одиниці можна розглядати як діалектні тільки з погляду норм сучасної української мови, у наведеному контексті спеціальних художніх функцій вони не виконують.

У контекстах, що суперечать сучасному усталеному уявленню про стилістичну функцію говіркових одиниць, вжито останні у творах М. Яцкова. Без заздальгидь визначеної художньої настанови, як варіант літературної норми, використано діалектні лексеми, наприклад, у такому фрагменті тексту: «Бувають в життю хвилі, коли чоловік по довгій праці і трудах, очікує з неспокоєм *висліду* якоїсь справи. Дрож і безсонниця мучить його, він рад би вже, аби той вислід вийшов зле, лиш би *речинець* минув і настав знов спокій. Врешті настав рішучий день, минула непевна година – діло скінчило ся добре, а

тут замість утіхи гірка іронія обгортає чоловіка [28, 72].

Вживання лексичних говіркових одиниць *вислід* ‘результат’, *речинець* ‘термін’ в авторській мові – філософському роздумі – не зумовлене тематично і не спрямоване на досягнення спеціальних художніх завдань, їх наявність є наслідком специфіки розвитку тогочасної західноукраїнської літературної мови.

У дослідженні функціонального навантаження діалектизмів у художньому тексті підставою для кваліфікації їх як “нестилістичних” (за термінологією П. Тимошенка [24]), тобто таких, що не зумовлені художніми настановами, є, насамперед, їх “поточне вживання [...] як у мові персонажів твору, так і в мові самого автора” [15, 39]. У текстах М. Яцкова та А. Чайковського відсутнє чітке протиставлення мови героїв та авторської мови за наявністю в них діалектних форм. Низка фонетичних і граматичних діалектних рис, що їх репрезентує мовлення персонажів, характерна також і для мови автора. Такі мовні одиниці в художньому мовленні названих письменників не іншосистемні, а отже, не наділені стилістичним потенціалом. Як відомо, діалектна лексика набуває в художній мові експресивного значення, «стає матеріалом образу» [22, 337] саме через протиставлення до нормативних одиниць літературної мови у структурі того ж художнього тексту: “у процесі запозичення в мову художнього твору діалектне слово вилучається з лексики говору і його зв’язки з цією лексикою частково втрачаються. Входячи в мову художнього твору, діалектне слово вступає в нові парадигматичні і синтагматичні відношення вже зі

словами літературної мови, причому ці нові зв’язки формуються під впливом частково збережених його колишніх зв’язків. У результаті виникає зовсім нова і своєрідна лексико-стилістична категорія – діалектизм” [22, 340].

З виробленням норм літературної мови, її стандартизацією і кодифікацією стихійне входження діалектизмів у художню мову обмежується, вони “набувають статусу стилістичних засобів, що збагачують, урізноманітнюють не лише художній, а й розмовний стиль” [11, 198].

Стилістично вмотивоване використання діалектних одиниць простежується, наприклад, у літературно-мовній практиці Івана Керницького. Творчу діяльність Іван Керницький розпочав у час, коли літературна мова значною мірою вже була внормована, а діалектні елементи, що раніше входили в неї стихійно, почали сприйматися як такі, що суперечать новоствореній системі літературних норм і за певних умов здатні виконувати стилістичні функції. За цих обставин розвитку літературної мови використання говору в художніх творах І. Керницького, на відміну від згаданих М. Яцкова та А. Чайковського, характеризується більшою цілеспрямованістю й усвідомленістю, про що свідчить концентрація фонетичних і морфологічних діалектизмів насамперед у мові персонажів, наявність у авторській мові тільки лексичних говіркових одиниць: «– Гількуу-у! Грицюю-у! Чекайте на мене, я вже йду-у!» [14, 29]; «Я тобі кажу: ти дурний, як ціп, хоч такий великий *вукраїнець*» [14, 68]; «І його жінку – *тоту з Гішпанії, ци мара її знає звідки*» [14, 37].

Спорадично вжиті в мовленні персонажів фонетичні й морфологічні діалектні форми та широко відображені як у мові героїв, так і мові автора лексичні діалектизми у творах І. Керницького стилістично навантажені, виконують художні функції, пов'язані з мовною характеристикою персонажів, відтворенням місцевого колориту, розширенням виражальних можливостей художнього мовлення.

Отже, поняття діалектизму в художньому тексті потрібно розглядати як категорію історичну – джерело розвитку літературної мови на початкових етапах її формування і як категорію стилістичну – засіб досягнення художньої мети, виразний чинник текстотворення. У другому випадку дослідники називають діалектизми стилізованими. Зокрема, Ярослав Рудницький зазначає, що “від говорів, що їх уводять у письменство й творять з них літературу, треба відрізнити говори, що їх уживають письменники для чисто мистецьких цілей, тобто від так званих стилізованих говорів. [...] Стилізованих говорів уживають письменники й поети звичайно тоді, коли літературна мова добре розвинута” [23, 24]. Броніслав Кобилянський, досліджуючи питання використання говіркових елементів у художніх творах, також наголошував на необхідності розрізнення діалектизмів та «стилізованих діалектизмів», власне говірки і «стилізованої говірки» [15].

«Стилізовані діалектизми» у художньому тексті можуть виконувати різні функції. Традиційно вони вживаються для досягнення художньої переконливості та етнографічної достовірності зображуваного, лока-

лізації описуваних подій, посилення експресії художнього тексту, мовної індивідуалізації персонажів твору, типізації їх мовлення, пізнання духової, духовної й матеріальної культури носіїв говору.

Діалектні лексеми в мові художньої прози використовуються у складі тропів і стилістичних фігур, вводяться у заголовок художнього тексту, що свідчить про значний образотекстовітвірний потенціал діалектних одиниць, їх здатність бути засобом збагачення виражальних можливостей художньої мови. Потрапляючи в художній мові в невласливе для них оточення, діалектні слова розширюють свою лексико-семантичну структуру, набувають нового смислового відтінку і вживаються у складі тропів та стилістичних фігур. Стилістично-виражальний потенціал діалектизмів у художній мові виявляється, зокрема, у використанні їх у ролі об'єкта порівнянь, напр.: «Крізь сизу мряку, крізь мерехтливу мжичку дощу, крізь холодне байдуже проміння сонця вдарило в очі срібло снігів... *Наче велетенський обрус* застелено поверх дерев і куців, пагорбів і падолів, поверх будинків і звуків, джерел і крилець метеликів...» [2, 123]. Введена в структуру порівняння діалектна лексема обрус ‘скатертина’ служить засобом актуалізації характерних ознак художнього образу, забезпечує його творче смисло-семантичне розширення.

На розширення виражальних можливостей художньої мови спрямоване використання діалектних лексем як засобу вираження іронії: «Славко оправдував ся боязливо, але старий втручував ся заєдно. – Е, та де – ви всі такі “*файні*”, ви невин-

ні, як ангели, я вас за дурно чіпаю ся. Ви нікому нічого не винні, тільки Богу душу. Ну, ну – знаю ся я на вас. Через вас мене пан Біг карає» [28, 52]. Діалектна мовна одиниця *файний* із усталеною позитивно-емоційною характеристикою ‘гарний, добрий’ під впливом контексту набуває оказіонального негативного значення і виражає насмішку, глузування.

Діалектні лексичні одиниці можуть виконувати в художніх творах індикативну, розпізнавальну функцію, пов’язану з особливим образом автора – людини з народу, близької своїм героям, що не цурається діалектного слова. Лексичні діалектизми, вжиті в авторській мові без будь-яких вказівок на їхню територіальну маркованість, формують уявлення про письменника як певного культурно-соціального типу, особистості з відповідним мовним досвідом, тісно пов’язаної із зображуваним середовищем. Розпізнавальну функцію реалізують діалектні лексеми, наприклад, у такому фрагменті тексту: «*Вуйни-стрийни*, вивбирані, вив’язані, запишались, мов ячмінні пироги, позасідали *побішниці*, попідпирали *ковбиці* й гору *сорокати* подушок» [14, 56]. За допомогою виділених у наведеному сегменті тексту-авторській мові лексичних наддністрянських діалектизмів не тільки описуються реалії побуту та номінуються поняття, що не мають у літературній мові однослівних відповідників, але й створюється образ автора як доброго знавця наддністрянського життя, його співчасника.

Окрім реалізації традиційних функцій, діалектні лексеми в художньому мовленні можуть набувати специфічного стилістичного наван-

таження. Розширення функціональних можливостей діалектизмів характерне для художньої практики сучасних письменників. Намагаючись знайти такий тип словотворення, який би відрізнявся від нейтрального, звичного, загальноновживаного, автори сьогодні часто вдаються до діалектного мовлення, обирають його як матеріал для художньо-словесних експериментів.

Новими функціями діалектизмів у художній літературі XXI ст. є використання їх як засобу створення гри слів, досягнення комічного ефекту. Діалектні лексеми в межах контексту можуть обігруватися, зіставлятися з близькозвучними літературними словами, створюючи таким чином відповідний семантико-стилістичний ефект:

«– Пробачте, ви не скажете, де тут можна пообідати?

Я вмить виринув із глибини своїх дум – переді мною розквітли дві фантастичні кралі.

– У мене.

Панночки хихикнули:

– У вас? Ви що – офіціант?

– Ні, я поет. Але живу поруч і можу вас нагодувати *кишкою*.

– *Кішкою*? – перепитали вони і перезирнулися» [2, 43].

Вжита в наведеному діалозі діалектна номінація *кишка* перебуває в паронімічних зв’язках із літературним словом *кішка*. У результаті поєднання в одному контексті близьких за звучанням, але різних за змістом лексем – *кишка* та *кішка* – виникає гра слів, що виступає засобом досягнення комізму ситуації. Діалектна лексема *кишка* виконує також і провокативну функцію, оскільки, будучи співзвучною зі

словом, що функціонує в літературній мові з іншою семантикою, вона спонукає до неоднозначного тлумачення сказаного, породжує двозначність думок.

Як мовний засіб створення комічного, функціонують діалектні одиниці, введені у стилізовані під зразки урочистого, конфесійного стилю контексти. Поєднання в мовленні персонажа діалектизмів із піднесеною лексикою справляє комічний ефект, посилює іронічність оцінок, характеристик героя твору. У такій функції використано наддністрянські говіркові одиниці, наприклад, у мові героїні роману Ю. Винничука *Мальва Ланда*: «Я впізнала його! Князю мій! Прийшла-м до тебе вклонитися і припасти до стіп твоїх, чекаючи на благословіння твоє, о Совершений! О, князю моїх снів і марев! Господарю моїх темних пліснявих льохів, що бережуть зачакловані скарби! Чугайстре моїх кошлатих нетрів! Зглянься над мою непорочність, ввійди у мене, мов ніж у хліб, покрай мене на *плястерки*, посічи мене дрібно-дрібнесенько і спожий на славу собі!» [2, 65].

Вжиті в мовленні героїні наддністрянські діалектні форми *прийшла-м, плястерки* разом із іншими мовними засобами надають піднесеному висловлюванню зниженої тональності, завдяки чому створюється установка на сатиричне сприйняття персонажа.

Отже, діалектизми в художньому тексті – це один із виявів багатогранного процесу взаємодії літературної та діалектної форм національної мови. У художньому мовленні вони функціонують, з одного боку, як джерело розвитку літературної мови на

початкових етапах її формування, і як естетико-стилістична категорія в період усталення мовних норм, з іншого.

Bibliography and Notes

1. Бойко Богдан, *Липовий цвіт сорок першого*, Ужгород 1978, 391 с.
2. Винничук Юрій, *Мальва Ланда*, Львів 2004, 540 с.
3. Винничук Юрій, *Танго смерті*, Харків 2012, 379 с.
4. Голод Богдан, *Das ist Brot*, Івано-Франківськ: Місто НВ 2013, 216 с.
5. Виноградов В. В., *О языке художественной литературы*, Москва 1959, 654 с.
6. Гриценко Павло, *Диалекты в современной языковой ситуации Украины*, [в:] *Исследования по славянской диалектологии*, Москва 2012, Выпуск 15, с. 18-42.
7. Гриценко Павло, *Діалектизм*, [у:] *Українська мова: Енциклопедія*, Київ 2004, с. 146-147.
8. Гриценко Павло, *Мови чисті джерела*, [у:] *Культура слова*, Київ 1983, Випуск 25, с. 32-38.
9. Грещук Василь, *Діалектне слово в художній мові*, [у:] *Мовний простір граматики: актуальні студії* / Ред. М. Вінтонів, Донецьк: Донецький національний університет 2014, с. 327-333.
10. Грещук Василь, Грещук Валентина, *Південно-західні діалекти в українській художній мові. Нарис*, Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника 2010, 309 с.
11. Єрмоленко Світлана, *Говіркове багатоголосся сучасної української прози*, [у:] *Українознавство: науково-популярний, суспільно-політичний, культурно-мистецький журнал* 2008, Число 1, с. 198-205.
12. Жилко Федот, *Нариси з діалектології української мови*, Київ: Радянська школа 1966, 307 с.

13. Калнынь Л. Э., *Включение диалектизмов в художественный текст как разновидность контакта между диалектной и литературной формами русского языка*, [в:] *Вопросы языкознания* 1998, № 6, с. 58-68.
14. Керницький Іван, *Святоіванські вогні: Оповідання*, Львів 1934, 126 с.
15. Кобилянський Броніслав, *Діалект і літературна мова*, Київ 1960, 276 с.
16. Кобилянський Броніслав, *Про діалектизми в мові художніх творів та про мову творів В. Стефаника і М. Черемшини*, [у:] *Наукові записки Львівського педагогічного інституту*, Серія філологічна, Львів 1959, Том 12, Частина 2, с. 13-25.
17. Лепкий Богдан, *Писання: У 2-х томах*, Том 2: *Проза*, Київ-Ляйпціг 1922, 228 с.
18. Матвіяс Іван, *Відображення бойківського говору в художній прозі Івана Франка*, [у:] *Культура слова* 2005, Випуск 65, с. 21-25.
19. Матвіяс Іван, *Українська мова і її говори*, Київ: Наукова думка 1990, 168 с.
20. Матвіяс Іван, *Роль покутського говору в мові творів Василя Стефаника*, [у:] *Культура слова* 2010, Випуск 72, с. 71-80.
21. Мукаржовский Ян, *Литературный язык и поэтический язык*, [в:] *Пражский лингвистический кружок: сборник статей*, Москва 1967, с. 406-431.
22. Оссовецкий И. А., *Диалектная лексика в произведениях советской художественной литературы 50 – 60-х годов*, [в:] *Вопросы языка современной русской литературы*, Москва: Наука 1971, с. 301-385.
23. Рудницький Ярослав, *Українська мова та її говори*, Вінніпег 1965, 115 с.
24. Тимошенко Петро, *Стилістичне використання діалектизмів у художніх творах східноукраїнських письменників дожовтневого періоду*, [у:] *Питання взаємодії української літературної мови і територіяльних діалектів: Тези доповідей та повідомлень*, Київ 1972, с. 111-113.
25. Ткач Людмила, *Українська літературна мова на Буковині в кінці ХІХ – на початку ХХ ст.* [частина ІІ]: *джерела і соціокультурні чинники розвитку*, Чернівці: Книги-ХХІ 2007, 704 с.
26. Чайковський Андрій, *Віддачив ся: Оповідане з козацької давнини для української молоді*, Вінніпег 1929, 248 с.
27. Чайковський Андрій, *З ласки родини: Повість у 3-х частинах*, Частина 1, Edmonton: Prosvita б. р., 352 с.
28. Яцків Михайло, *Огні горять*, Львів 1902, 176 с.

Mariana Kaniuk

**UKRAINIAN PHRASEOLOGICAL UNITS WITH “WATER” COMPONENT
AS A FRAGMENT OF LINGUISTIC VIEW OF THE WORLD**

Precarpathian National University, Ukraine

Мар'яна Канюк

**УКРАЇНСЬКІ ФРАЗЕОЛОГІЗМИ З КОМПОНЕНТОМ “ВОДА”
ЯК ФРАГМЕНТ МОВНОЇ КАРТИНИ СВІТУ**

Abstract: In the article there is represented linguistic view of the world of Ukrainian people through the prism of semantics of phraseological units. The investigated work is based on the consideration of semantic and ethnocultural features of phraseological units with «water» component in the Ukrainian language. In the paper the certain attention is given to the reconstruction of image of water in the Ukrainian linguistic view of the world through the variety of the meaning of phraseological units with the investigated component.

Keywords: a phraseological unit, the linguistic view of the world, the figurativeness, the inner form of the phraseological unit, a symbol

Загальновідомо, що мови різняться між собою не лише граматиною, особливостями вимови та лексиконом, але ще й національно-культурною специфікою членування світу – виділенням у ньому суттєвих для даного народу, його матеріальної і духовної та духової культури властивостей та явищ. Це членування, співвідносно з об'єктивним пляном значень, утворює картину світу.

Картина світу – це результат сприйняття людиною дійсності, думки, діяльність людини [1, 330]. Картина світу, як його глобальний образ, виникає у людини у ході усіх

її контактів із навколишньою дійсністю, включаючи побутові контакти, акти світобачення, предметно-практичну активність і розглядається як первинний глобальний образ світу, що лежить в основі світобачення людини та є результатом її духової активності [8, 21].

Уявлення загальної картини світу за допомогою мови слугує мовною картиною світу (див. праці В. Гумбольдта, О. Потебні, Г. Колшанського, Ж. Соколовської, Н. Данилюк, В. Кононенка, С. Єрмоленко та ін.), яка розуміється як “спосіб відбиття реальності у свідомості людини, що полягає у сприйнятті

цієї реальності крізь призму мовних та культурно-національних особливостей, притаманних певному мовному колективу; інтерпретація навколишнього світу за національними концептуально-структурними канонами” [16, 156]. Не є винятком із цього правила й сучасна українська фразеологія. У той же час фразеологічна скарбниця народної мови, яку витворив народ протягом віків, якнайкраще передає його дух, етнопсихологічні особливості та ментальність, світобачення і філософію. У фразеології як сукупності стійких словосполучень, що вживаються носіями мови переважно в усталеному оформленні, репрезентується певна художньо-словесна картина світу, в якій яскраво виявляється національна специфіка мови.

Своєрідними константами мовної картини світу виступають образи й символи, стереотипи й еталони (стійкі образи, образні асоціації), які закріпилися у мові етносу протягом багатьох століть. Їх система і специфіка віддзеркалює історичний досвід народу, його світобачення від найдавніших часів. Походження багатьох понять, уявлень та образів, які побутують у системі української фразеології, сягає сивої давнини, коли “певні знаки являли собою згорнуті мнемонічні програми текстів та сюжетів, що зберігалися в усній пам’яті колективу” [7, 11-12].

З приводу розуміння поняття символу, мовознавець Віталій Кононенко зауважує: “Характерною рисою символу, що ускладнює вивчення його мовної онтологічної сутності, є властивість мотивува-

ти значення не через перенесення (точніше, передовсім не через перенесення), а через фонові знання, прагматику, отже, категорія символу виявляє свій зміст лише в пляні встановлення національних, культурних, соціальних, релігійних та інших чинників, що й визначають його розуміння всіма членами даного соціуму” [6, 227], а “на відміну від образу (що може бути поза національним) символ виявляє свій зміст передовсім не через перенесення значення, а через встановлення національних, культурних та інших чинників, завдяки яким осмислюються його асоціативні зв’язки” [6, 414].

Особливу роль у процесі відображення мовної картини світу становлять фразеологізми (ФО), що мають у своєму складі слова-компоненти, які позначають явища, пов’язані зі свідомістю, духовим світом, психікою носіїв мови і наділені специфічним національним колоритом. В українській лінгвістиці окремі праці присвячені вивченню фразеологізмів з такими компонентами: зоонімічним (В. Бойко, В. Ужченко), фітонімічним (О. Куцик), соматичним (Н. Скоробагатько) тощо. Об’єктом нашого дослідження є фрази з компонентом “вода” в українській мові, що становлять великий за кількістю і різний за семантикою пляст, який потребує комплексного дослідження.

Спробуємо розглянути семантичні та етнокультурні характеристики фразеологізмів з компонентом “вода” в українській мові, а також визначити пляст фразем із компонентом “вода” в українській мові, з’ясувати їх семантику; проаналі-

зувати етнокультурні особливості вище зазначених фразеологічних одиниць, виявити їх національну специфіку.

Мовна модель національної картини світу, що ґрунтується на лексико-фразеологічних ресурсах мови, “проходить шлях від початкової точки пізнання (мітологічної, наївної) до наукової” [5, 22]. Перші спостереження людини як вияв її першого досвіду та розумової творчості стосуються осмислення об’єктів фізичного світу. Його предмети і явища, їх якості і вплив на людину формували початкові знання і релігійні вірування. Саме природа, від якої залежало життя і добробут людей, була предметом обожнювання та спостережень. Розуміння природи як живої істоти виявлялося і в лексико-фразеологічних одиницях.

Стрижневим компонентом аналізованих нами фразеологізмів є лексема *вода*. У сучасній українській мові лексема *вода* полісемічна й функціонує в таких значеннях: “прозора, безбарвна рідина, що утворює річки, озера і т. ін. та, пройшовши спеціальну обробку, подається до будинків; найпростіша хемічна сполука водню з киснем”; “водна поверхня річок, озер тощо; рівень води в них”; “водна маса джерел (також підземних, озер, річок, її потоки, хвилі; водні простори та ділянки, які знаходяться у межах території певної держави (внутрішні води), належать якійсь державі (територіальні води) або не належать жодній (нейтральні води)”; “тільки мн. лікувальні мінеральні джерела; курорт із ними”; “тільки мн., мед. навколоплідна рідина”; “перен.,

розм. зайві, беззмістовні фрази” [9, т. 1, 716].

Суцільна вибірка фразем із компонентом “вода”, вилучених із фразеологічних словників української мови склала 310 одиниць. Умовно можемо виділити такі семантичні групи фразеологізмів із вище зазначеним компонентом, які переконують у значній практичній доцільності води для людини та взагалі живої природи, і водночас, реконструюють образ води в українській мовній картині світу:

– оцінна характеристика самої води: *жива вода* – “цілюща” [14, 30], *красітна вода* – “чиста, холодна” [14, 246], *грішна вода* [10, 121], *мертва вода* [15, 76], *вогненна (вогняна) вода* [13, 70], *свиняча вода (ірон.)* [13, 71], *гаряча вода* [13, 70], *скажена вода* [13, 71], *поросяча водичка (ірон.)* [13, 71] у значенні “горілка”;

– кількісна характеристика: *ани на солену воду не заробити* – “зовсім нічого, ніскільки” [11, 95], *як води – “дуже багато”* [17, 30], *найшло як по воду святую* – “про велику кількість людей” [14, 30];

– часова оцінка події, ситуації: *це бик води не пив* – “дуже рано” [13, 39], *багато (чимало) води сплило (сплигло, уплигло, утекло / т. ін.)*. – “1) минуло багато часу з якоїсь пори, після якоїсь події; 2) сталися значні зміни за якийсь час” [10, 121], *іде як вода по каміню* – “говорять про час, вік людський, що минає і не вертає назад” [14, 246];

– обставинна характеристики дії: *як по воді батогом, зі сл. ляпнути* – “не обдумавши, зненацька” [13, 71], *як на воду плювати* – “даремно робити що-небудь” [17, 31], *як вода на млин (ірон.)* – “що-небудь діста-

ється легко, без будь-яких зусиль” [11, 52];

- місця або напрямку дії: *ідут як по свячену воду* – “говорять, коли кудись іде багато народу” [14, 246];

- безрезультатність та безслідність дії: *товкти воду в ступі* – “займатися чим-небудь непотрібним, безрезультатним; марно гаяти час” [10, 121], *воду з помийниці виливати* – “виконувати марну роботу” [15, 24], *як би воду палив* – “марно намагався щось зробити” [17, 30], *цідить воду* – “безрезультатно рибалити” [15, 151]; *іти за водою* [10, 121], *як у воду ввійшло* [17, 31], – “безслідно зникати, пропадати”, *як (мов, наче / т. ін.) лист за водою, зі сл. піти, спливти і т. ін.* – “безслідно, безповоротно, назавжди” [10, 121];

- інтенсивність дії: *як вода болотна, зі сл. набриднути* – “дуже, надто” [13, 71], *як з води, зі сл. вирости* – “дуже, сильно, високо” [13, 71], *як верба при воді, зі сл. рости* – “дуже швидко” [11, 35], *як вода по потоці, зі сл. летіти* – “дуже швидко що-небудь відбувається” [11, 52], *як води напитись* – “1) дуже швидко; 2) дуже просто” [17, 30];

- якісна характеристика особи: *ложку води в хату не внесе* [4, 34], *за зимну воду, зі сл. не братися* [4, 35], *і (ї) руки у воді не вміє* [15, 62] – “лінивий”; *той і ложки води не дасть* “говорять про скупаря, завидючого” [14, 250]; *вода в решеті не встоїть ся* – “марнотратник не заховає даного йому добра” [14, 245], *вода в роті не держиться в кого* – “той, хто розголошує таємниці” [12, 32]; *як у воду опущений* – “про знічену, беспорядну людину” [17, 31]; *чистої води* – “справжній” [10, 121], *хоч (хоть) воду лий* на кого [13, 71],

тиха вода [11, 51], *тихий як глибока вода* [17, 30] – “спокійна, врівноважена людина”; *вода би му ся на голові остояла* “такий тихий та спокійний” [14, 245]; *він і на холодну воду дує* – “говорять про надмірно обережного чоловіка” [14, 245];

- характеристика психічного та фізичного стану людини: *заводиться на воді* – “швидко ставати запальним, гарячкувати” [12, 32], *зливати воду* – “відчувати безсилля перед чим, здаватися” [12, 32], *як у воду вмочений* – “дуже похмурий, сумний” [13, 71], *як у воду пірнув* – “відійшов від житейської суєти, замкнувся сам у собі” [15, 165]; *як (мов, неначе і т. ін.) линули (хто линув) холодною водою (водою з льодом)* на кого – “хтось дуже вражений, приголомшений чимось, раптом став смутним, мовчазним і т. ін.” [10, 121], *студеної води бажит* – “говорять про хворого, всіма опущеного чоловіка” [14, 246], *як з води вийшов* – “одужав після важкої хвороби” [17, 31];

- зовнішнього вигляду, портретної характеристики та фізичних якостей особи: *хоч з лиця води напийся (воду пий)* – “дуже гарний, вродливий” [10, 121], *вісімнадцята вода вміє / зміє* – “про негарну з лиця дівчину, яку заспокоюють, що згодом покращає” [12, 32], *води ніколи не бачити* – “бути брудним, немитим” [15, 23], *росте як з води* – “про здорову, міцну дитину” [17, 30], *можна воду возити* на кому – “про сильну людину” [13, 70];

- поведінки особи: *пхається як до свяченої води* – “домагається свого, незважаючи на інших” [17, 30], *ловити рибу (рибку) в каламутній (рідше мутній) воді, (ірон.)* – “використовувати будь-які обставини,

всіляко хитрувати для власної вигоди, намагаючись приховати свої дії” [10, 121];

– мовленнєвої діяльності особи: *воду на язик лити*, (*несхв.*) – “говорити нісенітниці” [4, 89], *як воду лє* – “веде порожні балачки” [17, 30], *набирати / набрати води в рот* – “уперто мовчати; нічого не говорити” [10, 121];

– дії особи, її занять: *лити воду на млин* чий, кого, кому – “діяти на чию-небудь користь, допомагати комусь” [10, 121], *полякати водою* – “поверхово прибирати, помити” [4, 128], *втопив мі без води* – “скривдив, занапастив мій вік” [14, 246], *лишив гей на серед води* – “покинув у біді” [17, 30], *подати води* – “пильнувати недужого, послуговуватися йому” [14, 246], *пустивсі на бистру воду* – “пішов на небезпечне діло, вдався на ризикову спекуляцію” [14, 246], *і кінці в воду* – “не залишати ніяких слідів злочину, негідного вчинку і т. ін.” [10, 121];

– способу життя особи: *пити прісну (голу) воду* [4, 120] *сидіти на воді* [13, 71] – “бідно жити “мало; голодувати”, *як на решеті вода*, зі сл. матися, (*ірон.*) “1) терпіти негаразди; 2) бути бідним” [11, 52], *іде му як з води* – “поводиться добре” [14, 246], *живе як риба у воді* – “безтурботно” [10, 121];

– стосунків між людьми: *і водою не розлити (не розілляти) кого* – “1) неможливо розлучити, роз’єднати кого-небудь із кимсь; 2) нерозлучні, дружні” [10, 121], *як (мов, ніби і т. ін.) риба за водою*, зі сл. жити – “нерозлучний з ким-, чим-небудь” [10, 121];

– ФО що позначають побажання, застереження: *з роси та води кому* –

“уживається як побажання удачі, щастя, благополуччя” [10, 121], *не лій води до криниці* – “не роби зайвого, вже раз зробленого діла” [14, 246].

Вода – багатогранне явище культури, якому властива різноманітна кількість ознак. Вибір цих рис при характеристиці явищ породжує фразеологізми з різною внутрішньою формою. Через це у слові, що позначає дане явище, актуалізуються ті чи інші семи, які відображають відповідні риси об’єкта. За тлумаченням Єжи Бартмінського “*вода* – безбарвна рідина без запаху і смаку, необхідна для життя” [2, 173], *пор. без води й борщу не звариш* – “жартівливо говорять про позиточність води” [14, 244]. Ознака беззмістовності і безбарвності закріплена у сталих висловах: *лити воду* – “вести беззмістовні розмови” [10, 425], *то на воді записано* – “це пропало, про це нема що говорити” [14, 250]. Також *воді* властиві й інші ознаки, зокрема безформності, *пор. товкти воду в ступі* – “робити що-небудь марно” [10, 887].

Вода, згідно із старовинними уявленнями, була первісною стихією. З неї утворилася земля і все живе на землі, від неї залежить родючість, вона була зручною дорогою в найвіддаленіші частини світу. Саме тому воді і водяним богам наші пращури присвячували великі свята, яких не знищило навіть християнство.

Водопоклонництво було невід’ємною частиною слов’янських вірувань. *Вода* використовувалася в багатьох забобонних обрядах, народних святах та ворожбі. Вода має віщу силу – дівчата дивляться у

воду й бачать свого судженого, звідси й походить сталий вираз як (мов) у воду дивитися. На воді, як і на вогні, наші предки чинили Божий суд, тому вислів *вивести на чисту воду* [10, 121], вочевидь, йде з тих часів, коли визначали провину, кидаючи в річку підозрюваних у чаклунстві жінок.

Чиста вода була засобом очищення та підтримки життя людини. Її прозорість забезпечувала чітке бачення глибини, ясність, спокій, а тому відповідний образ склав основу ФО, що означає правду і втілює в собі ідею прояснення суті чогось – *чистої води (хто, що)* – “справжній” [9, т. 1, 716], *впливати на чисту воду* – “стати відомим. Правда, нарешті, впливла на поверхню” [9, т. 1, 716]. Образ мутної води пов’язаний із вираженням негативної оцінки позначуваного. Мутна вода асоціюється в українців із обманником: *замутити воду* [9, т. 1, 716], *каламутити воду* [9, т. 4, 74].

Уявлення про чисту та мутну воду містяться у сказаннях про живу та мертву воду. Мертва вода відбирає у людини сили і життя, тому вона асоціюється з горем, сумом: *як скупаний у мертвій воді* [9, т. 9, 334]. Жива (свячена, йорданська) вода, на відміну від мертвої, наділена цілющою силою, вона є ліком від багатьох хворіб та вроків (*ані св'ячена вода не pomoже* [14, 244]). Залишки давніх уявлень українців про чудодійні властивості води зберігаються у звороті з побажаннями добра і щастя, напр. *з води і з роси (йти)* [14, 246].

В українському народному світобаченні *вода* – це сила, що несе заги-

бель, забуття, тому маємо такі фрази: *наче у воду впасти* [9, т. 1, 716], *пити за водою* [14, 70] із семантикою “померти”. *Вода* є символом небезпеки, особливо бистра: *пустився на бистру воду*, тобто “взявся за якусь непевну, ризиковану справу” [14, 246]. Також образ *води* пов’язується з поняттям швидкоплинності часу, руху, пор.: *багато (чимало) води утекло*, тобто “минуло багато часу” [9, т. 1, 716], *як вода збігає* “минає безповоротно (про життя, час)” [17, 30].

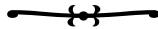
Отже, фразеологічні одиниці з компонентом “вода” становлять в українській фразеології великий за кількістю і різний за семантикою пляст. Таке різноманіття значень фразеологізмів із проаналізованим компонентом доводить, що українці сприймають воду як важливу субстанцію, яка є основою їх життєдіяльності й усього живого на землі. Значна кількість фразем ґрунтується на образі-символі вода. Такі фразеологізми репрезентують характерні риси народної самосвідомості, її поетичного світосприйняття. Сталі вислови, що їх витворив народ упродовж віків, найвиразніше передають образність, багатство і красу мови.

Bibliography and Notes

1. Бабій Ірина, *Роль і місце фразеологічної семантики у відтворенні мовної картини світу*, [у:] *Сучасні дослідження іноземної філології*, Випуск 3, Ужгород: Ужгородський національний університет 2005, с. 229-234.

2. Бартми́ньский Ежи, *Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике*, Москва: Индрик 2005, 527 с.

3. Жайворонок Віталій, *Знаки української етнокультури: словник-довідник*, Київ: Довіра 2006, 704 с.
4. Кірілкова Наталія, *Словник волинської фразеології*, Острог-Рівне 2013, 192 с.
5. Колшанский Г. В., *Объективная картина мира в познании и языке*, Москва 1970, 102 с.
6. Кононенко Віталій, *Мова. Культура. Стилль*, Київ-Івано-Франківськ: Плай 2002, 460 с.
7. Лотман Ю. М., *Символ в системе культуры*, Москва 1992.
8. Серебренников Б. А., *Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира*, Москва: Наука 1988, 215 с.
9. *Словник української мови*: В 11 томах, Київ: Наукова думка 1970-1980.
10. *Словник фразеологізмів української мови*, Київ: Наукова думка 2003, 1098 с.
11. Ступінська Галина, *Фразеологічний словник лемківських говірок*, Тернопіль: Навчальна книга – Богдан 2013, 463 с.
12. Ужченко Віктор, *Фразеологічний словник східнословобанських і степових говірок Донбасу*, Луганськ 1997, 143 с.
13. Ужченко Віктор, *Фразеологічний словник східнословобанських і степових говірок Донбасу*, Луганськ 2005, 351 с.
14. Франко Іван, *Галицько-руські народні приповідки. Етнографічний збірник*, Web. 20.10.2017. <<http://elib.nplu.org/view.html?id=135>>.
15. Чабаненко Віктор, *Фразеологічний словник говірок Нижньої Наддніпряни*, Запоріжжя 2001, 200 с.
16. Штерн Ірина, *Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики. Енциклопедичний словник*, Київ: Арттек 1998, 156 с.
17. Юрченко Олександр, *Словник стійких народних порівнянь*, Харків 1993, 176 с.



Yuriy Hrytsevych

**PLURALITY PARADIGM OF NOUNS IN THE FOLKLORE TEXTS
FROM WESTERN POLISSYA**

Lesya Ukrainka Eastern European National University, Ukraine

Юрій Грицевич

**МНОЖИННА ПАРАДИГМА ІМЕННИКІВ
У ФОЛЬКЛОРНИХ ТЕКСТАХ ІЗ ЗАХІДНОГО ПОЛІССЯ**

Abstract: In the article there are analyzed issues of forming plural form of nouns based on materials of folklore texts based on modeled in the dialectographical works structure of Western Polissya dialects of Ukrainian language. It has been revealed that ramification of the nouns flexion system in researched folklore texts is caused by phonetic phenomena that is typical for Western Polissian dialects: specific of usage of the old vowels, positional variations of modern vowels, depalatalization of consonants. There is traced active influence of inductive processes during the formation of the plural paradigm of nouns. There are revealed parallels between the word forms withdrawn from folklore texts and the empirical basis of modern dialectology confirm the thesis of folklore as a separate stylistic variety of oral folk speech.

Keywords: inflection, noun, plural, flexion, case, grammatical analogy, folklore texts, Western Polissya

Закоріненість фольклору в діалектне середовище детермінує високий ступінь територіяльного варіювання народнопоетичної мови. З огляду на це вважаємо доцільним проаналізувати з опорою на діалектні свідчення текстів та лінгвогеографічних праць особливості флексійної системи вичленованих із текстів західнополіського фольклору іменників у формах множини.

Окремі іменники називного-знахідного множини оформлені за допомогою флексії *-e*: *бояре* [16, 17],

передзвіне [16, 40]. За аналогією до колишніх основ на приголосний закінчення *-e* перенесено на форми *паніне* [16, 40], *люде* [13, 23], *сусіде* [20, 5], *гусе* [14, 14], *куре* [21, 27], *людэ* [23], *lude* [37, с. 112], *сухане* [38, 140], *яйцэ* [30, 516], *крылцэ* [29, 248], пор.: *“Ой там сусіде незнайоміі, тебе будуть судити”* [16, 43]. Лінгвістична інформація *Атлясу української мови* підтверджує подані фольклорні свідчення: *л'уд[е]*, *су'сід[е]*, *м'іш'чан[е]* [6, к. № 190]. Юрій Шевельов закінчення *-e* у формі *люде* пояснював

«морфологічним уодностайненням» до типу *селяне*: “Фонетично рефлекс форми *людие* мав би виглядати *ʹljud-dja*, на зразок того, як із форми *зелие* вийшло *зілля*” [35, 156].

Флексію *-ове*, що постала в іменниках чоловічого роду внаслідок індуктивного впливу відповідної відмінкової позиції колишніх **-й-основ*, простежено в структурах *боярове* [16, 3], [31, 164], *сваткове* [16, 18], *сватове* [16, 64], [8, 29], *панове* [8, 16], *сваткове-голубкове* [31, 196], *сусідовэ*, *прыязэльвэ*, *сватовэ* [23], *братове* [32, 151], *swatowe* [40, 65], пор.: “*Сватове, живітеся, на нас ни дивітеся, бо ме в свуй хаті мусим вас пупрохати*” [8, 29], пор. фіксації професора Григорія Аркушина: *л’удк’ове*, *л’удк’овійки* [1, 91].

У зв’язку із характерними наслідками ствердіння історично м’яких шиплячих, вібранта та африкати [ц’] в іменниках із основами на відповідні консонанти спостережено вирівнювання за моделлю твердої групи: *ключи* [14, 5], *хлопци* [13, 21], *за плечи* [14, 42], *гочи* [13, 37], *гроши* [14, 47], *на вечорници* [12, 46], *молодици* [11, 18], *купци* [20, 48], *ключы* [28, 29], *в плечи* [24, 41], *ратици* [5, 52], *зайци* [5, 57], *штаныци* [5, 140], *зорници*, *систрици* [33, 66], *коровайници* [33, 122], *двэры* [23], *двери* [24, 98], *калаци* [33, 167], *karbowanacy* [36, 89], *orlicy* [36, 95], *za hroszy* [37, 203], *миши* [25, 25], *калюжи* [8, 27], пор.: “*Ой бо тиі вечорници до добра не доводять: вони тебе молодого з ума, з розума зводять*” [12, 46]. Історично виправдане закінчення *-и* виявлено в іменниках колишніх **-jǫ-* та **ї-*основ: *кони* [13, 2], [7, 119], *півни* [12, 15], *сіти* [13, 48], *копу* [37, 206]. Закінчення *-и* в субстантивах *гости* [7, 116], *hosty* [37, 8] можемо

пов’язувати з індуктивним впливом давніх форм знахідного відмінка цих іменників. Флексію *-и*, що з’явилася, ймовірно, за аналогією до твердої групи, виявлено в лексемах *бараболи* [21, 25], *свупу* [38, 90], *свини* [20, 10], пор.: “*Ячмінь не вродився, свини його з’їли, ой чого ж ти лисий і ще ти не смілий*” [20, 10]. У працях Г. Аркушина, основою яких стали аудіозаписи мовлення представників різних говіркових зон Західного Полісся, простежено структури: *ʹкони* [3, 14], *хʹлопци* [3, 100], *ʹбури* [4, 418], *ʹнемци* [4, 288], *ʹгости* [4, 252], *украʹйінци* [2, 98], *ʹкони*, *сʹвини* [2, 106], *хʹлопци*, *доʹшчи* [2, 26].

Відповідно до загальної тенденції переходу давніх звукосполук **гы, кы, хы* в *г’і, к’і, х’і* іменники з основами на задньоязиковий та фарингальний в аналізованій відмінковій позиції отримали закінчення *-і* в більшості говірок аналізованого континууму: *за рикі* [32, 37], *грушкі-яблушка* [32, 41], *в пуп’яночкі* [31, 123], *заженкі* [31, 139], *лекі-перевлекі* [26, 140], *уроки-подуми* [26, 145], *загадочки* [24, 24], *кнігі* [24, 45], *веснянкі* [24, 58], *женіхі* [27, 18], *пірогі* [27, 20], *грабелькі* [27, 299], *рогі* [5, 60], *ни санкі* [5, 159], *soki* [36, 88], *tuchi* [36, 116], *snyhi* [37, 35], *warenyki* [37, 98], *hrybczyki* [37, 179], *sołow’iejczyki* [38, 18], *marszałczki* [41, 139], *свистьоликі* [14, 48], *лісочки* [14, 51], *ракі* [14, 53], *служі* [11, 18], *ляхі* [11, 28], *буракі* [20, 8], *шущекі, пташечкі* [20, 17], *лікі* [20, 29], *рибачейкі, музичейкі* [8, 27], *леки* [28, 111], *по опіешкі* [25, 16], *діевкі* [25, 25], *мишкі* [25, 52], пор.: “*Осталіса свинопаси – то ж то будуть женіхі наші*” [27, 18]. З огляду на обниження арикуляції наголошеного [и] після [г], [к], [х] спостережено фонетичну

видозміну давніх звукосполук у *з'є*, *к'є*, *х'є*: *дивке* [8, 47], *пирогє* [31, 142], *свахє* [31, 188]. Зауважене корелює з даними *Атлясу української мови*: воў'[кi], пасту'[х'и], сп'іва'[к'и], паруб'[к'є], пасту'[х'є] [6, к. № 193] та живомовними свідченнями: *бура'к'і*, *рук'і*, *ноз'і* [2, 70], *тор'ф'ан'ік'і* [2, 50], *бич'к'і*, *увечк'і* [3, 404], *за гр'іх'і* [4, 276], *бат'к'є* [3, 206], *на подуш'к'є* [3, 100].

Спостережені на Підляшші та Рівненщині субстантиви *гусі* [13, 33], [24, 99], *люді* [13, 19], *діеті* [32, 264], *husi* [40, 56] ілюструють збереження давнього *i, пор.: “*Ой гиля, гиля, сівиє гусі, ой гиля, гусі, до води*” [13, 33], пор. фіксацію Григорія Аркушина: *д'ет'і* [4, 318].

Говіркові вияви називного-знахідного відмінків множини з флексією *-je* засвідчують властивий говіркам підляського ареалу дифтонгічний рефлекс наголошеного *ě: *вішні-черешніє* [32, 37], *rapucz'ie* [37, 17], *czereszn'ie* [37, 24], *кошуліє* [42, 19], *try dn'ie* [38, 46], *komar'ie* [38, 130], *в корчіє* [25, 116], *приїхали пудляшіє* [25, 32], *вороб'іє* [25, 49], *кон'іє* [42, 23], *в рукавиціє, в ногавиціє* [16, 66], пор.: “*Там на выгоны ходылі кон'іє, а всє й жєлезны ключы*” [42, 23], пор. кореневий вокалізм уживаних у підляських говірках лексемах: *л'єс* [4, 294], *д'їєда* [4, 66], *хл'єп* [4, 116].

Поширення форм на *-i* серед субстантивів називного-знахідного відмінків множини, які в літературній мові мають флексію *-и*, можна пояснити наслідками аналогічних трансформацій із боку іменників м'якого типу відмінювання або ж впливом дуальних форм на зразок *дв'іє* *б'аб'і* [4, 318], *дв'іє* *ко'ров'і* [4, 422]. Таке явище спостережено піс-

ля кінцевого губного приголосного основи: *б'аб'і* [27, 11], *в'ерб'і* [33, 180], *лав'і* [33, 183], пор.: “*А вже весна красна, да тчуть б'аб'і кросна*” [27, 11]; в субстантивах твердої групи з основою на кінцевий сонорний вібрант [р'] у позиції під наголосом: *ков'рі*, *явор'і* [23], *вечор'і* [21, 30], пор.: “*Оно батынько на двы'р – ков'рі вгору знялыся, явор'і зашумілы, сокол'і полытілы*” [23]; після кінцевого передньоязикового основи: *вол'і* [27, 205], [7, 105], *сокол'і* [23], пор.: “*Да дубровою вол'і гнала, да з дубровою розмовляла*” [27, 205], пор. дані сучасних говіркових записів Г. Аркушина: *знахо'р'і* [2, 458], свідчення *Атлясу української мови*: *вє"ч'о'р[и]*, *вє"чє"р'і* [6, к. № 192].

Утворення на зразок *чотири оку* [5, 153], *копыты* [30, 423], *вороты* [29, 136], *словаы* [30, 156], *літы* [29, 195] ілюструють наслідки аналогії до відповідних форм чоловічого роду.

Закінчення *-а* в називному-знахідному відмінках множини окремих іменників виявляє результати аналогічного вирівнювання за зразком відповідних форм середнього роду або архаїчних двоїнних сполук чоловічого роду: *двєра* [30, 27], *liesa* [39, 25], *topola* [39, 74], пор. дані сучасних говіркових записів Григорія Аркушина: *вчитє'л'а* [3, 190], *мор'о'за* [4, 242]. Натомість збережено закономірні форми *-jō-основ: *пліча* [30, 30], *яйца* [7, 113].

У родовому відмінку множини субстантиви чоловічого роду в текстах із Берестейсько-Пінського Полісся спорадично оформлені за допомогою нульової флексії: *сэм вєз* [30, 304], *сэм дєн* [29, 214], *сэм год* [30, 197], *утыкає од маршалок* [30, 33], пор. відповідники в підляських

говірках: *с'ім¹нанцим' руок* [4, 348], *пару кон'* [4, 424].

Диференційною ознакою іменникової словозміни підляських говірок стало активне функціонування у родовому відмінку множини форм, які відповідають називному-знахідному відмінкам множини: *paru koni* [36, 59], *do koni* [40, 62], *do s'ieny* [37, 19], [38, 140], *do ludy* [38, 52], *нема гроши* [25, 88], *повно люди* [25, 107], *od ludi* [39, 23], *bez dwery* [39, 34], *без двери, люди* [25, 33], *до сієни* [25, 62], *бэз двэры* [42, 74], *куолько грошы* [42, 101], *без окон, без двери, люди* [18, 13], *шість гочи* [18, 14], пор.: “*Ой, бэз двери, без жадного окієнця, ой нэ промовлю, моіє діятко, ні словця*” [42, 74]. Із цього приводу Іван Ігнатюк зауважував: “У підляських говірках у словах типу *коні, дери, люди, кури, гуси* у відмінюванні другого відмінка не виступає флексія *-ей*, а наступає тільки зміна наголосу, наприклад: *двэри – дери, люде – люди, кўри – кури, гўси – гусі*, натомість у слові *кони* наголос не змінюється” [19, 236-237].

Специфіка флексійних репрезентантів родового відмінка множини тісно пов'язана з еволюцією етимологічних **o*, **e* в давніх закінченнях **-овъ*, **-евъ*, представлених у фонетичних виявах *-ов*, *-ув*, *-ив*, а на території Підляшшя ще *-уов*: *не уроков* [26, 144], *анголов* [26, 133], *хлопцов* [26, 138], *косариков* [27, 40], *волов* [27, 201], *рушничков* [27, 280], *mostow* [36, 48], *hołubow* [36, 68], *razow* [36, 97], *копуков* [40, 60], *косаров* [10, 204], *рушничков* [10, 299], *дожжов* [29, 346], *з полёв* [30, 369], *karbowanciov* [37, 180], *жартонькуов* [14, 40], *рекрутуов* [12, 8], *сиңуов* [11, 2], *друзьуов* [11, 26], *коштуов* [13, 5], *ка-*

валіруов [13, 7], *до ровуов* [16, 3], *виночкуов* [16, 4], *малярщикоув* [16, 8], *сусідуов* [32, 159], *listońkiow* [37, 32], *wołuow* [37, 89], *do chłopciov* [37, 95], *powobranczykiow* [37, 191], *burakiow*, *rubliow* [38, 46], *рукавуов* [42, 61], *пірогуов* [42, 143], [25, 81], *chłopczykiow* [41, 112], *па раниов* [41, 118], *до розбойнічкуов* [42, 28], *до столуов* [25, 70], *мініструв* [12, 18], *деньочкув* [12, 30], *вянечкув* [21, 5], *панув* [11, 25], *друзьов* [11, 26], *коштув* [16, 7], *паляхув, на хлопцов* [16, 108], *буярув* [8, 33], *зайцюв* [18, 7], *подаркув, хлібув, кубочкув, талярув, столькув* [23], *пару волув* [32, 94], *девоснубув* [32, 36], *вітрув* [26, 137], *пальцюв* [22, 160], *до танцюв* [22, 168], *дарув* [31, 129], *до сусідув* [31, 196], *конікув* [5, 159], *слідув* [5, 161], *сусідойкув* [33, 175], *даройкув* [33, 188], *голосочкув* [33, 126], *chłorciów* [38, 108], *сватікув* [34, 14], *synoczkiw*, *hołuboczkiw* [41, 84], *лістонькув* [42, 32], *volikiw*, *konikiw* [41, 127], *спориw* [41, 160], *сватув* [25, 63], *короваюв* [30, 32], *пынькыв, сватыв, братыв, сыныв, дубыв, быз зубыв, пырожкыв* [23], *углыв* [22, 160], *зубыв* [22, 166], *грибив* [5, 12], *синив* [5, 164], *волив* [33, 173], *ковалыв* [30, 119], пор.: “*Рыгор прыбірае, замітае, пірогуов напэчэ, а сам з хаты утэчэ*” [42, 143], “*Ны вырваты, (та)бы з вовчых зубыв*” [22, 166], “*W wtorek sporiw sorok pszenici pażata*” [41, 160]. Унаслідок редукції кінцевого приголосного фіналі поставили структури *s'iet horody* [38, 139], *сім хлопцу* [5, 31], пор.: “*S'iet horody założyta – jedna dypia urodyta*” [38, 139]. Поширення зауважених словоформ охоплює весь аналізований ареал, що підтверджують фіксації з розповідей поліщуків: *уєрив* [3, 72], *сиңнув* [4, 386], *австрейцув* [4, 116], *пару мис-*

'ацу [4, 74], 'кумув [4, 134], *от ду'боу* [4, 276], *сухос'тойув* [4, 230], *зна'ку'в* [4, 214], *з друч'ку'в* [4, 242], *бат'ку'в* [4, 266], *в 'н'імцив* [2, 454], *каба'нив* [2, 422], *'н'іму'ув*, *з 'беженц'ув* [2, 464], *'доларов* [2, 88].

При формотворенні аналізованої відмінкової позиції з огляду на високий ступінь уніфікації за допомогою закінчень *-овъ, *-евъ колишніх *-й-основ оформлено субстантиви історично інших різновидів, зокрема чоловічого роду: *з слухів* [26, 147], *на розбишакув* [9, 137]; жіночого роду: *зорув* [42, 42], [34, 13], *сеструов* [12, 4], *ножкуов* [16, 90], *копонецуов* [16, 101], *kurów, zorów* [37, 37], *голякув* [9, 137], *bez kartów* [38, 135], *з хустон'кув* [34, 18], *рибув* [25, 83], *до петув* [25, 91]; середнього роду: *чудов* [16, 86], *з дім'аткув* [34, 18], *з вухів* [26, 147]; множинні іменники: *з вечорниців* [11, 28], пор. у фольклорному контексті: “*A ja j bez kartów dobre znaju, szto miły rozkochaw mene*” [38, 135], пор. аналогічну реалізацію флексійного -ів у говірках Західного Полісся: *'сорок 'зривн'ів* [3, 70], *не'ма кол'рости'у* [3, 204], *ха'тмив* [4, 76], *ха'тов* [4, 442], *ба'бу'у* [4, 168], *ба'бу'в* [4, 296], *кол'о'сив* [2, 151], *бат'уш'к'ів* [2, 91], *до 'с'ін'ув* [4, 334].

Формотворення родового відмінка множини іменників із закінченням -ей, яким охоплені центральні й північні райони Рівненщини та берестейсько-пінські говірки, ілюструє наслідки індуктивного впливу відповідних виявів давніх *-й-основ: *з рукэй, з ногэй, з мозгэй, з нэрвэй* [28, 110], *сэстрыцэй* [29, 216], *зорэй* [30, 366], *сусідэй* [30, 516], *квітэй* [30, 23], *пчолэй* [30, 41], *копэй* [29, 322], *мухэй* [30, 238], *козей* [27, 140], *бабэй* [22, 157], *шубей* [5, 154], пор.: “*Бабэй оно*

два разы на рик людьмы зовуть: як жяты йдуть і як топлеть” [22, 157], пор. дані текстографічних праць Г. Аркушина: *ду ха'теї* [3, 404], *з чу'жих 'селеї* [4, 86], *биз но'геї* [2, 188], *до ба'беї* [2, 170], *чигу'неї* [2, 228], *п'ій'і'с'ат 'сотуї* [2, 436]. Зафіксовано структури з архаїчним закінченням *-й-основ -ий: *луды* [40, 77], *зроши* [9, 222], *гостий* [9, 248], пор. живомовні свідчення: *в л'у'ди* [4, 44], *з'роши* [4, 406]. Спостережена у фольклорних текстах розмаїтість набору флексій родового відмінка множини корелює з даними карт II тому *Атласу української мови*: *хлопц'у'й, хлопц'и'й* [6, к. № 194], *ба'б'і'й, ба'б'и'й* [6, к. № 195], *'коз'и'й, х(в)о'роб'і'й, со'й, 'сов'і'й, 'со'в'е'ї* [6, к. № 196], *д'і'т'е'ї, л'у'д'и'й, сви'н'и'й*, у підляському ареалі з відсутнім [ї]: *д'і'ти*, *л'у'ди* [6, к. № 197], *гос'т'е'ї, гос'т'и'ї, 'гост'и'ї, [гос'ти]* [6, к. № 198], *'кон'и'ї, [кони]* [6, к. № 199], *г'рош'и'ї, г'рош'і'ї*, *[г'роши]* [6, к. № 200].

Словозмінна парадигма давального відмінка множини на всій території західнополіського говору пов'язана зі збереженням та поширенням на іменники історичних різних типів відмінювання флексій *-омъ, *-емъ, *-ьмъ, *-ьмъ відповідно давніх *-ъ-, *-й-, *-й-основ із можливими фонетичними модифікаціями: *свинюм* [14, 1], *хлопцьом* [14, 47], *людюм* [12, 42], [11, 1], [22, 165], *людьом, дітюм* [17, 22], *дівчитюм* [17, 24], [21, 15], *дивчїтюм* [21, 2], [16, 52], *конюм* [18, 3], [5, 42], *свинюм, пырызвянюм* [23], *дітюм* [22, 161], [5, 28], *пырызвянюм* [30, 497], *хлопцем* [29, 23], *гусьом* [31, 152], *ludziom* [36, 67], *detkom* [36, 89], *kolednyczkom* [37, 27], *hościom* [37, 78], *chłopcjom* [37, 154], *konjom, koniom* [37, 176], *d'ietiom* [38, 64], *kurom*

[38, 65], *суханот* [38, 117], *пырызвяном* [30, 497], пор.: “Скыдай, сванычко, шаты, да йды свынюм мышяты” [23]. Подібні репрезентанти зафіксовано у зв'язних розповідях діалектоносців: *л'уд'ом* [3, 286], *д'ім'ом* [3, 62] *л'уд'ум* [4, 270], *д'ет'ом*, *л'уд'ом* [4, 116]. Перевагу форм на *-ом*, *-ум* в ареалі Західного Полісся підтверджують скартографовані у загальнонаціональному лінгвістичному атласі матеріали: *вол[ам]*, *си'н[ам]*, *бра'т[ам]* [6, к. № 201-202], *кон'[ум]*, *кон'[ом]*, *л'уд'[ом]* [6, к. № 203].

Із-поміж діалектних форм орудного відмінка множини відзначено збереження давнього *і після губних у текстах, співвідносних насамперед із Підляшшям та східною частиною західнополіських говірок: *slozońkami* [37, 164], *za grupiewkami* [37, 200], *z susedkami* [34, 18], *za dwereńkami*, *z poduszeczkami* [41, 159], *рожками* [42, 16], *дулярами*, *за горами* [42, 62], *з свічками* [16, 73], *з морозами* [32, 71], *волами*, *коровами*, *талярами* [32, 135], *замками* [26, 149], *кілімами*, *пірогами* [27, 76], *із дітоїками* [31, 157], *dorożkami* [36, 50], *kociubiskami* [40, 60], *chwoſtami* [40, 89], пор.: “*Іде приймак, іде приймак, подковками креше*” [14, 3]. Зважаючи на підвищення та звуження артикуляції наголошеного [а] після м'яких і шиплячих приголосних, в орудному відмінку множини виступають флексії *-еми*: *з калачеми*, *з паничеми* [9, 141] та *-іми*: *ключіми*, *чепціми* [17, 26], *пуод вишніми*, *пуод черешніми* [20, 46], пор.: “*Наїхала сваха з Ратня хорошая, вдатна. Із білейким сиром, із хорошейким сином, з білими калачеми, з хорошими паничеми*” [9, 141]. У діалектографічних описах із Західного Полісся зафіксовано такі вияви флексій аналізованої

грамеми: *волам'і* [4, 100], *ц'іпам'і* [4, 314], *в'інкам'і* [4, 388], *бродам'і* [2, 479], *словам'і* [2, 153]; *г'іст'[ми]*, *гост'[ами]*, *гост'[е]ми*, *гост'[і]ми* [6, к. № 204].

Засвідчена у місцевому відмінку множини флексія *-ох* чи її фонетичні модифікати поширилися від колишніх **-й*-основ: *по синьох* [14, 16], *на воротьох*, *в чоботьох* [14, 53], *в сватьох* [16, 3], *на яйцьох* [16, 33], [20, 11], *на шкурох* [16, 34], *по сіньох* [16, 42], *пу сіньох*, *пу дітьох* [8, 45], *в воротюх*, *по сінюх* [23], *у боротьох* [32, 43], *у сіньох* [26, 137], *по людюх* [22, 158], *на грошух* [22, 165], *в воротьох* [33, 173], *po ś'ienioch* [37, 37], *na worotioch*, *w czobotioch* [37, 121], *по краёх* [30, 63], *на грудёх* [30, 507], *в Славатичох* [16, 19], пор.: “*Спыть на грошух, (та) бы собака на трысках*” [22, 165]. Закінчення *-іх* відображає наслідки підвищення і звуження артикуляції [а] > [і]: *на воротих*, *в чоботих* [28, 38]. Такі структури активно відзначено в мовній практиці поліщуків: *в Чир'вишчох* [3, 54], *в Кор'телісох* [3, 37], *на вичор'ницьох* [3, 254], *по ц'ілих дн'ох* [4, 76], *на пал'ц'ух* [4, 178], *в д'верух* [4, 400], *на кон'ох* [2, 447]. У Атласі української мови серед репрезентантів флексій місцевого відмінка відмінка множини в аналізованому ареалі превалюють форми із формантом *-ох*: на *кон'[ох]*, на *з'а'т'[ах]*, на *з'а'т'[ох]*, на *г'руд'[ох]*, на *д'вер[ох]*, на *д'вер[ах]* [6, кк. № 205-206].

Залучений для дослідження фольклорний матеріал дає підстави стверджувати, що специфіка формотворення множини іменників у західнополіських говірках позначена продуктивністю фонетично видозмінених давніх флексій. Ще однією причиною розгалуженого арсеналу

закінчень досліджуваної числової парадигми субстантивів стало явище граматичної індукції. Інформаційний потенціал проаналізованих із опорою на діалектографічні джерела західнополіських народнопоетичних текстів підтверджує гіпотезу про діалектне підґрунтя мови фольклору та евристичну цінність фольклорних записів як матеріалу для вивчення особливостей народного мовлення. Запропонований у статті комплексний аналіз діалектних явищ морфологічного рівня на матеріалі фольклорних текстів можна застосувати й при дослідженні формотворення інших самостійних частин мови у західнополіських говірках.

Bibliography and Notes

1. Аркушин Григорій, *Західнополіська діалектологія: навчальний посібник з регіональної діалектології*, Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки 2012, 256 с.
2. Аркушин Григорій, *Голоси з Берестейщини (Тексти)*, Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки 2012, 536 с.
3. Аркушин Григорій, *Голоси з Волинського Полісся (Тексти)*, Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки 2010, 542 с.
4. Аркушин Григорій, *Голоси з Підляшшя (Тексти)*, Луцьк: Вежа 2007, 534 с.
5. Аркушин Григорій, *Сказав, як два зв'язав: Народні вислови та загадки із Західного Полісся і західної частини Волині*, Люблін-Луцьк: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze 2003, 177 с.
6. *Атлас української мови: У 3-ох томах / Ред. І. Матвіяс, Я. Закревська*, Київ: Наукова думка 1988, Том 2: *Волинь, Наддністрянщина, Закарпаття і суміжні землі*, 407 с.
7. *Весільні обряди Рівненщини. Фольклорно-етнографічні записи XIX – початку XX ст.*, Рівне: Волинські обереги 2004, 140 с.
8. *Ворокомлівське весілля у запису Лукаша Назарчука*, Луцьк 2006, 68 с.
9. Денисюк Іван, *Пісні з-над берегів Турського озера*, Луцьк: Надстир'я 2004, 256 с.
10. *Етнокультура Волинського Полісся і Чорнобильська трагедія*, Рівне 1996, Випуск II, 255 с.
11. Ігнатюк Іван, *Народні письні з Подляшшя. Балади й гісторичні письні*, Лаймен 1984, 36 с.
12. Ігнатюк Іван, *Народні письні з Подляшшя. Кавалірські письні*, Лаймен 1984, 54 с.
13. Ігнатюк Іван, *Народні письні з Подляшшя. Любовні письні*, Лаймен 1985, 69 с.
14. Ігнатюк Іван, *Народні письні з Подляшшя. Родинно-побутові письні*, Лаймен 1985, 64 с.
15. Ігнатюк Іван, *Народні пісні з Підляшшя*, Люблін 1983, 37 с.
16. Ігнатюк Іван, *Обрадові письні з Подляшшя. Весільні письні*, Люблін 1982, 170 с.
17. Ігнатюк Іван, *Подляські веснянки*, Люблін 1982, 62 с.
18. Ігнатюк Іван, *Прислов'я, приказки і загадки*, Люблін 1982, 19 с.
19. Ігнатюк Іван, *Українські говірки Південного Підляшшя, [у:] Волинь філологічна: текст і контекст. Західнополіські говірки в просторі та часі*, Луцьк: Вежа 2010, Випуск 9, с. 231-238.
20. Ігнатюк Іван, *Фольклорні записи з Підляшшя*, Люблін 2003, 77 с.
21. Ігнатюк Іван, *Фольклорні записи з Підляшшя*, Люблін 2005, 76 с.
22. Клімчук Фёдар, *Прыказкі прымаўкі з вескі Сіманавічы Драгічынскага раёна, [ў:] Беларуская дыялекталогія. Матэрыялы і даследаванні*, Мінск: Беларуская навука 2014, Випуск 3, с. 157-168.

23. Клімчук Фёдар, *Традыцыйнае вяселле вёскі Сіманавічы*, Web. 06.06.2017. <<http://zagorodde.na.by/folk.html>>.

24. Ковальчук Віктор, *Народна музыка Рівненського Полісся: Обрядові пісні* / Ред. Ю. Рибак, Рівне 2009, 188 с.

25. *Котилася торба з високого горба: дитячий фольклор із Північного Підляшся* / Записи А. Артем'юк, Більськ на Підляшші 2011, 136 с.

26. Мойсієнко Віктор, *Поліські замовляння*, [у:] *Древляни: Збірник статей і матеріалів з історії та культури Поліського краю*, Львів 1996, Випуск 1, с. 121-165.

27. *Народні пісні Рівненщини: Фонографічний збірник* / Редактор-упорядник Н. Супрун-Яремко, Рівне 2013, 460 с.

28. *Полесские заговоры (в записях 1970 – 1990 гг.)*, Москва: Индрик 2003, 752 с.

29. Раговіч Уладзімір, *Песенны фальклор Палесся*, Мінск: Чатыры чвэрці 2001, Том 1: *Песні святочнага календара*, 527 с.

30. Раговіч Уладзімір, *Песенны фальклор Палесся*, Мінск: Чатыры чвэрці, 2002, Том 2: *Вяселле*, 592 с.

31. Семенюк Лариса, *Народна обрядова творчість Шацького поозер'я: монографія*, Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки 2012, 200 с.

32. *Традиційні пісні українців Північного Підляшся* / Упорядкування і нотні

транскрипції Л. Лукашенко, Львів: Камула 2006, 308 с.

33. *Фольклористичні зошити*, Луцьк 2005, Випуск 8, с. 159-174.

34. *Чы я в лузі не каліна: pieśni białoruskiej wsi Husaki*, Studziwody: Muzeum Małej Ojczyzny w Studziwodach 2013, 20 с. + CD.

35. Шевельов Юрій, *Історична фонологія української мови*, Харків: Акта 2002, 1054 с.

36. Kondarewicz Jan, *Pieśni Polesia: na Ziemi Lubuskiej w świetle zbiorów własnych*, Lublin-Brześć: Fundacja Pomocy Szkołom Polskim na Wschodzie im. Tadeusza Goniewicza 2011, 132 s.

37. *Pieśni Ziemi Bielskiej: gmina Orla* / Zebrał i opracował S. Kopa, Bielsk Podlaski: Stowarzyszenie Muzeum Małej Ojczyzny w Studziwodach 2006, 223 s.

38. *Repertuar zespołów folklorystycznych Białostoczczyzny*, Białystok: Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury w Białymstoku 2003, Zesz. 4, 161 s.

39. *Repertuar zespołów folklorystycznych Białostoczczyzny*, Białystok: Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury w Białymstoku 1995, Zeszyt 3, 128 s.

40. *Ruś Podlaska: Podlasie w opisach romantyków* / Wyboru dokonał i opracował J. Hawryluk, Bielsk Podlaski: Zarząd Główny Związku Ukraińców Podlasia 1995, 148 s.

41. Stachwiuk Viktor, *Siva zozula*, Biłostuok 2006, 183 s.

42. *Śpiewnik podlaski. I* / Red. D. Fionik, Bielsk-Podlaski: Związek Białoruski w Rzeczypospolitej Polskiej 1998, 154 s.

Natalia Kobchenko

**THE PECULIARITY OF THE SYNTACTIC CONNECTION
IN THE SENTENCES INCLUDING GENERALIZING COMPONENTS**

Taras Shevchenko National University of Kyiv;
National University of Kyiv-Mohyla Academy, Ukraine

Наталія Кобченко

**СПЕЦИФІКА СИНТАКСИЧНОГО ЗВ'ЯЗКУ
У РЕЧЕННЯХ ІЗ УЗАГАЛЬНЮВАЛЬНИМИ КОМПОНЕНТАМИ**

Abstract: In the article there are highlighted grammatical peculiarities of syntactic connections in sentences with homogeneous parts of sentence and resumptive words. The purpose of the research is to clear up the technic of realization of syntactic connection in the syntactic triplets "a resumptive word + its syntactic dominate + series of homogeneous components". There are described various approaches to the qualification of peculiarities of syntactic connections in these syntactic triplets. There is outlined functioning of dual subordinated indirect connection. There are represented models of these syntactic triplets according to the part of language belonging of their components. There is emphasized obligatory interaction between this type of dual syntactic connection and parataxis.

Keywords: dual-syntactic connection, subordinated indirect connection, parataxis, homogeneous parts of sentence, resumptive word, syntactic triplet

Однією з нерозв'язаних теоретичних проблем у сучасній граматиці залишається обґрунтування специфіки синтаксичних зв'язків у реченнях із однорідними членами та узагальнювальним словом. Така ситуація зумовлена як складністю самого явища, так і різними підходами до кваліфікації статусу цих конструкцій на шкалі "просте речення – складне речення".

Ілля Кучеренко речення, у яких кілька компонентів виконують ту

саму синтаксичну функцію й однаково співвіднесені із третім компонентом або реалізують родо-видові відношення що третього компонента, потрактовує як поліпредикативні, тобто складні [12]. Сьогодні таку позицію обстоюють й інші науковці [20, 17-21], [15]. І. Кучеренко, аналізуючи змістові відношення й синтаксичні зв'язки у таких структурах, висновкує, що "однорідні члени не мають безпосередніх ні смислових, ні граматичних зв'язків із тими чле-

нами речення, з якими зв'язане узагальнююче слово як функціональна одиниця – член речення” та що “між узагальнюючим словом і однорідними членами існують відношення роду і виду, в чому і виявляється конкретизуючий характер останніх” [12, 7]. Ірина Яремчук уважає, що однорідні члени перебувають за межами тієї реченневої конструкції, членом якої є узагальнювальне слово, оскільки воно “сприяє порушенню їхніх безпосередніх синтаксичних зв'язків і відношень з іншими членами структури” [20, 18]. Такі побудови вона інтерпретує як двоконпонентні складні речення, у яких між “базовим реченням” (сегмент з узагальнювальним словом) та “неповним реченням” (ряд однорідних членів) реалізований синтаксичний зв'язок взаємопідпорядкування [20, 19]. Цю саму тезу повторює й Тетяна Радіонова, називаючи цей зв'язок коаліційним [15, 84-55].

Утрадиційним є погляд на речення з кількома спільнофункційними компонентами як на прості ускладнені [6], [20], [3], [5], [14], хоча й досі точаться дискусії про моно- / поліпредикативність побудов із однорідними головними членами [18, 317-319], [5, 33-34].

Оскільки речення, які розглядаються, постали внаслідок певних дериваційних перетворень, пов'язаних із об'єднанням кількох елементарних речень на ґрунті згортання лексично тотожних компонентів [4, 55-56], очевидно, що синтаксичні зв'язки в їхній структурі мають ускладнений характер. Загально-визнаним є сурядний зв'язок між членами ряду та підрядний або предикативний зв'язок між уза-

гальнювальним словом та іншим компонентом речення, напр.: «Він все віддав: надію, спокій, здоров'я, молодість, життя...» (Олександр Олесь); «Всяке птаство, як-от: деркачів, перепілок, куликів, курочок – можна викосити косою в траві» (Олександр Довженко); «Тиша уже панувала скрізь: на вершечку стрілецької гори, на горах і видолинках» (Валер'ян Підмогильний). Що ж стосується синтаксичного зв'язку між узагальнювальним словом та однорідними членами речення, то, до прикладу, Александр Руднев, розглядаючи однорідні компоненти, виражені субстантивами, з-поміж уточнювальних прикладок [16, 150], напевне, кваліфікує їх узгоджуваними у відмінку з узагальнювальним словом, подібно до відокремлених прикладок. Такий погляд набув підтримки й з-поміж інших науковців [19, 100]. Нерідко, зокрема в русистичі, цей зв'язок потрактовують як пояснювальний [17, 6], [13, 699]. На аналогічні спроби обґрунтування зв'язку між однорідними членами й узагальнювальним словом натрапляємо й в українських працях [1, 77-80]. Богдан Ключковський конструкції, що складаються з узагальнювального слова, з одного боку, й ряду однорідних членів, з іншого, кваліфікує одним із випадків апозиції [7, 82]. А апозиція як змістово-синтаксичне відношення, у розумінні вченого, у випадку поєднання субстантивних компонентів передбачає потенційну предикативність, зумовлену їхньою “більшою або меншою лексико-семантичною спорідненістю” [7, 77]. Цікавий підхід до порушеної проблеми пропонує Віталій Кононенко. Зіставивши особли-

вості цього зв'язку з визначальними рисами паратаксисту, гіпотаксисту та недиференційованого синтаксичного зв'язку, який постає між предикативними частинами безсполучникового складного речення, лінгвіст доходить висновку, що найбільше спільних рис він має саме з останнім типом синтаксичного зв'язку. На його думку, потрактовувати синтаксичний зв'язок між однорідними членами речення та узагальнювальним словом як недиференційований уможливорюють такі його ознаки, як відносна гнучкість конструкції, у якій він реалізується, та відсутність протиставлення підрядності й сурядності [10, 55-57]. Водночас В. Кононенко визнає, що наявність пояснювальних відношень між розгляданими компонентами певною мірою наближує їхній зв'язок до зв'язку пояснювальної прикладки з опорною одиницею [10, 57].

Зважаючи на відсутність єдиного погляду на формально-граматичну структуру речень із однорідними членами та узагальнювальним словом, метою пропонованою розвідки постало з'ясувати природу синтаксичного зв'язку, до якого залучені ці компоненти, та висвітлити механізм його реалізації.

Як уже було зазначено, деякі науковці зв'язок між узагальнювальним словом і рядом однорідних членів кваліфікують як пояснювальний, який не належить ні до підрядного, ні до сурядного типу. Проте особливості цього зв'язку, що стали підґрунтям його виокремлення – спільність об'єкта номінації у пояснюваного та пояснювального членів, взаємозамінність у висловленні, відношення “означуване –

означувальне” – є переважно логіко-значеннєвими, тому, на нашу думку, їх доцільніше застосовувати до характеристики семантико-синтаксичних відношень між поєднаними компонентами. Синтаксичні ж зв'язки відбивають формальні стосунки між компонентами конструкції, і підґрунтям їхньої кваліфікації насамперед постають граматичні чинники, а семантичні виступають супровідними. З огляду на це позначення “пояснювальний” вважаємо умотивованим застосовувати для потрактування семантико-синтаксичних відношень, що постають між відповідними одиницями, але аж ніяк не для характеристики синтаксичного зв'язку між ними.

Видається, цілком мають рацію Анатолій Загнітко й Олена Кульбабська, розглядаючи аналізовані сполуки у контексті пояснювальних конструкцій, між компонентами яких реалізований підрядний опосередкований зв'язок [5, 37], [11, 546-547]. Загалом поняття підрядного опосередкованого зв'язку ввів до наукового обігу Іван Вихованець, схарактеризувавши ним механізм поєднання уточнювальних компонентів зі структурою базового речення. Передумовою успішного розв'язання цієї проблеми, очевидно, став розгляд розгортання зв'язку в межах не дво-, а тричленної конструкції, яку утворюють уточнюваний компонент, його синтаксична домінанта та уточнювальний компонент. Однією з визначальних ознак цього зв'язку є синтаксична нерівноправність поєднаних ним елементів, “один із яких (залежний) підпорядковується опорному, з одного боку, і через посередництво

опорного співвідноситься із третім членом або предикативним ядром, щодо якого координуються семантико-синтаксичні функції опорного і залежного компонентів, поєднаних опосередкованим підрядним зв'язком, з другого боку" [2, 28]. Як зазначає цей лінгвіст, поява цього зв'язку є результатом об'єднання двох семантично елементарних речень, одне з яких згортається в уточнювальний компонент [2, 28], наприклад: «Видавцям важко тоді, коли важко покупцям книг, тобто читачам» (газета "Україна молода", 14.01.2011) ← *Видавцям важко тоді, коли важко покупцям книг + Покупці книг – це читачі*. Семантико-синтаксичні відношення пояснення, що реалізує уточнювальний компонент щодо уточнюваного, ґрунтуються саме на понятті денотативної тотожності. Як бачимо, реалізація підрядного опосередкованого зв'язку можлива лише в межах трикомпонентної конструкції. Його розгортання відбувається трьома лініями підрядного зв'язку, дві з яких ідуть від синтаксичної домінанти до уточнюваного та уточнювального компонентів, а одна – від уточнюваного до уточнювального. Зважаючи на диференційні ознаки цього феномену зараховуємо його до подвійних синтаксичних зв'язків (див. [9]).

Аналіз мовного матеріалу наводить на думку про те, що в реченнях із однорідними членами та узагальнювальними одиницями природа синтаксичного зв'язку аналогічна до вищеописаної. Згідно з прийнятою концепцією кваліфікації синтаксичних зв'язків вони є формально-граматичною проекцією семантичних відношень між компо-

нентами, що експлікують у реченні реальні явища об'єктивної дійсності. Визначаючи змістові відношення між узагальнювальним словом та однорідними членами речення, з одного боку, не можна не погодитися з І. Кучеренком у тому, що жоден із цих однорідних членів речення не спроможний потрібною мірою конкретизувати узагальнювальне слово [12, 6], пор.: «Йшли разом до комори, *розглядали та упорядковували свої подарунки: хустки, спідниці, полотно...*» (Улас Самчук): **подарунки, тобто хустки; *подарунки, тобто спідниці; *подарунки, тобто полотно*; «Я щодня ношу йому туди *обіди: криваву кишку з каші, вуджену солонину, квасолю, печінкові галушки, бульбяники, крокети з гороху*» (Софія Андрухович): **обіди, тобто криваву кишку з каші; *обіди, тобто вуджену солонину; *обіди, тобто квасолю; *обіди, тобто печінкові галушки; *обіди, тобто бульбяники; *обіди, тобто крокети з гороху*. З іншого боку, важко заперечити й те, що всі вони у комплексі якнайповніше пояснюють це узагальнювальне слово, тобто конкретизують його. З цього випливає, що семантико-синтаксичні відношення пояснення встановлюються не між узагальнювальним словом і кожним однорідним членом, а між узагальнювальним словом та сурядним рядом як цілісною одиницею. Відповідно й синтаксичний зв'язок постає між узагальнювальним словом та сурядним рядом як єдністю. Зважаючи на те, що опорним компонентом (хоча й у семантичній площині) є узагальнювальне слово, а однорідні члени частково співвіднесені з тим самим поняттям і дублюють його морфо-

логічний вияв, можна говорити про підпорядкування сурядного ряду узагальнювальному слову у формі кореляції. Узагальнювальне слово, перебуваючи водночас у підрядному зв'язкові з іншим компонентом реченнєвої структури, залучає до підпорядкування цьому компонентові й сурядний ряд, забезпечуючи в такий спосіб реалізацію підрядного опосередкованого зв'язку між своєю синтаксичною домінантою й сурядним рядом.

Якщо узагальнювальне слово й однорідні члени речення виражені прислівниками чи їхніми еквівалентами, підпорядкування сурядного ряду узагальнювальному слову відбувається у формі вільного поєднання, оскільки граматичні категорії, за якими б ці компоненти могли корелювати, відсутні, напр.: «На річці, в лісі, на полі – усюди німа тиша» (Панас Мирний); «Неспокій, рух і боротьбу я бачив скрізь – в дубовій, вербовій корі, в старих пеньках, у дуплах, в болотній воді, на поколупаних стінах» (Олександр Довженко); «Сюди запрошують прибути як кому заманеться – чи кінно, чи пішо, чи на веслах» (Ніна Бічуя).

Синтаксична трійка¹, у якій постає схарактеризований різновид подвійного зв'язку, має своєрідну структуру: її вершиною є узагальнювальне слово, а членами основи – синтаксична домінанта щодо узагальнювального слова та ряд однорідних членів, пор.: «Я просто зосереджувалась і віднаходила для себе щось важливе: спогади, образ, чужі

думки» (Галина Пагутяк) – Я просто зосереджувалась і віднаходила для себе щось важливе + Щось важливе – це спогади, образ, чужі думки; «Всюди: і в газетах, і на закликах, і на барвистих плакатах Сергій бачив свій портрет» (Юрій Яновський) – Всюди Сергій бачив свій портрет + Всюди – це і в газетах, і на закликах, і на барвистих плакатах. Специфіка подвійного синтаксичного зв'язку в структурах, які розглядаються, полягає у його облігаторній взаємодії із сурядним зв'язком. Останній забезпечує формування одиниці, спроможної виконувати функцію уточнення узагальнювального слова, і, відповідно, формально йому підпорядковуватися, а за його посередництва – і синтаксичній домінанті. Залежно від граматичної класи й синтаксичної будови учасників цього зв'язку можна виокремити чотири структурні моделі синтаксичних трійок, у яких реалізується висвітлюваний різновид подвійного підрядного опосередкованого зв'язку:

1) $V_f + S_{2-6} + \text{Series } S_{2-6}$, напр.: «На берегах Дніпра розташовано багато міст, як-от: Київ, Черкаси, Запоріжжя, Херсон» (Валер'ян Підмогильний); «Гнів, ненависть, ревності, образ – такі емоції треба знати від себе геть...» (Таня Мальярчук); «Наш народ створив цілий ряд духових інструментів, як наприклад: сопілку, трембіту, ріг, сурму, трубу, волинку (Дмитро Багалій);

2) $V_f + \text{Adv} + \text{Series } \text{praep} S_{2-6}$, напр.: «Аделя з Петром кудись зібрались – чи то на концерт військового оркестру, чи на драгунський парад» (Софія Андрухович); «Без дороги <дощ> ходить скрізь – через поле, через ліс» (Євген Гуцало); «Щоб ми з тобою не

¹ Витлумачення понять “синтаксична трійка”, “вершина синтаксичної трійки”, “члени основи синтаксичної трійки” див. у раніших публікаціях автора, напр. [8].

крилися, а вільно ходили коли завгодно й куди завгодно – в театр, у ресторан, у гості» (Вадим Собко);

3) $V_f + Adv + Series Adv$, напр.: «Хай собі сонечко як завгодно сходить – чи по-зимньому, чи по-весняному» (Павло Тичина); «Імбир смакує дуже дивно – гостро, пекуче і незрозуміло» (Дзвінка Матіяш); «Всі на кораблі ставилися до нього по-дружньому – уважно, привітно і ввічливо» (Зінаїда Тулуб);

4) $P + Adv // praepS_{2-6} + Series Adv // praepS_{2-6}$, напр.: «Вона вже ніколи туди не повернулася – ні через рік, ні через два, ні потім, коли закінчила інститут і вийшла заміж за офіцера» (Любов Пономаренко); «По павільйонах, по цехах, по монтажних кімнатах, у їдальнях – скрізь на всі способи чухалось, скавучало й гавкало це плем'я» (Юрій Яновський).

У синтаксичних трійках перших трьох моделей можна говорити про прислівний характер опосередкованості зв'язку. Оскільки між вершиною синтаксичної трійки (узагальнювальним словом) та одним із членів основи, що є її синтаксичною домінантою (присудок), постає підрядний прислівний зв'язок (у формі керування чи вільного поєднання), то ця вершина опосередковує таку ж залежність від синтаксичної домінанти й уточнювальної одиниці. Відповідно, у синтаксичних трійках четвертої моделі опосередкованість зв'язку має детермінантний характер. Між вершиною синтаксичної трійки (узагальнювальним словом) та одним із членів основи (предикативний центр речення) реалізований підрядний детермінантний зв'язок у формі вільного поєднання, тому ця вершина опосе-

редковує детермінантний характер підпорядкування уточнювальної одиниці предикативному центрові речення.

Варто зазначити, що в реченневих конструкціях, де узагальнювальне слово виконує роллю підмета, синтаксичні зв'язки являють дещо іншу картину. Узагальнювальне слово, перебуваючи з присудком у взаємозумовленому двобічному зв'язку, свій пояснювальний компонент, тобто сурядний ряд, до цього зв'язку не залучає. Тому ряд однорідних членів залишається у позиції субординації лише щодо узагальнювального слова, і реалізації подвійного синтаксичного зв'язку в такій реченневій структурі не відбувається, напр.: «Головну роллю у формації майбутнього письменника *відіграє* взагалі *природа* – картопля, коноплі, бур'яни...» (Остап Вишня); «Останнім часом Віктора Колобка дуже *непокоїли* *дві речі*: *фарба для волосся і доля України*» (Василь Кожелянко); «Сонце заливало вокзал, і *все навколо* *було* *сліпучо-прекрасним*: *виметений, порожній перон, стрімкий і сяючий метал* темно-синіх вагонів берлінського експресу, випрасувані *мундири* залізничників та поліціантів, ясно-жовта, сліпуча *споруда* вокзалу, блакитне й безмежне українське *небо* над нею!...» (Олександр Ірванець).

Отже, різновиди синтаксичних зв'язків у реченнях із однорідними членами й узагальнювальними компонентами варіюються залежно від синтаксичної позиції останніх. Подвійний синтаксичний зв'язок у таких побудовах постає тоді, коли узагальнювальне слово виконує функцію другорядного члена

Bibliography and Notes

речення. Безпосередня сфера його реалізації – синтаксична трійка, вершиною якої є узагальнювальне слово, а членами основи – синтаксична домінанта щодо узагальнювального слова та ряд однорідних членів. Особливістю подвійного підрядного опосередкованого зв'язку в таких випадках є його облігаторна взаємодія із сурядним, який формує один із членів основи синтаксичної трійки – уточнювальну одиницю. Розгортання цього різновиду подвійного зв'язку відбувається трьома лініями: підрядною у формі керування або вільного поєднання (між вершиною синтаксичної трійки – узагальнювальним компонентом, та її синтаксичної домінантою – присудком або предикативним ядром речення), підрядною з ознаками синкретизму у формі кореляції (між вершиною синтаксичної трійки – узагальнювальним компонентом, та уточнювальною одиницею – рядом однорідних членів) та опосередкованою підрядною у формі опосередкованого керування або вільного поєднання (між членами основи синтаксичної трійки – присудком чи предикативним ядром речення та сурядним рядом як уточнювальною одиницею). У реченнях, де узагальнювальні компоненти виконують роль підмета й, відповідно, перебувають з присудком у предикативному, взаємозумовленому, зв'язкові, залучення сурядного ряду до цих відношень не відбуваються. До перспектив запропонованого дослідження належить з'ясування та опис інших сфер реалізації подвійного синтаксичного зв'язку.

1. Байдусь Сніжана, *Семантико-синтаксична структура конструкцій з пояснювальними відношеннями: дисертація ... кандидата філологічних наук*, Київ 2009, 222 с.

2. Вихованець Іван, *Нариси з функціонального синтаксису української мови*, Київ: Наукова думка 1992, 224 с.

3. Вихованець Іван, *Грамматика української мови. Синтаксис*, Київ: Либідь 1993, 368 с.

4. Городенська Катерина, *Деривація синтаксичних одиниць*, Київ: Наукова думка 1991, 192 с.

5. Загнітко Анатолій, *Основи українського теоретичного синтаксису*, Горлівка 2004, Частина 2, 253 с.

6. Кадомцева Лариса, *Українська мова: синтаксис простого речення*, Київ: Вища школа 1985, 127 с.

7. Ключковський Богдан, *До питання про апозицію і структурно-граматичні способи її вираження в українській мові*, [у:] *Проблеми синтаксису*, Львів: Львівський університет 1963, с. 74-83.

8. Кобченко Наталя, *Взаємодія подвійного власне-предикативного синтаксичного зв'язку з іншими типами*, [у:] *Записки з українського мовознавства*, Одеса, 2017, Випуск 24, том 1, с. 206-216.

9. Кобченко Наталя, *Типологічні ознаки подвійного синтаксичного зв'язку*, [у:] *Лінгвістичні студії / Linguistic Studies*, Вінниця 2017, Випуск 33, с. 41-49.

10. Кононенко Віталій, *Синтаксическіє зв'язки обобщающих единиц в русском языке*, [в:] *Русское языкознание*, Киев 1984, Выпуск 8, с. 53-59.

11. Кульбабська Олена, *Вторинна предикація у простому реченні*, Чернівці: Чернівецький національний університет 2011, 672 с.

12. Кучеренко Ілля, *Логіко-граматична природа речень з узагальнюючими словами при однорідних членах*, [у:] *Мовознавство* 1977, № 6, с. 3-12.

13. Мирсиапова Л. Р., *Обобщающие слова и однородные члены в русском и татарском языках*, [в:] *Вестник Башкирского университета* 2010, Том 15, № 3, с. 697-700.

14. Мойсієнко Анатолій, *Сучасна українська літературна мова. Синтаксис простого ускладненого речення*, Київ 2006, 240 с.

15. Радіонова Тетяна, *Синтаксичний статус і структурні різновиди речень з узагальнювальним словом при однорідних членах*, [у:] *Вісник Черкаського університету*, Серія: Філологічні науки, Черкаси 2003, Випуск 466, с. 80-90.

16. Руднев А. Г., *Синтаксис современного русского языка*, Москва: Высшая школа 1963, 364 с.

17. Сапожников М. И., *Обобщающие единицы в предложениях с однородными членами*: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук, Москва 1965, 23 с.

18. Слинько Іларіон, Гуйванюк Ніна, Кобилянська Марія, *Синтаксис сучасної української мови. Проблемні питання*, Київ: Вища школа 1994, 670 с.

19. Химик В. В., *О синтаксической функции обобщающих членов и обобщающих слов в осложненном предложении*, [в:] *Русский язык в школе* 1970, № 5, с. 99-101.

20. Яремчук Ирина, *Конструкции с однородными членами и обобщающими словами в свете грамматики*: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук, Днепропетровск, 1985, 24 с.

Conditional Reductions

Adv – прислівник, P – предикативний центр речення, S_{2-6} – іменник або субстантивоване слово в певній відмінковій формі, Series Adv – ряд однорідних членів, виражених прислівниками, Series S_{2-6} – ряд однорідних членів, виражених іменниками чи субстантивованими словами, Series gr_{1-6} – ряд однорідних членів, виражених прийменниково-відмінковою формою субстантива, V_f – особова форма дієслова.

Nataliya Rula

**OPPOSITE SENTENCES AS SEMANTIC-SYNTACTICAL VARIETY
OF COMPLEX CONSTRUCTIONS
IN CONTEMPORARY UKRAINIAN LANGUAGE**

Berdiansk State Pedagogical University, Ukraine

Наталія Рула

**ПРОТИСТАВНІ РЕЧЕННЯ ЯК СЕМАНТИКО-СИНТАКСИЧНИЙ
РІЗНОВИД СКЛАДНОСУРЯДНИХ КОНСТРУКЦІЙ
У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ**

Abstract: In the article there is systematized study about opposition as language notion. There is represented information on the formally-grammatical and semantic-syntactic organization of opposing complicated sentences is added. There were determined characteristic features of such constructions: thematic correlation of situations, their collation in same time and modal feature, limitation on quantity structure, components positional relations. There are emphasized conjunction functions as main representor of opposite-syndetic connections. There is showed division of opposite complex constructions on following groups: sentences with actually opposite semantics and sentences with not actually opposite semantics. Inappropriate-opposing sentences, in addition to the actual opposing semantics, have additional semantic shades. They are divided into opposing-compensatory, opposing-limiting and opposing-admissible.

Keywords: compound sentence, opposition, formal grammar formation sentence, semantic-syntactical relations, semantic conjunction

У сучасній синтаксичній науці закономірною стала поява граматичних розвідок, у яких мовознавці особливо уваги надають семантичній взаємодії компонентів складних конструкцій, зокрема складносурядних. Хоч система речень такого типу загалом описана, але кожен семантичний різновид потребує детального аналізу. Зокрема опис протиставних складносурядних конструкцій

на сьогодні є неповним, оскільки у традиційних мовознавчих працях відсутнє чітке розмежування протиставлення та зіставлення, одностайне тлумачення протиставлення як мовної категорії, не розмежовано формально-граматичні та семантико-синтаксичні ознаки досліджуваних речень. Тому виникає потреба в чіткому багатовимірному аналізі цих синтаксичних одиниць.

Питанню протиставлення, протиставних семантико-синтаксичних відношень у складному реченні та протиставних сполучних засобів приділяли увагу багато мовознавців, із-поміж яких В. Белошاپкова, Г. Весельська, І. Вихованець, О. Гаврилюк, К. Городенська, А. Грищенко, Н. Гуйванюк, М. Кобилянська, М. Мірченко, А. Приходько, І. Слинько, Т. Ткачук, К. Шульжук та інші. Проте аналіз синтаксичних праць дає підстави стверджувати, що на сьогодні потребує удокладнення ціла низка аспектів, зокрема: характерні ознаки протиставлення як синтаксичної категорії, граматичні засоби вираження та лексико-семантичні конкретизатори протиставних семантико-синтаксичних відношень у складносурядному реченні.

Із-поміж граматичних праць є наукові розвідки, у яких узагалі не розмежовані протиставні та зіставні семантико-синтаксичні відношення [1], [2], [7], [12], [14]. Узагальнену характеристику зіставлювально-протиставного типу складносурядних речень подано й у граматичній праці *Складносурядне речення в сучасній українській літературній мові* Арнольда Грищенка [6]. Щоправда, учений розмежовує формальні ознаки зіставних та протиставних конструкцій.

Отже, у сучасному українському мовознавстві є проблема щодо виокремлення протиставлення як самостійної мовної категорії з урахуванням формально-граматичного, семантико-синтаксичного та комунікативного аспектів.

Метою запропонованої наукової розвідки є удокладнення відомостей про протиставлення як мовну категорію та протиставні речення як ок-

ремиї семантичний різновид складносурядних конструкцій, аналіз семантико-синтаксичної організації досліджуваних речень, виокремлення груп протиставних конструкцій та виявлення їхніх семантичних відтінків.

Протиставлення – це мовна категорія, яку визначають певні формальні показники, а також семантична наповнюваність синтаксичної одиниці. Протиставні семантико-синтаксичні відношення означають взаємозв'язок контрастних явищ, процесів, станів, їхню невідповідність та суперечливість. Дві ситуації, що поєднані протиставною семантикою, протидіють одна одній. Протиставність, як зазначає Микола Мірченко, є підкатегорією, що підпорядкована предикатності – надкатегорії складного і неелементарного простого речення [11, 149].

Анатолій Приходько, акцентуючи, що протиставлення завжди передбачає причинові відношення, називає його “свого роду псевдокаузальністю (псевдообумовленістю)”, “перевернутим відображенням каузальності”: “І якщо каузальність стверджує перманентність подій, то протиставність [...] описує ситуацію перерваного причиново-наслідкового ланцюга, свого роду «збій» програми і тим самим фіксує ідею дивергенції антецелента та консеквента” [13, 106]. Суголосну думку виголошує Тарас Ткачук: “протиставний сполучник повинен поєднувати сурядну частину, перша з яких виконує функцію потенційної причини, а наступна може спростовувати, заперечувати попередню, водночас виразною має бути семантика “всупереч очікуваному” [17, 78].

Протиставні відношення є типовими для складносурядних речень. Останні постають вихідними конструкціями для грами протиставності (похідними від складносурядних речень є однорідні в граматичному та семантичному пляхах синтаксеми в простому ускладненому реченні).

До характерних ознак категорії протиставлення зокрема та протиставних складносурядних речень загалом мовознавці зараховують обмеження щодо кількісного складу (дві предикативні частини), узагальнення та абстрагованість від конкретних відтінків, позиційну пов'язаність складників, логічність у виборі явищ для протиставлення. Протиставним конструкціям, на відміну від зіставних, властива позиційна стійкість. Порядок предикативних частин у конструкціях цього різновиду фіксований, оскільки за переставлення структурних складників змістове наповнення кардинально змінюється. Проте у деяких реченнях, предикативні частини яких виражають протиставні відношення з відтінком зіставлення та поєднані за допомогою зіставного сполучника *а*, порядок структурних складників може змінюватися: «Вдень тепло, а вночі вже холодно» (З усного мовлення) → Вночі вже холодно, а вдень тепло.

Протиставлення двох ситуацій зазвичай відбувається в одному часово-модальному пляні. Як засвідчив фактичний матеріал, хоч біноми з темпорально та модально узгодженими присудками у предикативних частинах значно переважають в українській мові, проте часова й модальна відповідність у конструкціях розгляданого семантичного різно-

виду не є абсолютною: «У мене невеличка проблема, але я швидко оклигаю» (Люко Дашвар); «Я пішла б з тобою, але в нас точно о першій обід» (Ірина Вільде).

На вираженні протиставних семантичних відношень у складносурядному реченні спеціалізовані сполучники *а*, *але*, *проте*, *зате*, *однак* (*одначе*), які традиційно зараховані до семантичних сполучників, оскільки вони не лише поєднують предикативні частини в одну конструкцію, але й виконують семантико-синтаксичну функцію, тобто виражають протиставні (сполучник *а* ще й зіставні) змістові відношення між пропозиціями предикативних частин. «Семантичні сполучники виразно диференціюють протиставне значення, утворюючи парадигматичний ряд протиставної семантико-синтаксичної взаємозалежності» [10, 335]. Проте погляди лінгвістів на деякі сполучні засоби є суперечливими.

Так сполучник *а*, на думку К. Горденської, є частково асемантичним, бо може мати як зіставне, так і протиставне наповнення. Суголосну думку висловлює М. Ляпон, зараховуючи сполучник *а* до недиференційованих (неоднозначних) сполучних засобів та акцентуючи на його єднальному значенні [14, 616]. Спроможність сполучника *а* мати як протиставний, так і зіставний зміст ніяк не применшує його семантичну функцію, а отже, дає всі підстави розглядати його з-поміж диференційованих. Лише іноді сполучник *а* може ставати асемантичним, коли переходить у сферу приєднувальних чи єднальних відношень.

У книзі *Синтаксис сучасної української мови: проблемні питання*

(1994) до недиференційованих сполучників зараховано *але*, оскільки він виражає не один, а декілька відтінків протиставного значення [15, 615]. Уточнюючи міркування авторів цієї граматичної праці, зазначимо, що сполучник *але* є виразником протиставлення двох пропозицій, незважаючи на наявність у складносурядній конструкції додаткових семантичних відтінків, а це засвідчує його приналежність до диференційованих сполучних засобів.

Зацентуємо на тому, що предикативні частини протиставного складносурядного речення можуть бути поєднані сполучниками *і, й, та*, транспонованими у протиставну семантико-синтаксичну сферу. Хоч названі сполучні засоби здатні виражати ті самі відтінки протиставного значення, що й сполучники *а, але, проте, зате, однак (одначе)*, все ж вони не є такими вузькоспрямованими та перебувають на периферії. Слушними вважаємо зауваження мовознавців щодо цих сполучників: вираження протиставної семантики не досить чітке, бо залишається збереженим "відтінок приєднання й додавання, властивий йому (сполучнику. – Н. Р.) в єднальній функції" [8, 165-166].

Протиставні складносурядні речення, предикативні частини яких поєднані сполучником *і (й)* Іван Вихованець характеризує як невластиві протиставні, що конкурують із власне-протиставними [3, 311]. Ці конструкції є вторинними, вони виникли внаслідок дериваційної взаємодії з іншими типами речень, пор: «Я тут теж одну мрію замовляла, і нічого не вийшло...» (Г. Вдовиченко) – Я тут теж одну мрію замовляла,

проте нічого не вийшло. Первинними конструкціями для сполучника *і* є складносурядні речення відкритої структури.

Проаналізований фактичний матеріал дає підстави констатувати, що в протиставних складносурядних реченнях із асемантичним сполучником *і* кількість граматичних та змістових ланок іноді не збігається, а це своєю чергою приводить до зміщення та зміни синтаксичного зв'язку. Він виникає між структурними компонентами, які не мали б бути поєднаними безпосередньо. Це речення з імплікованими змістовими ланками, які побудовані за принципом складносурядних, але є трансформами складнопідрядних: «Я все свідоме життя ніс на своїх плечах вантаж різних знань, думок, сумнівів, і – так склалося – мені досі не було на кого скинути хоча б половину цього тягара» (І. Роздобудько) → Я все свідоме життя ніс на своїх плечах вантаж різних знань, думок, сумнівів, щоб передати його іншим, і (у значенні *але*. – Н. Р.) – так склалося – мені досі не було на кого скинути хоча б половину цього тягара.

За характеристики протиставних сполучних засобів ми помітили, що в сучасній прозі частотним є використання протиставних сполучників *але, проте* для поєднання предикативних частин, одна з яких імплікована, що вказує на перерваність висловлювання й акцентує на нереалізованості однієї з подій, наприклад: «Я вас дуже поважаю, ціную вашу увагу і фантазію, але...» (І. Роздобудько); «Юнак ладен був хоч зараз зірватися й бігти на пошуки скарбів Городецького, проте...» (О. Ільченко).

На думку Оксани Гаврилюк, “у складносурядних реченнях існує тенденція до уточнення відтінку значення, звуження широти значень, що їх виражають сурядні сполучники, прагнення зробити вираження семантико-синтаксичних відношень спрямованішим, одностороннім, однолінійним...” [4, 135]. Не є винятком і протиставний різновид, який своєю чергою підлягає конкретній семантичній диференціації.

Виокремлені мовознавцями семантико-синтаксичні різновиди протиставних складносурядних речень загалом збігаються. Три семантичні різновиди – протиставно-обмежувальні, протиставно-допустові, протиставно-компенсувальні – виокремлюють В. Бабайцева, А. Загнітко, К. Шульжук [7], [14], [18]. До цих семантичних відтінків Г. Кустова додає ще протиставно-градаційний [9]. А. Грищенко всі протиставні конструкції поділяє на три групи – власне-протиставні (речення, предикативні частини яких повідомляють про протиставлення між двома незалежними одна від одної діями або між двома станами), обмежувально-протиставні та заперечно-протиставні з відтінком градаційного значення (протиставні відношення виникають на основі модальної різнопляновості складників) [16, 403-405].

Зважаючи на вище зазначене, вважаємо за можливе виокремлювати з-поміж протиставних складносурядних речень насамперед дві семантичні групи: власне-протиставні та невластиво-протиставні конструкції, останні містять додаткові семантичні відтінки та розпадається на три підгрупи: протиставно-обме-

жувальні, протиставно-компенсувальні та протиставно-допустові.

Власне-протиставні складносурядні конструкції можуть виражати:

- протиставлення характеристик одного суб'єкта в один і той же часовий проміжок: «Олька вдавано сердилася, але очі її сміялися» (В. Лис);

- протиставлення характеристик одного суб'єкта в різний час: «Ще вчора Микола був невпевненим у собі юнаком, але сьогодні це мужній воїн» (З усного мовлення);

- протиставлення двох суб'єктів в один і той же часовий проміжок: «І він тепер як жертва її підступности й лицемірства (стільки років прикидалася доброю і хорошою), буде за життя канонізований, долучений до святих, ідеалізований, а вона – дезертирка й порушниця суспільних приписів – приречена на остракізм» (Т. Белімова);

- протиставлення двох суб'єктів у різний час: «Іван Петрович не встигає вчасно надіслати пакет документів, проте вже завтра відбудеться нарада» (З усного мовлення);

- нереалізованість однієї з подій (у другій предикативній частині повідомлено про результат): «Адам якось намагався допомогти Владиславу замінити або відремонтувати мерседесівський двигун буксира, але марно» (О. Ільченко);

- нереалізованість однієї з подій (у другій предикативній частині розкрито причину такого стану подій): «Хотілось вибухнути, показати й свій гонор, але сили не було» (В. Лис);

- контраст між очікуваним та реальним: «Кошти на спорудження наче й надходили, та справа незро-

зуміло чому просувалася ледь-ледь» (О. Ільченко);

- контраст між бажаним та реальним: «Дарка хотіла б тікати від цього місця і цього хлопця, але ноги її ступають по снігу важко й поволі» (І. Вільде).

Невласне-протиставними є такі складносурядні конструкції, у яких власне-протиставна семантико-синтаксична взаємозалежність ускладнена додатковими семантичними відтінками. У цій групі речень виділяємо, як було зазначено вище, протиставно-компенсувальні, протиставно-обмежувальні та протиставно-допустові складносурядні конструкції.

У протиставно-компенсувальних реченнях друга предикативна частина протиставлена першій і компенсує її негативну дію. А. Грищенко не виокремлює конструкції такого типу в окремий семантичний різновид, а розглядає їх серед протиставно-обмежувальних. На думку мовознавця, у таких конструкціях друга предикативна частина, обмежуючи стан або дію в першій, одночасно повідомляє, чим компенсується, урівноважується те, що обмежується. Унаслідок цього виникає обмежувально-компенсувальне протиставлення [16, 404]. Уважаємо за потрібне відокремлювати компенсувальний відтінок від обмежувального, оскільки кожен із них має свою специфіку та комунікативну мету. Суголосну думку знаходимо в праці А. Приходька: «Специфіка цих семантико-синтаксичних відношень полягає в тому, що їх чинність не обмежується рівнем окремого речення, а набуває дискурсивної значущості: другий кон'юнкт започатковує свою власну тему, а перший використову-

ється лише як прелюдія до нового повороту в розвитку комунікативної ситуації» [13, 119].

Протиставні складносурядні речення з додатковим відтінком компенсації, на думку І. Вихованця, є найвіддаленишим членом парадигматичного ряду [3, 311]. Традиційно виразником компенсувального значення у складносурядному реченні виступає сполучник *зате*, але іноді трапляються й інші протиставні сполучні засоби: «Тієї самої хвилини спину обпекло холодом, *зате* я лежав, як напівдохлий дельфін, підставивши черево теплу та світлу (І. Роздобудько); Не щастить у коханні, а на роботі (за законом сполучених посудин) – навпаки!» (Т. Белімова);

Другим семантико-синтаксичним різновидом невласне-протиставних складносурядних речень є конструкції із протиставно-обмежувальним відношенням (за А. Приходьком, лімітативно-протиставні). Друга предикативна частина у реченнях такого взірця виражає обмеження сфери дії, стану, про які йде мова в першій частині, або їх уточнення через часткове заперечення. «У цьому випадку обидві ситуації співвідносяться між собою як загальне та часткове, де останнє є виключенням із загального і не псує загальну картину, а лише дещо обмежує повноту її вияву» [13, 119]. Щодо частотности цих конструкцій зауважимо, що вони значно рідше використовувані в сучасній українській мові порівняно з іншими протиставними типами (так само, як і протиставно-компенсувальні). На думку деяких мовознавців, протиставно-обмежувальні речення не повністю вписуються у протиставні, «оскільки не передбачають проти-

річчя, а, навпаки, ніби уточнюють загальну картину, віднімаючи від неї деяку несуттєву інформаційну деталь” [13, 123]. Для поєднання двох предикативних частин протиставно-обмежувальної конструкції служать сполучники *однак (одначе), але, а, проте*: «Батько вже був у літах, колишній військовий, умів тримати в руках чимало людей, а тут у власній родині все захиталося й затріщало» (М. Іванцова); «Повоєнна людина навчилася обходитись без гроша, без вигоди, без емеритального забезпечення, але тяжко їй обійтись без романтики» (І. Вільде); «Він міг стерпіти все на світі, однак глузування однокласників витримати він не міг» (З усного мовлення).

Ще одним семантико-синтаксичним різновидом є протиставно-допустові речення, у яких предикативна частина у препозиції містить твердження або припущення з можливим наслідком, а предикативна частина в постпозиції спростовує або заперечує зміст першої. Речення такого штибу за своєю природою можуть бути схарактеризовані як детермінантні, оскільки власне-протиставлення ускладнене змістовим відтінком, притаманним складнопідрядному реченню. Про це зазначає О. Гаврилюк: своєрідність конструкцій такого типу “полягає в невідповідності формально-граматичних та семантичних ознак. За формально-синтаксичними ознаками – це складносурядні протиставні речення, а за семантико-синтаксичними відношеннями між предикативними частинами ці речення співвідносні з складнопідрядними допустово-протиставними реченнями” [4, 120].

За О. Гаврилюк [4], усі протиставно-допустові складносурядні речення поділяються на дві групи:

- речення, протиставно-допустове значення яких передають семантичні відношення між предикативними частинами (зі сполучниками *але, рідше а, і, та, зате, проте, однак*): «Вам, можливо, здасться це неприродним, але ці люди були мені так само дорогі, як і моя родина» (І. Роздобудько); «Швацьке виробництво в колишньому будинкові побуту нагадувало радше невеличку артіль, та механіку масштаби справи здалися колосальними» (Люко Дашвар);

- протиставно-допустове значення формується уведенням до другої частини інтенсифікаторів (за А. Загнітком, синтаксично спеціалізованих слів). До інтенсифікаторів дослідниця зараховує частки *таки, все-таки (все ж таки), все ж*, а також стійкі сполучення слів *все одно, в той же час*: «Хлопець час від часу звертав на мене увагу, але все-таки мене це не заспокоювало» (З усного мовлення). О. Гаврилюк звертає увагу на те, що в таких конструкціях роль сурядного сполучника значно послаблюється, а його значення “блідне”, тому рівно можливими виявляються різні за значенням сполучники (*і, та, а, але* та інші). Щодо сполучень *і все-таки, і все ж* дослідниця зазначає: “Той факт, що сполучник *і* та частки *все-таки, все ж* можуть поєднувати компоненти складносурядного речення з протиставно-допустовими відношеннями, дозволяє вважати їх єдиним утворенням, близьким до складеного сполучника” [4, 131]. Услід за К. Городенською не зараховуємо сполучення такого взірця до протиставних сполучників.

Отже, протиставні складносурядні речення є самостійним семантико-синтаксичним різновидом, характерними ознаками якого є кількісне обмеження до двох предикативних частин, позиційна пов'язаність та стійкість складників, логічність у виборі ситуацій для виявлення контрасту та суперечностей. Протиставлення в досліджуваних синтаксичних одиницях підлягає конкретній семантичній диференціації. Усі протиставні складносурядні конструкції можна поділити на дві групи – власне-протиставні речення та невластиво-протиставні речення, які, окрім власне-протиставної семантики, мають ще додаткові семантичні відтінки. З-поміж останніх виокремлюють протиставно-компенсувальні, протиставно-обмежувальні та протиставно-допустові.

Bibliography and Notes

1. Бабайцева В. В., Максимов М. Ю., *Современный русский язык: В 3 частях, Часть 3: Синтаксис. Пунктуация*, Москва: Просвещение 1987, 256 с.
2. Валгина Н. С., *Современный русский язык: Синтаксис*, Москва: Высшая школа 2003, 416 с.
3. Вихованець Іван, *Грамматика української мови. Синтаксис*, Київ: Либідь 1993, 368 с.
4. Гаврилюк Оксана, *Складні конструкції інтенсивної допустово-протиставної семантики: структура та функціонування*: дисертація ... кандидата філологічних наук, 10.02.01, Київ 2010, 210 с.
5. Городенська Катерина, *Грамматичний словник української мови: сполучники*, Херсон: Видавництво Херсонського державного університету 2007, 340 с.
6. Грищенко Арнольд, *Складносурядне речення в сучасній українській літературній мові*, Київ: Наукова думка 1969, 155 с.
7. Загнітко Анатолій, *Теоретична грамматика української мови. Синтаксис*, Донецьк: Донецький національний університет 2001, 662 с.
8. *Курс сучасної української літературної мови: У 2 томах, Том 2: Синтаксис* / Ред. Л. Булаховський, Київ 1951, 408 с.
9. Кустова Г. И., Мишина К.И., Федосеев В.А., *Синтаксис современного русского языка*, Москва 2005, 256 с.
10. Масицька Тетяна, *Семантико-синтаксичні реченнєві залежності в сучасній українській літературній мові: дисертація...доктора філологічних наук, 10.02.01, Київ 2017, 444 с.*
11. Мірченко Микола, *Структура синтаксичних категорій*, Луцьк 2004, 393 с.
12. Мойсієнко Анатолій, Арібжанова Ірина, Коломийцева Вікторія, *Сучасна українська літературна мова. Синтаксис*, Київ: Знання 2010, 374 с.
13. Приходько Анатолій, *Складносурядне речення в сучасній німецькій мові*, Запоріжжя: Запорізький державний університет 2002, 292 с.
14. *Русская грамматика: В двух томах: Том 2: Синтаксис*, Москва: Наука 1980, 709 с.
15. Слинко Іларіон, Гуйванюк Ніна, Кобилянська Марія, *Синтаксис сучасної української мови: проблемні питання*, Київ: Вища школа 1994, 670 с.
16. *Сучасна українська літературна мова. Синтаксис* / Ред. І. Білодід, Київ: Наукова думка 1972, 516 с.
17. Ткачук Тарас, *Функціонально-семантична категорія допустовості в сучасній українській мові: дисертація. ... кандидата філологічних наук, 10.02.01, Київ, 2009, 240 с.*
18. Шулжук Каленик, *Синтаксис української мови*, Київ: Академія 2004, 408 с.

Ivanna Vakaliuk

**FUNCTIONAL-SEMANTIC PECULIARITIES
VERBS OF DISTRIBUTIVE ACTION
IN MODERN UKRAINIAN LITERARY LANGUAGE**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Іванна Вакалюк

**ФУНКЦІОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ
ДІЄСЛІВ ДИСТРИБУТИВНОЇ ДІЇ
В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ МОВІ**

Abstract: In the article analyzed the verbs with semantics of distributivity in modern Ukrainian literary language. The nature of the distributive repetition and his place in the semantics of verb are determined. The research is based on a continuous sample of syntactic constructions with verb from the works of fiction of the 19th - 21st centuries. The semantic essence of verb is found out and pointed out in the work. The dominant seme are identified. The main semantical-grammatic types of distributive verbs are determined. Their classification are characterized.

Keywords: verb, distributivity, interval, semantical-grammatic type, dominant seme

У дослідженнях функційно-категорійної граматики сьогодні чільне місце посіли студії, присвячені проблемам семантики дієслова. В україністиці окремі аспекти дослідження лексико-семантичних розрядів дієслів знайшли відображення в розвідках В. Барчука, І. Вихованця, К. Городенської, А. Грищенка, М. Плющ, О. Попенко, В. Русанівського та ін. Проте актуальною залишається проблема дослідження особливостей типів інтервальних значень дієслова, зокрема дистрибутивного, в сукупності його семантичних та функційних ознак. У запропонова-

ній статті спробуємо з'ясувати семантику дистрибутивних дієслів.

В українському мовознавстві Наталя Мединська розглядає структуру семантичного поля дієслів багатократно-дистрибутивної та розподільної дії [14]; Людмила Іванова досліджує семантико-граматичну структуру речень із дистрибутивними предикатами, які вказують на "неоднократне здійснення дії (ситуації) у просторі й часі, при цьому ситуації здійснюються в один безперервно тривалий проміжок часу, який може бути скільки завгодно тривалим, або скільки завгодно не-

тривалим” [12]; у зарубіжній лінгвістиці В. Дресслер клясифікує семантичні різновиди дистрибутивності [26]; А. Бондарко трактує дистрибутивність як мовну категорію в системі поняття аспектуальності й конкретних виявів семантики способів (родів) дієслівної дії [5]; В. Храковський аналізує дистрибутивні типи множинності ситуацій і вважає, що “особливість дистрибутивної множинності полягає в тому, що ситуації, які повторюються в один період часу, можуть здійснюватися або послідовно, тобто в різні моменти одного періоду, або синхронно, тобто в один і той самий момент часу” [25]; Ю. Хартунг визначає групи способів дієслівної дії [24].

Існує чимало підходів щодо визначення й витлумачення слів із семантикою дистрибутивності. Кляса дієслів, що називають і кваліфікують дистрибутивну дію, великий за обсягом, розгалужена й складна. Наявні клясифікації дистрибутивних дієслів ґрунтуються на різних критеріях, тому і питання дистрибутивності дії лінгвісти розглядають по-різному.

У сучасній українській граматиці поняття дистрибутивності здебільшого трактують у сфері аспектуальності [12], [14]. Аспектуальність як лінгвістична категорія отримала у слов'янському мовознавстві чи не найширший спектр інтерпретацій. Це зумовлено низкою причин. В. Барчук зазначає: “Одна із ключових – тривале домінування російської аспектологічної концепції, яка оперта на двох теоретичних мемах: 1) аспектуальному вицентризмі: аспектологія є галуззю науки про граматичний лад і граматичну се-

мантику мови, що вивчає категорію дієслівного виду (в міжнародній термінології “аспекту”), а також всю “сферу аспектуальності”, до якої входять окрім виду різноманітні явища, подібні чи суміжні із видом функціонально-семантично та щодо змісту; 2) часовій природі виду (Ю. Маслов покликається на загальновідому тезу О. Пешковського про те, що вид вказує, як “розгортається в часі чи як розподілена в часі» позначена дієсловом дія)” [3, 3]. У зарубіжній лінгвістиці домінує концепція, за якою аспектуальність дієслова не пов'язана із видом, а оперта на типологію родів дії З. Вендлера (див.: [27]). Як було зазначено, в українській науці акціональність чи роди дії (у сучасній українській граматиці поняття акціональності не є усталеним, частіше використовується поняття “роди дії” [4, 201-210]) виводять від аспектуальності та видових ознак дієслова. “Однак такої залежності немає, оскільки семантика тривання дії лежить не у сфері аспектуальності і відповідного протиставлення док. / недок. видових значень, а у сфері темпоральності, що ґрунтується на семантиці інтервалу” [2, 73]. Базуючись на зазначеній концепції, внутрішню семантику дієслова характеризуємо як реалізацію семантики інтервалу, тобто кількісно вираженого тривання чи дієвості. З погляду семантики квантитативності, у якій розмежуємо ітеративність та інтенсивність, ітеративні дієслова мають функціональні різновиди, представлені грамемами семельфактива, мультиплікатива та дистрибутива; водночас в основі кожного із типів лежить узагальнене значення іте-

рації. “Розподільні дієслова відрізняються від семельфактивних та мультиплативних тим, що мають облігаторну дистрибутивно-суб’єктну чи дистрибутивно-об’єктну валентність” [1, 168]. Коли йдеться про дієслова з семантикою дистрибутивности, мається на увазі вказівка на множинність суб’єктів або об’єктів і вказівка на розподіленість у часі, поступовість дії. Тобто при відборі означених дієслів головна увага звертається саме на ці два аспекти їхнього значення. У *Словнику лінгвістичних термінів* подано таку дефініцію: “Дистрибутивний (лат. *distributus*, від *distribuo* – розділяю, розподіляю). 1. Який означає виконання дії кожним окремо (з групи осіб), приналежність ознаки кожному зокрема і т. д.: Діти взяли по яблуку. 2. Прикм. до дистрибуція” [9, 62].

Власне граматична дистрибутивність виражена префіксами та відповідним контекстом. С. Соколова зазначає, що “окремим аспектуальним значенням префікса *пере-* є дистрибутивне, обов’язковим є актант, що вказує на множинність об’єктів або суб’єктів; префікса *по-* – результативно-дистрибутивне; значення поширення дії на певній поверхні або дистрибутивне значення (багато об’єктів) притаманне префіксу *роз-*; префікс *об-* передає значення охоплення об’єкта (рідко – суб’єкта) дією з усіх боків” [21, 225-240]. Водночас аналіз матеріалу засвідчив, що часто визначальну роль має семна структура його кореневої морфеми. Отож кляса дієслів, які потенційно є дистрибутивними, розширює спектр дистрибутивних префіксів. Вважаємо, що аналіз вар-

то здійснювати за типологією семантико-граматичного типу (СГТ). На сему суб’єктно-об’єктної розподіленості накладена сема розчленування, поділу на частини. Ця сема властива перехідним дієсловом із цілісним множинним об’єктом, який потенційно підлягає членуванню.

Для виокремлення семантико-граматичного типу (СГТ) дистрибутивних дієслів передусім необхідно обґрунтувати класифікаційні межі цієї категорії. У мовознавстві вважають, що СГТ “має в своїй основі лексико-граматичну семантику кореневої морфеми, яка визначає акціональну природу дієслівної грами” [1, 78]. Інваріантна ознака СГТ дистрибутивних дієслів представлена однією архісемою. Для дистрибутивних дієслів визначальною є сема “розподільність” (зв’язок дії із багатьма чи всіма об’єктами або суб’єктами), наприклад: “*Повитирати, док., перех.* Витерти все або багато чого-небудь, усіх або багатьох” [17 : VI, 662]. Детальний опис семантики дистрибутивних дієслів дозволив об’єднати їх у підгрупи з вужчою семантичною ідентифікацією.

І. *Конкретні дії та процеси.* Дистрибутивні дієслова мають такі різновиди:

– спрямованість дії на один суб’єкт (об’єкт): “Пан староста вхопив книжку і почав *перегортати* картки, але на його чолі знов почала набігати гнівна жилка” (Іван Франко); “Ішов на лекції він рано, / Купив газету по путі. / *Переглядає* за порядком, / І враз – чи це обман очей?” (Дмитро Павличко) – префікс *пере-*; “Марія старанно *подрібнює* чорнозем під квітами й думає...” (Ірина Вільде) – префікс *по-*; “Дивіться ж,

щоб не одв'язалась! Вони, крякухи, такі: носиком *розпетлюють* вузол на кінці, і бувай тобі здорова!" (Остап Вишня); "– Ховайте, дідусю, рушницю аж до осені! Кирило Іванович Дудка докурив цигарку і взявся знову *розплутувати* снасть..." (Остап Вишня); "Колись у дитинстві я також пробувала пограти в осінь, винесла на вулицю гуаш і *розмалювала* кущ з трояндами" (Ольга Деркачова) – префікс *роз-*; "Постави ногу, *обкладеш* її піском – і виймай потихеньку" (Володимир Винниченко); "Найперше й найголовніше – *обскубти* качку" (Остап Вишня); "Вони *обкрадають* тебе, / вигадані з тобою живуть..." (Василь Стус) – префікс *об-*;

– спрямованість дії на кілька суб'єктів (об'єктів): "...він жив у душі в Спориша і там вів далі своє ремесло – помалу, але ненастанно *цигукав* та *перепилював* одна за одною ті живі нитки, що в'язали Спориша з життям" (Іван Франко); "Він ніжно *перецілював* кожний її пальчик і притулив до себе" (Ольга Деркачова); "...він *вилізав* на стаєнний стрих і *перекидав* там старі плуги, борони, драбинки, ярма" (Василь Стефаник); "О, тим і дорога мені – / *перегортаю* сторінки книжок..." (Василь Стус); "У дверях на лєтовищі стояла, / *Перевіряла* авіаквитки..." (Дмитро Павличко) – префікс *пере-*; "Нарешті остогидло йому порядне життя, і раз перед торговим днем як забрався вночі на ринок, то *повідмикав* усі склепи і всі брами, *повиймав* із лєд усі дрібні гроші, мідяки та срібняки, та *посіяв* по ринку" (Іван Франко); "Зібралися місцеві охотники, *позаряджали* рушниці жаканівськими кулями, наздогнали того лося, оточили, – до

нього, а він не дуже й тікає, а просто йде на мисливців і мукає..." (Остап Вишня) – подвійні префікси; "Ліна ненавидить свою «професію», але їй страшенно подобається одягати і *роздягати* людей" (Василь Симоненко); "Знов Москва *розпинає* народ, / Що повстав за державу свою..." (Дмитро Павличко); "...вона знову бере пензля – приблизно такого, яким накладають рум'яна, і починає ретельно *розмальовувати* листя" (Ольга Деркачова); "...група обдертих робітників *розбивала* каміння" (Ірина Вільде); "– Тепер не ходять більше по землі добрі феї, щоб *роздавали* б людям гроші..." (Ірина Вільде); "Нехай горілка *лється* – / *розлимо* по чарках" (Василь Стус) – префікс *роз-*; "*Обсипає* опришок убогих царів / За колядку й за честь золотими дукатами" (Дмитро Павличко); "Вона однією рукою тримала квітку, а другою *обскубувала* зів'ялі листочки" (Ірина Вільде); "Ольга прискіпливо *обдивилася* чи не кожну пелюстку і вернулася до альтанки з порожніми руками" (Василь Симоненко) – префікс *об-*;

– знищення багатьох суб'єктів: "Вістря ножа в тій хвилі *перетяло* голосницю, *перетяло* жили аж до кости" (Іван Франко); "...одним замахом ножа *перерізав* йому горло..." (Іван Франко) – префікс *пере-*; "Як нагадаю, що зробив, та така туга огорне мене, що *порубав* би всіх в хаті й себе на кавалки" (Ірина Вільде) – префікс *по-*; "І в тій хвилі вістря моєї сокири по сам обух *утесалося* у вуйкову голову, *розчерпило* її дотла" (Іван Франко); "Корова *била* ногами і *роздирала* бабу на кавалки" (Василь Стефаник) – префікс *роз-*;

– руйнування, зіпсування, порушення цілісності об'єктів: “...кілька разів жиди підсилали своїх робітників, щоб нищили цямриння, засипали ями, *перерізували* линви” (Іван Франко) – префікс *пере-*; “Асфальтова дорога була вся мокра від *поналиваної* води, *понаношеного* не знати від якого ще часу болота та харкотиння” (Іван Франко) – подвійні префікси; “Там він може собі гуляти, рвати зіллячко і *розщипувати* на кусники...” (Іван Франко); “Як з Довбушем гасав я на Покутті / Та панські замки *розбивав* за літа...” (Дмитро Павличко) – префікс *роз-*;

– створення, оновлення об'єктів: “– Гей, Ганю, – гукає Марія у вікно, – винеси вазони надвір! Будемо *пересаджувати* квіти” (Ірина Вільде) – префікс *пере-*; “Тоді буде також досить рук, щоб *повисушувати* багна, *помурувати* гостинці, *повикорчовувати* хащі, *плекати* пчоли та худобу” (Іван Франко) – подвійні префікси; “– Снасть! – сердито кидає Кирило Іванович. – Не бачите хіба! Ось! Порвало й переплутало! Оце вже годин зо три сидю, *розплутую* і *розплутати* не можу! Сатана” (Остап Вишня) – префікс *роз-*.

II. *Переміщення (розміщення) в просторі* об'єднує дієслова, на основне значення яких нашаровуються відтінки темпу або періоду часу. Ці дієслова позначають:

– переміщення з місця на місце: “Вони *перебігали* все небо за кілька хвилин і ховалися десь там за лісом, а за одним табуном вилітав із-за Ділу другий, третій” (Іван Франко); “Він то повз на животі по тонких крижинах, то впирався палицею й *перестрибував* через водяні латки, то бігав з кінця в кінець криги, не

маючи виходу” (Володимир Винниченко); “Ви проходите трохи вперед од груші й ставайте в ліщині, а я на той бік *перебреду* та за терном сяду” (Остап Вишня) – префікс *пере-*;

– тривале неспрямоване переміщення у просторі: “Осінній вітер шумів і свистів по вузьких вуличках Борислава і *розмітував* мокру глину, свіжо за дня видобуту з ям” (Іван Франко); “Крякухи, особлива порода качки, виведені, як нам розповідали, давненько вже в Тульській ніби губернії, звідки вони й *розповсюдилися* по всій країні” (Остап Вишня) – префікс *роз-*; “Сміх *облітає* всю залу” (Ірина Вільде) – префікс *об-*;

– розміщення когось (чогось): “...цензор Заяць *порозміщував* нас по лавках відповідно до росту – менших напереді, а більших назаді...” (Іван Франко); “А всюди довкола *порозсідалися* гори, покриті чорним смерековим лісом” (Іван Франко) – подвійні префікси;

– рух багатьох суб'єктів до одного місця: “Всі вони потаємно *перебралися* через границю, а я, виїхавши за паспортом, застав їх, уже зібраних у Кракові...” (Іван Франко) – префікс *пере-*;

– рух багатьох суб'єктів у різних напрямках, у різні боки, по багатьох місцях: “Там, десь хлопці побігли на вигін, *перебігаються*” (Іван Франко) – префікс *пере-*; “...і боячися, щоб вона не побігла в ліс та не попала там під град, *порозбігалися* по лісах, шукаючи Мирона” (Іван Франко) – подвійні префікси; “Коли всі нарешті *розповзлися* по домівках, я, стомлена, сіла на канапу і роздерла пакет” (Василь Симоненко) – префікс *роз-*; “Кожне місце довкола тих млинівок, найбільш улюблений терен наших

забав, оглядали і *обнишпорювали* ми зовсім докладно” (Іван Франко) – префікс *об-*.

III. *Стан людини та її ментальна діяльність* – утворюють дієслова, семантика яких відрізняється нашаруванням конотативних відтінків оцінного змісту (почуттів, переживань тощо). Вони реалізують значення:

– розумову діяльність суб’єктів: “Ганині родичі заказали йому бувати в їх домі, видітися з Ганею, *переписуватися* з нею, переловлювати листи, котрі він крадькома слав до неї...” (Іван Франко); “...а люди, які вже походилися, *перераховували* війтові золоті корони на марки...” (Василь Стефаник) – префікс *пере-*;

– поведінку суб’єктів: “...хоть ніколи п’янство не довело її до того, щоб *розтринькувати* та прошастувала гірко запрацьоване добро” (Іван Франко) – префікс *роз-*; “Алексі, божок мистецького світу, той самий, якого на сцені жінки *обкидали* квітами...” (Ірина Вільде) – префікс *об-*;

– зміну зовнішнього вигляду суб’єктів: “Зараз его до шпиталю, але що, не було ради, мусив дохтор *повідрізувати* пальці” (Іван Франко) – подвійний префікс; “Фрузя, не тямлячи сама себе, кинулася на Ганну з кулаками, але ся лиш раз замахнула коновкою і *обілляла* її цілим валом води” (Іван Франко) – префікс *об-*;

– зміну стану суб’єктів: “Одна в приливі гніву *обпарила* свому окропом босі ноги так, що два місяці не міг встати з постелі...” (Іван Франко); “Я *обдирався* об ялиці, / Та знову біг через ґруні...” (Дмитро Павличко) – префікс *об-*;

– зміну внутрішнього стану суб’єкта: “...і витягаєш ту урну з гли-

бокого закутка душі, відчиняєш і *перебираєш* кісточку за кісточкою...” (Іван Франко) – префікс *пере-*; “Мати *поздоровкалася* зі старістю, а тато залишився молодим” (Василь Симоненко) – префікс *по-*; “Тому не помирай, бо я не хочу, щоб моє серце *розривалося* на шматки” (Ольга Деркачова) – префікс *роз-*; “Хай руками, / хай на ліктях, поповзом – дарма, / душу хай *обшмугляю* об камінь – / все одно милішої нема...” (Василь Стус) – префікс *об-*.

– соціальні відносини між суб’єктами, які вказують на дружні або ворожі стосунки, почуття між ними, комунікації: “Адже ж він знає, що я в селі не зробив нічого злого, бо він цілісіньку ніч патрулював, і слідив, і *переслуховував* людей...” (Іван Франко); “*Переслухано* всіх в’язнів, чи не чули підозреного гарчання, але тут директор сам наперед був певний, що всі переслухи зовсім даремні...” (Іван Франко) – префікс *пере-*; “Язики отруйні і брехливі / Вогняним мечем *пообтинай!*” (Дмитро Павличко); “Від двох літ шлюби *позатверджувати*, дітей *похрестити* і *повисповідувати* всіх нас, що не віримо в шизматицького бога” (Іван Франко) – префікс *по-* та подвійні префікси; “Ти ніколи не дивився мені в очі. Ти завжди був жадібним і нетерплячим, – *розстрілювала* вона його сумніви” (Василь Симоненко) – префікс *роз-*; “Він *обмацував* очима незграбну постать зятя і думав, мабуть, про щось дуже далеке” (Василь Симоненко) – префікс *об-*.

IV. *Стан природного середовища*. Дієслова характеризують зміни в органічному процесі природи: “А білий день проміння *перелічує*” (Ольга Слоньовська) – префікс *пере-*

; "...а тільки над ранком лягти на сон, коли ясне сонце *порозганяє* криваві хмари" (Іван Франко); "Вершок скали не був покритий снігом, бо вітер підмітав відтам той зимовий пух і *позсував* його в нижні заломи" (Іван Франко) – подвійні префікси; "А в цей час срібний місяць по білих покоях *розбризує* ртуть..." (Ольга Слоньовська) – префікс *роз-*; "І потік береги *обнюхує*, як стривожений фокстер'єр" (Ольга Слоньовська) – префікс *об-*. К. Городенька зазначає, що «Метафора, що лежить в основі їх переносних значень, дозволяє порівнювати назви явищ природи, здатних до бурхливого або значного розвитку, з найменуванням інших явищ у пляні їхнього кількісного виміру чи інтенсивності прояву деяких ознак» [10, 8].

Реалізація значення дистрибутивності в конкретній мовленнєвій ситуації представлена ускладненою структурою. У мові це значення реалізується на семантико-синтаксичному рівні як результат взаємодії дистрибутивного предиката із обставинним компонентом речення:

а) послідовно розподілена дія, яка формально реалізується обставинним компонентом «одне (один) за одним (багато чого-небудь)»: «... він жив у душі в Спориша і там вів далі своє ремесло – помалу, але ненастанно цигукав та *перепилював одна за одною* ті живі нитки, що в'язали Спориша з життям» (Іван Франко); «...і витягаєш ту урну з глибокого закутка душі, відчиняєш і *перебираєш кісточку за кісточкою...*» (Іван Франко);

б) дія неоднократно повторюється в один безперервно тривалий проміжок часу і реалізується тем-

поральними компонентами «кілька хвилин», «щохвилини»: «Довго ще так правувались, *Щохвилини розбігались...*» (Іван Франко); «Вони *перебігали* все небо за кілька хвилин і ховалися десь там за лісом, а за одним табуном вилітав із-за Ділу другий, третій» (Іван Франко);

в) ситуація механічного переміщення істот у певному напрямку і в середовищі представлена локативними компонентами «в багатьох місцях», «скрізь»: «Кожне місце довкола тих млинівок, найбільш улюблений терен наших забав, оглядали і *обнишпорювали* ми зовсім докладно» (Іван Франко); «...і боячися, щоб вона не побігла в ліс та не попала там під град, *порозбігалися по лісах*, шукаючи Мирона» (Іван Франко).

Семантика дистрибутивності накладається й на інші акціональні значення: «Він то повз на животі по тонких крижинах, то впирався палицею й *перестрибував* через водянні латки, то бігав з кінця в кінець криги, не маючи виходу» (Володимир Винниченко) – мультиплікатив; «Вістря ножа в тій хвилі *перетяло* голосницю, *перетяло* жили аж до кости» (Іван Франко) – надмірна інтенсивність; «...одним замахом ножа *перерізав* йому горло...» (Іван Франко) – сємельфактив.

Дистрибутивність є одним із різновидів кратності, в основі якого лежить узагальнене значення ітерації. У граматиці категорія кратності є структурним компонентом більш загальної дієслівної категорії інтервалу, тобто кількісно вираженого тривання. Дистрибутивні дієслова об'єднані архісемою "розподільність". Варто зазначити, що

часто ключову роль у вираженні значення інтервалу відіграє семантика кореневої морфеми дієслова. Аналіз матеріалу засвідчив, що таку роль в експлікації дистрибутивного значення відіграє семна структура дієслівної грамеми, яка визначає її акціональну природу і потенційно розширює семантико-граматичний тип дистрибутивних дієслів.

Типовими дистрибутивними префіксами є *по-*, *пере-* та подвійні префікси; префікси *роз-*, *об-* виражають дистрибутивність, поєднуючись із семантико-граматичними типами дієслів, семна структура яких імплікує суб'єктно-об'єктну розчленованість дії.

Із погляду семантико-граматичного типу продуктивними виступають дієслова, що позначають конкретні дії та процеси, переміщення (розміщення) у просторі. Спорадично виражають дистрибутивність дієслівні грамеми на позначення стану людини та її ментальної діяльності, а також компактна група дієслів із семантикою стану природного середовища.

Дистрибутивність може увиразнюватися граматичними конкретизаторами, серед яких виокремлюємо такі: способу дії, темпоральні та локативні.

Bibliography and Notes

1. Барчук Володимир, *Грамматична темпоральність: Інтервал. Час. Таксис*, Івано-Франківськ: Сімик 2011. 416 с.
2. Барчук Володимир, *Акціональна структура дієслівних граем гцульського діалекту (на матеріалі роману П. Шекерика-Доникіна «Дідо Іванчик»)*, [у:] *Вісник Прикарпатського національного університету*, Філологія: Збірник нау-

кових праць, Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника 2008. Випуск XIX-XX, с. 72-77.

3. Барчук Володимир, *Аналітичні засоби вираження інтервалу в українській мові*, [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету*, Романо-слов'янський дискурс: Збірник наукових праць. Чернівці 2015. Випуск 761, с. 3-7.

4. Безпояско О., Городенська К., Русанівський В., *Грамматика української мови. Морфологія*, Київ: Либідь 1993, 336 с.

5. Бондарко А. В., *Содержание и типы аспектуальных отношений*, [в:] *Теория функциональной грамматики: Введение, аспектуальность, временная локализованность, таксис*, Ленинград: Наука 1987, с. 40-45.

6. Вільде Ірина, *Незбагненне серце*, Львів: Каменярь 1990, 255 с.

7. Винниченко Володимир, *Оповідання. Роман «Слово за тобою, Сталіне!»*, п'єса «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Київ: Наукова думка 2001.

8. Вишня Остап, *Мисливські усмішки*, Харків: Фоліо 2009, 250 с.

9. Ганич Д., Олійник І., *Словник лінгвістичних термінів*, Київ: Вища школа 1985, 360 с.

10. Городенська Катерина, *Вираження неозначеної кількості засобами української мови*, [у:] *Мовознавство* 1978, № 4, с. 18-21.

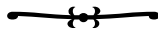
11. Деркачова Ольга, *Коли прокинешся*, Брустурів: Дискурсус 2015, 188 с.

12. Іванова Людмила, *Семантико-синтаксична структура речень із дистрибутивними предикатами*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, Київ 2007, 21 с.

13. Костенко Ліна, *Вибране*, Київ: Дніпро 1989. 559 с.

14. Мединська Наталія, *Структура семантичного поля дієслів багатократно-дистрибутивної і розподільної дії*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, Київ 2000. 21с.

15. Павличко Дмитро, *Вибрані твори: У 2-х томах, Том 1: Вірші. Поєми*, Київ 2008, 608 с.
16. Симоненко Василь, *Вино з троянд: вибрані твори*, Київ: Знання 2017, 207 с.
17. *Словник української мови: В 11-ти томах*, Київ: Наукова думка 1970 – 1980.
18. Слоньовська Ольга, *Зимове яблуко. Поезії*, Івано-Франківськ: Місто НВ 2011, 360 с.
19. Стефаник Василь, *Твори*, Київ: Дніпро 1984.
20. Стус Василь, *Зимові дерева*, Брюссель: Література і мистецтво 1970, 207 с.
21. Соколова Світлана, *Префіксальний словотвір дієслів у сучасній українській мові*, Київ: Наукова думка 2003, 283 с.
22. Франко Іван, *Твори в двох томах, Том 1: Вірші. Поєми*, Київ: Дніпро 1981, 533 с.
23. Франко Іван, *Твори в двох томах, Том 2: Оповідання*, Київ: Дніпро 1986, 557 с.
24. Хартунг Ю., *Дистрибутивный и суммарно-дистрибутивный способы глагольного действия в современном русском языке: диссертация ... кандидата филологических наук*, Ростов-на Дону 1979, 190 с.
25. Храковский В. С., *Типы грамматических описаний и некоторые особенности функциональной грамматики / Проблемы функциональной грамматики.* / Ред. В. Ярцева, Москва: Наука 1985, 198 с.
26. Dressler Wolfgang U., *Studien zur verbalen Pluralitat: Iterativum, Distributivum, Durativum, Intensivum in der allgemeinen Grammatik, im Lateinischen und Hethitischen*, Wien: Bohlau 1968, 253 S.
27. Vendler Zeno, *Verbs and Times*, [in:] *The Language of Time*, New York: Oxford University Press 2005, pp. 21-32.



Valentyna Kal'ko

**METAPHORIC INTEGRATION OF THE DOMAINS *BIRD* → *HUMAN*
IN THE UKRAINIAN PROVERBS**

Bohdan Khmelnytskyi National University of Cherkasy, Ukraine

Валентина Калько

**МЕТАФОРИЧНА ІНТЕГРАЦІЯ ДОМЕНІВ *ПТАХ* → *ЛЮДИНА*
В УКРАЇНСЬКИХ ПРИСЛІВ'ЯХ**

Abstract: In the article there is analyzed metaphoric interaction of *BIRD* – *HUMAN* concepts based on the Ukrainian proverbs and reflected in the psycho-cognitive structures of ethnic integrity. There is established that oronymic concepts are based on people's naïve views on the birds behavior stereotypes and axiology markers for the ethnic integrity. In the framework of ability for the person's metaphoric nomination in the proverbial language picture of the world there are revealed such names of the birds like eagle, falcon, dove, titmouse, nightingale, pigeon, nightingale, crane, forty and crow.

Ornytomorphic metaphor in the proverb structure appears to be ethnically marked, as well as arranged due to common stereotypes, typical for the Ukrainian linguistic culture in general, though not for the concrete human experience in nominations. The proverbs reflect a system of the prototypical features typical for a concrete bird, they form the ground for the metaphoric transfers. The analysis of the investigated material confirms that the origins of the ornithomorphic simulation are associated with the deep mitological layers of thinking, since for the origin of such metaphors are associated with prototypes of magic, symbolic, ritual, archetypal signs.

Keywords: language picture of the world, proverb, conceptual metaphor, prototype, stereotype, symbol, concept *BIRD*, ornytonym

Мова – засіб розуміння ментальності народу. Особливу цінність у цьому пляні мають слова, що описують світ природи, унікальне місце в якому посідають птахи, що з давніх-давен супроводжують людину. Саме орнітоніми є втіленням національно-культурних особливостей мислення, концептуально вагомим, емоційно й аксіологічно насиченим

компонентом мовної картини світу. Концепт *ПТАХ* беззаперечно належить до культурно маркованих і значущих для українського народу фрагментів картини світу, адже птахи є улюбленцями народу, символом його незалежності, прагнення до волі, краси, духовости, атрибутом культурних цінностей і норм. Птах у народному світогляді – творець сві-

ту, особливо шанували перелітних птахів, яких уважали символом пробудження природи, доброго врожаю, здоров'я і щастя у родині, появи нового життя [8, 489]. На думку Світлани Єрмоленко, птахи як конкретно-чуттєві переконливі образи, що фіксують узагальнений життєвий досвід народу, належать до мовних знаків духовної культури [7, 216]. Орнітологічні символи пов'язані з мітологічними уявленнями наших предків про перетворення людей у птахів або про переселення душі в птаха [11, 131]. Можемо стверджувати, що птахи посідають особливе місце у світі природи й у житті людини тому із часом орнітоніми набули багатоплянової символіки, зазнали продуктивної метафоризації та стали втіленням національно-культурних особливостей мислення українців.

У лінгуюкраїністиці найменування орнітофауни було піддано аналізу на діалектному матеріалі (В. Бойко, Й. Дзензелівський, М. Никончук та ін.), у діяхронному (Л. Булаховський, І. Підоплічко, І. Сокіл та ін.), зіставному (І. Голубовська, Л. Дробаха, Л. Дубова та ін.) й етнокультурному (Г. Булашев, Т. Вільчинська, В. Войтович, В. Жайворонок та ін.) аспектах. В українському мовознавстві орнітолексикону в складі паремій і фразеологізмів досліджували І. Голубовська, В. Кононеко, О. Левченко, В. Ужченко, О. Селіванова та ін. Зокрема, Олена Селіванова визначає зооморфізм як один із ключових принципів метафоричної переінтерпретації, адже людина розглядає сценарії свого буття та дій за схожістю з існуванням інших живих істот, які є архетипами колективного позасвідомого, стерео-

типами та символами культуру народу [18, 42-43]. Як вважає Олена Левченко, концепт *ПТАХ* став основою багатьох метафор, у його термінах вербалізовано велику кількість концептуальних просторів, терміни цього концепту слугують атрибутами інших концептів чи приписуються їм. Дослідниця цілком слушно зауважує, що витoki такої активної метафоризації на основі концепту *ПТАХ* впливають із мітологічних та релігійних уявлень різних народів [14, 153]. Іванна Казимир, описала мовні засоби вираження концепту *ПТАХ* у науковій, наївній і поетичній картинах світу українського народу й довела, що соматичний код концепту *ЛЮДИНА* в поетичній картині світу поповнюється за рахунок орнітонімів: до птахів уподібнюються серце, душа людини, її руки, пальці, брови тощо. Орнітологічні сценарії, на думку дослідниці, застосовують в українській поезії також із метою представлення особистісної сфери концепту *ЛЮДИНА* [9, 13].

Проте, попри значну кількість ґрунтовних наукових праць, аналіз метафоричних процесів у структурі паремійних одиниць української мови із орнітологічним компонентом з урахуванням досягнень когнітивної лінгістики, що уможливорює проєкцію метафоричних процесів на операції мислення та інші смислопродуктивні механізми, не був предметом спеціальних досліджень. З огляду на це актуальність нашої статті зумовлена потребою пояснення когнітивного підґрунтя орнітоморфної метафори як продуктивного механізму творення образного значення українських прислів'їв та приказок, оскільки «наше мислення, щоденний

досвід і поведінка значною мірою зумовлені метафорою» [13, 387], тому, вивчаючи метафору, ми пізнаємо загальні закономірності людської свідомості, особливості освоєння довкілля.

У нашій статті спробуємо провести комплексний аналіз метафоричної інтеграції птах → людина на матеріялі українських паремій у проєкції на психокогнітивні структури етносвідомості.

Метафору, слідом за О. Селівановою, розуміємо як «найпродуктивніший креативний засіб збагачення мови, вияв мовної економії, семіотичну закономірність, що виявляється у використанні знаків однієї концептуальної сфери на позначення іншої» [19, 388]. За Дж. Лакоффом та М. Джонсоном метафора пов'язує дві поняттєві зони, одна з яких чітко структурована і добре відома учасникам комунікації – це сфера джерело (донорська зона), а інша – сфера-мішень (реципієнтна зона) – вимагає категоризації, пояснення, концептуалізації [23]. У процесі метафоризації донорську зону використовують для опису нового, відносно невідомого фрагмента дійсності. Традиції перенесення інформації з однієї царини на іншу пов'язані з мітологічними, релігійними, соціальними, історичними уявленнями та знаннями народу. На особливості процесу метафоризації впливають свідомість і культура представників етноспільноти, оскільки мотиваційною ознакою метафор є національно-культурна мовна своєрідність [23, 124].

Ще Арістотель визначив, що «прислів'я – також метафора» [1]. Вивченню особливостей метафори в пареміях присвячено праці Н. Барлі, А. Дан-

диса, К. Григаса, А. Тейлора та ін. Як зауважує Н. Барлі, прислів'я залучає до метафори відношення, відрепетирувані у повсякденному спілкуванні [2, 138]. Вважаємо, що метафора в паремійних одиницях відображає насамперед типові ситуації, усталені в українській етносвідомості, сформовані на основі життєвого досвіду, оскільки їхнім підґрунтям є образна мотивованість, зрозуміла всім членам мовної спільноти. Дослідження процесів метафоризації в паремійній картині світу уможливорює виявлення специфічно народного світобачення, встановлення особливостей сприйняття дійсності і, зрештою, опис образної концептуалізації світу загалом. Відзначимо, що у прислів'ях метафора, хоч і зумовлена загальними закономірностями асоціативно-образного пізнання світу, водночас має низку яскравих особливостей. Аналіз асоціативного комплексу, пов'язаного із знаннями про птахів, що містяться в структурі паремій, дають змогу описати сприйняття їх народом і бачення людського характеру через повадки, реальні, перебільшені, видумані чи приписані представникам орнітофауни. У результаті процесів метафоризації прислів'я набуває нового смислового змісту, який безпосередньо не умотивований значенням його компонентів. У такій паремії не завжди можна зрозуміти, яка семантика в ній закладена, оскільки вирішальну роль у процесі формування метафори в прислів'ях відіграють знання про явища, предмети ситуації, процеси.

На позначення людини в українських прислів'ях використано родову назву птах, що не відображена у свідомості у вигляді конкретних зо-

рових образів, і, як зазначає Джордж Лакофф, належать до найвищого базисного рівня категоризації [12, 176]. Саме на цьому рівні категоризації людина найефективніше взаємодіє з довкіллям і найпродуктивніше обробляє, зберігає і передає інформацію [24, 30]. Гіперонім *птах* (*пташка*, *пташина*, *птичка*, *птиця*), зазнаючи метафоричної аналогізації, передає ознаки: 1) працьовитість людини: кожен має працювати, щоб жити: «Всяка птичка своїм носиком живе» [16, 211]; «Як пташка довго не спить, то далеко полетить» [16, 213]; 2) свободу людини: воля цінніша за будь-які багатства: «Ліпше пташині голодом у лісі, як при цукрі у багатій стрісі» [16, 212].

Підгрунтя метафоричної взаємодії у таких випадках становлять семи 'вільний', 'політ', оскільки метафора птаха є символом свободи, втіленням бажання позбавитися земних тягарів і піднятися у вищі царини, пор.: «Воля пташці краща від золотої клітки»; «Гарна клітка не нагодує пташки» [16, 213]. Високу продуктивність метафоричного уживання гіпероніма птах можемо пояснити тим, що цілісно-образне сприйняття найкраще забезпечує систематизацію знань, і гештальти базисного рівня категоризації когнітивно прості, легко пізнаються, запам'ятовуються, уживаються й транслюються. Метафора гіперонімічного рівня певною мірою передає метафорам, що належать до гіпонімів, основне спільне символічне значення, яке пов'язане з архаїчними уявленнями про представника тієї чи тієї концептуальної царини. Здебільшого лексема *пташка* в українських пареміях у процесі метафоризації набуває здатності виражати

одну з найсуттєвіших ознак українського національного характеру – індивідуалізм, напр.: «Всяка пташка свої пісні має»; «Всяка пташка своїм пір'ям красується»; «Кожна пташка своє гніздо має» [16, 211]; «Яка пташка, така й пісня» [16, 213]. У структурі українських паремій, пов'язаних із орнітологічним кодом культури, метафоризації може зазнавати також локатив *гніздо* «у птахів – влаштоване або пристосоване місце для кладки яєць і виведення пташенят» [20, 95]. У таких мовних одиницях лексема *птах* позначає господаря, а слово *гніздо* – *оселю* або *родину*, пор.: «Кожному птаху своє гніздо миле»; «Найменша пташка бажає мати своє гніздечко»; «По гнізді пізнати, який птах у нім водиться» [16, 213]; «Доброго гнізда добрі птахи»; «Погана птиця, що своє гніздо паскудить» [16, 213]; «Кожда птаха своє гніздо хвалить» [5, 809].

Метафоричної переінтерпретації в паремійній картині світу українців зазнають пароніми концепту *ПТАХ*: *пір'я* (*перо*), що слугує для позначення належності до певної соціальної групи, напр.: «Не нашого пера пташка у Івашка» [21, 630]; «Птиця одного роду, а не однакове пір'я» [16, 212] та *крила*, які є символом свободи, незалежності, енергії, високої духовності людини, пор.: «Притягли йому крила»; «Якби йому вирости крила» [16, 213].

Високою продуктивністю відзначаються гіпоніми домену *ПТАХ*, які, взаємодіючи з донорською зоною *ЛЮДИНА*, становлять підгрунтя для формування образно-метафоричного змісту прислів'їв.

Орел – цар птахів і господар небес. Давні українці вірили, що після смерті мужній воїн стає орлом

[3, 409]. Загалом у паремійній картині світу цей орнітонім має високу позитивну оцінку і насамперед символізує мужність, витривалість, спритність і силу, і тому його образ перенесений на молодого, сильно-го, відважного хлопця, козака, пор.: «Орел – не козак!» [21, 612]. Але здебільшого з переносним значенням орнітонім орел використано на позначення градації між людьми, напр.: «Куди орли літають, туди сорок не пускають»; «Орел не пристає з горобцями» [16, 220]. У таких паремійних одиницях лексеми *орел* і *сорока*, *горобець* є метафоричними антонімами, оскільки, з одного боку, номінують великих, впливових людей, а з іншого, незначних. Метафорична аналогізація, ймовірно, виникла на ґрунті протиставлення за розміром. Як вважають дослідники в царині етнолінгвістики, народний вислів «Орел орла плодить, а сова сову родить» [16, 220] побудований на контрастному зіставленні орлиної зіркости й совиної підсліпуватости [8, 420], натомість, на нашу думку, переносна семантика прислів'я пов'язана передовім зі спадковістю, адже генетично і особливості зовнішності, і характеру батьків передаються дітям. Це підтверджують й інші паремії як із асоціативним значенням: «Від лося лосята, а від свині – поросята» [16, 171]; «Од свині не будуть ведмежата, а ті ж поросята» [16, 174]; «Не уродить сова сокола, а кобила вола» [16, 221]; «Який куц, такі й відростки» [16, 124]; «Яблуко від яблуні недалеко падає» [16, 119], так і з пропозиційним змістом: «Які батьки, такі й діти»; «Який батько, такий син» [17, 108]; «Яка мамка й татко, таке й дитятко» [17, 113].

В українській мітології сокіл – уособлення хоробрости, молодости, сили. За віруваннями предків – символ бога Рода, охоронець «живого вогню»; золотокрилий птах, що приніс на землю іскри небесного вогню [3, 412]. У паремійній картині світу українців уживається лише з позитивним значенням і подібно до орла у процесі метафоричної аналогізації позначає молодого чоловіка: «Сокіл – не парубок» [21, 612]. Але якщо в основу метафоризації орла в українській етносвідомості покладено риси характеру людини: хоробрість, рішучість, витримку, відвагу, сміливість тощо, то сокіл, імовірно, може позначати особу чоловічої статі не лише за психофізичними ознаками, а й за зовнішньою привабливістю, пор.: «Полюбиться сатана краще від ясного сокола»; «Людам таке, як постіл, а мені, як сокіл» [21, 624].

Як зауважує Александр Гура, досить виразно, на противагу іншим групам тварин, у птахів виявлена опозиція чистий (святий, добрий) – нечистий (диявольський, злий) [6, 527]. До нечистих належать хижі й шкідливі птахи: всі воронячі (ворон, ворона, галка, грак), сорока, шуліка, яструб, сова, сич, пугач, а також горобець, одуд, кулик, качка. До чистих зараховують голуба, ластівку, жайворонка, журавля, лебедя, дрозда і чайку [3, 400], [6, 527]. Хоча, як вважає Світлана Китова, «подібне розмежування досить категоричне, бо, залежно від обставин, один і той же птах у народному баченні може виступати як відтворення різних уявлень. Приміром, ворон – символ смерті, мудрости та довголіття, зозуля втілює печаль і материнську безтурботність, півень – знак пожежі і вранішній

“будисвіт”» [10, 13]. На думку А. Гури, таке протиставлення зовсім не відображено в символіці сокола [6, 528]. Однак паремійний матеріал української мови дає змогу визначити асоціативну опозицію сокіл – інші види птахів, зокрема ворона, горобець, кулик, сова як одну із частотних, що власне може слугувати підставою зарахування сокола до чистих птахів, адже у процесі метафоричної симіляції у структурі паремій він набуває високої позитивної аксіологічної маркованості, пор.: «Вороні соколом не бути» [16, 215]; «Куди б ворона не літала, а все не буде вона соколом» [16, 216]; «Кулик на місці соколиним не буде птичим господином» [16, 219]; «Де соколи літають, там ворони не пускають» [16, 222].

Згідно з народними уявленнями, голуб – пташка чиста, свята. Така інтерпретація пов’язана із християнською традицією: під час хрещення Ісуса Христа Дух Святий зійшов із небес у вигляді голуба, тому в народі вірять, що голуб – «Божа птиця, жертвний птах, символ чистоти, очищення, а також шлюбно-ритуальних обрядодійств» [3, 402]. Водночас голуб – символ миру, любові, лагідності, сумирності. У паремійній картині світу українців цей птах передовсім символізує покірну, ніжну, смиренну дівчину, пор.: «Всі дівчата – голуб’ята, а де ж чортові баби беруться» [21, 615] або жінку, напр.: «Жіночка голубочка пече млинці з полубочка, а мужик, щоб здоров, більш муки намолов» [22, 541]. Голуб, як символ любові, у структурі прислів’їв «Люблю свою любку, як голуб голубку» [21, 621], «Кохаються, як голубів пара» [16, 379] метафорично номінує закоханих. Загалом

таке асоціативне уподібнення можна вважати універсальним, оскільки воно широко репрезентоване в інших фольклорних жанрах, зокрема піснях, художній літературі різних слов’янських народів. В українських пареміях використання асоціативно-термінального компонента концепту ПТАХ зумовлює переінтерпретацію сценарію поведінки молодого парубка, як голуба: «Козак, як голуб: знявся, та й полинув» [22, 75]. У прислів’ї «Коли не годна молодця, то не хочу голубця» [22, 395] на ґрунті аналогізації сизо-сірого забарвлення птаха із сивим волоссям орнітомім голуб позначає старого чоловіка.

Орнітоніми синиця, соловей і журавель, метафорично взаємодіючи із концептосферою АРТЕФАКТ, передають порівняння двох бажаних речей, ідей, одна з яких важливіша, але майже недоступна, напр.: «Краще синиця в жмені, ніж журавель у небі»; «Лучче синиця в руках, ніж журавель у небі»; «Не сули журавля в небі, дай синицю в руки» [16, 220]. У структурі висловлень використано назви птахів, які не мають нічого спільного між собою, – журавель є символом високого, недосяжного, синиця, соловей – буденного, звичного. Ці прислів’я метафорично передають ціннісну настанову українців «краще отримати небагато, але доступного, ніж прагнути володіти чимось більшим, кращим, але недосяжним». Компаративи краще, лучче описують модальність бажаності, доречності, і, як зауважує Єлена Вольф, спрямовані від норми в напрямку позитивного [4, 5]. Фактично у структурі таких висловлень описано життєві обставини вибору, яка завжди потребує мотивування, що опосередковане

практичною доречністю, зручністю, легкістю, доступністю тощо. Ці паремії позначають цілісну ситуацію, щоб зрозуміти їхнє метафоричне значення потрібно провести щонайменше дві мисленеві операції: по-перше, необхідно ідентифікувати образні компоненти, встановивши їхні диференційні ознаки, по-друге треба виявити, той із них, що має більшу цінність.

Сорока у мітології – нечисте творіння [6, 556], вважають, що вона створена чортом і править йому за коня [3, 413]. Цей птах – символ поширення поговору, на нього можуть перетворюватися відьми, чарівники й злі духи [15, 349]. Українці вірили, що сорока на своєму довгому хвості приносить новини, а як кричить на хаті, то це означає, що господаря хтось лятиме або він отримає якусь звістку [3, 414]. У пареміях «Всяка сорока від свого язика страждає»; «І сорока розкаже, та толку мало»; «Сорока – сороці, ворона – вороні та й піде чутка» [16, 224] орнітонім *сорока* слугує для метафоричної номінації надто балакучої людини, комунікативна діяльність якої інколи спричинює виникнення пліток. Один із варіантів прислів'я «Сорока сороці, ворона вороні, грак гракові, дурак дуракові» [16, 224], метафорично репрезентуючи комунікативну модель поширення інформації, відображає ще й несхвальне ставлення українців до розповсюдження чуток, оскільки завершується пейоративною номінацією кінцевого отримувача повідомлення. Отже, людина завжди поєднувала свої спостереження за докільцями із фантазією, художніми образами, різними видами метафоризації, намагаючись незбагнене, непоясню-

ване перетворити в символ для тимчасового розуміння, заспокоєння.

Ворон (ворона) в етносимволіці українців – провісник горя, страждань, смерті, похорону, загибелі, прощання, нечистий і зловісний птах, породжений чортом. За народними уявленнями, сімейство воронячих має диявольську природу: ворона чорна тому, що створена дияволом, чорт може приймати подобу ворони, душі злих людей уявляли у вигляді чорної ворони [8, 116]. У паремійній картині світу українського народу унаслідок метафоричної взаємодії з суперконцептом *ЛЮДИНА* ворона передовсім позначає: а) жадібність: «Ворона маленька, та рот великий»; «Мала ворона, а великий кусок м'яса ковтає» [16, 214]; «Злетілися, як ворони, на мою працю» [16, 215]; б) дурість: «Вороняче гніздо в голові має» [16, 215]; «Мужик дурний, як ворона, а хитрий, як лис» [22, 96]; «Хитрий – як чорт, дурний – як ворона, а упрямий – як свиня» [22, 165]; в) самохвальство: «Кричала ворона, як вгору летіла, а як додолу, то й крила опустила» [16, 215]. Метафорична переінтерпретація орнітоніма ворона пов'язана з комунікативною діяльністю індивіда. Так, у висловленнях «Нащо вороні великі розговори, коли вона знає своє "кра"»; «У ворони тільки пісні "кря, кря, кря!"» [16, 216] асоціативно позначено обмежену, недалекоглядну людину, яка наполягає на своєму, твердячи одне й те саме. Прислів'я «Вліз межі ворони, кракай, як они»; «Попався між ворони, то й крякай, як вони» [16, 214] метафорично передають значення «до якої компанії людина потрапила, до такої й має підлаштовуватися». Вважаємо, що тут асоціативно вербалізовано

сутність досягнення комунікативно-го успіху, оскільки того, хто приймає норми й правила колективу, вважають «своїм», легше сприймають.

У частині паремій ворона є уособленням поганого, недоброго, злого, некрасивого і метафорично номінує негарного чоловіка, пор.: «Москаль як ворона, та хитріший чорта» [22, 78]; «Хай чоловік, як ворона, а все ж жінці оборона»; «Чоловік, як ворона, а все в хаті оборона» [16, 101]. Прислів'я «Ні пава, ні гава» [22, 145]; «Від ворон одстала, до пав не пристала» [16, 214] побудовані на протиставленні ворони паві, яка є символом краси, розквітлої молодости [3, 410], [8, 428]. Такі паремії у процесі метафоризації задіюють модус естетичної оцінки: ворона слугує для позначення невродливої дівчини, пава – красивої, привабливої. Унаслідок неґації сформовано значення середини сприйняття зовнішності.

Домашні птахи у паремійній картині світу українців метафоризуються непродуктивно. Так, орнітоніми півень і курка символізують чоловіче й жіноче начало, виступаючи як парні родові кореляти: «І курка на своїм смітнику господина» [16, 179]; «Всякий півень на своєму сміттю гордий»; «Кожен півень на своєму смітнику пан»; «На батьковому смітнику і півень воєвода» [16, 181]. Ці орнітоніми унаслідок уподібнення сценаріїв поведінки птахів і членів подружжя також позначають взаємини між чоловіком і дружиною, пор.: «Зле там і лихо, де курка кричить, а півень тихо»; «Біда тому дворові, де курка кричить, а півень мовчить» [16, 179]. Можемо стверджувати, що такі прислів'я висміюють недолугих, безха-

рактерних чоловіків, якими керують жінки. Отже, за традиційними уявленнями головою української сім'ї є чоловік.

Орнітоморфна метафора у структурі паремій є етнокультурно маркованою, зумовленою спільними стереотипами, притаманними українській лінгвокультурі загалом, а не тільки й не стільки особистісному досвіду конкретної людини. Прислів'я віддзеркалюють систему прототипних ознак, властивих конкретному птахові, які й становлять підґрунтя метафоричних перенесень. Аналіз досліджуваного матеріалу підтверджує, що витоки орнітоморфної симіляції пов'язані з глибинними мітологічними плястами мислення, оскільки для виникнення таких метафор суттєвими є приписані прототипам магічні, символічні, ритуальні, архетипні ознаки. Метафори-орнітоніми органічно вбудовані в концептуальну систему світобачення українського народу. Як представники зовнішнього світу птахи в структурі прислів'їв є засобами пізнання насамперед внутрішнього світу людини. Метафори донорської зони ПТАХ, маючи архетипне підґрунтя, в паремійній картині світу українського народу передовсім ґрунтуються на таких ознаках, як-от: свобода, священне й небесне буття, краса, любов і вірність, належність до певної групи, чоловіче та жіноче начало.

Bibliography and Notes

1. *Античні поетики: Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Горацій. Про поетичне мистецтво*, Київ: Грамота 2007, 168 с. (Бібліотека античної літератури).

2. Барли Н., *Структурный подход к пословице*, [в:] *Паремиологические исследования*, Москва 1984, с. 127-148.
3. Войтович Валерій, *Українська міфологія*, Київ 2005, 664 с.
4. Вольф Елена, *Функциональная семантика оценки*, Москва 2002, 280 с.
5. *Галицько-руські народні приповідки* / Зібрав, упорядкував і пояснив Іван Франко: У 3-х томах, Львів 2007, Том 3, 699 с.
6. Гура Александр, *Символика животных в славянской народной традиции*, Москва 1997, 912 с.
7. Єрмоленко Світлана, *Мова і українознавчий світогляд*, Київ 2007, 444 с.
8. Жайворонок Віталій, *Знаки української етнокультури: словник-довідник*, Київ 2006, 703 с.
9. Казимир Іванна, *Концепт птах у мовній картині світу українського народу*, Харків 2007, 21 с.
10. Китова Світлана, *Птахи у фольклорі та вишивці середнього Подніпров'я*, Черкаси 1993, 64 с.
11. Кононенко Віталій, *Символи української мови*, Івано-Франківськ 1996, 269 с.
12. Лакофф Джордж, *Когнитивная семантика*, [в:] *Язык и интеллект*, Москва 1995, с. 143-185.
13. Лакофф Джордж, Джонсон Марк, *Метафори, которими мы живем*, [в:] *Теория метафоры*, Москва 1987, с. 387-415.
14. Левченко Олена, *Фразеологічна символіка: лінгокультурологічний аспект*, Львів 2005, 352 с.
15. *Мифы народов мира*, В 2- томах, Москва 1997, Том 2, 719 с.
16. *Прислів'я та приказки: Природа. Господарська діяльність людини*, Київ 1989, 480 с.
17. *Прислів'я та приказки: Людина. Родинне життя. Риси характеру*, Київ 1990, 528 с.
18. Селіванова Олена, *Нариси з української фразеології (психологічний та етнокультурний аспекти)*, Київ-Черкаси 2004, 275 с.
19. Селіванова Олена, *Лінгвістична енциклопедія*, Полтава 2010, 844 с.
20. *Словник української мови*: В 11-ти томах, Київ 1971, Том 2, 550 с.
21. *Українські народні прислів'я та приказки*, Київ 1963, 791 с.
22. *Українські приказки, прислів'я і таке інше* / Уклав М. Номис, Київ 1993, 768 с.
23. Lakoff George, Johnson Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago 1980, 242 pp.
24. Rosch Eleanor, Lloyd Barbara, *Principles of Categorization*, [in:] *Cognition and Categorization*, Hillsdale, New York 1978, pp. 27-48.

Olha Ilyk

IDIOLECT OF IVAN FRANKO IN THE FRAMEWORK OF DISCOURSE WORDS (BASED ON THE TEXT CORPUS OF DISCOURSE WORDS OF SHORT PROSE FICTION OF FRANKO)

Ivan Franko L'viv National University, Ukraine

Ольга Ілик

**ІДІОЛЕКТ ІВАНА ФРАНКА КРІЗЬ ПРИЗМУ ДИСКУРСИВНИХ СЛІВ
(НА МАТЕРІЯЛІ КОРПУСУ ДИСКУРСИВНИХ СЛІВ
ФРАНКОВОЇ МАЛОЇ ПРОЗИ)**

Abstract: In the article there are revealed and analyzed 'original' discourse words of the short prose fiction of Ivan Franko through quantitative comparison of the frequency of discourse words use in the *texts corpus of short prose fiction of Ivan Franko* with the *Frequency Dictionary of Modern Ukrainian Artistic Prose*. There was researched importance of discourse words used in the artistic discourse. There was denoted the correlation of 'original' discourse words in the direct and author's speech and their role in the speech of the characters of *short prose fiction* by *Ivan Franko*. Therefore it is defined that the research of discourse words in the writer's work is an important parameter of the writer's individual style.

Keywords: discourse words, the *text corpus of discourse words of short prose fiction* by *Ivan Franko*, "original" discourse words, tokens, direct speech, author's speech, artistic discourse, idiolect

Зазвичай у дослідженнях, присвячених вивченню ідіолекту будь-якого письменника, науковці, у першу чергу, звертають увагу на лексичний рівень мови автора, а саме на повнозначні слова, тим самим переносючи на другий плян вивчення службових частин мови у художньому світі письменника. Проте, у XXI столітті, коли дискурс є найважливішою категорією міжособистісного спілкування, зростає й інтерес до слів, які фор-

мують його структуру – дискурсивних слів, які, як правило, належать до службових частин мови. Дискурсивні слова (ДС) – це "одиниці, які, з одного боку, забезпечують зв'язність тексту, а з іншого – найбезпосереднішим чином відображають процес взаємодії мовця і слухача, позицію мовця: те, як мовець інтерпретує факти, про які він повідомляє слухача, як він оцінює їх з точки зору рівня важливості, правдивості, можливості тощо.

Саме ці одиниці керують процесом спілкування: вони виражають істинні й етичні оцінки, пресупозиції, думки, співвідносять, зіставляють і протиставляють різні твердження мовця чи спілкування мовців один з одним” [1, 7].

Оскільки саме ДС є кількісно найчастотнішими у творах малої прози Івана Франка, тому актуальність і необхідність їх окремого детального дослідження у творчості письменника не викликає сумніву. Тим більше, що “частки¹ стають сигналами соціальних, гендерних, комунікативних ролей, яскравими ознаками ідіостилію мовця або автора твору, тобто формують моделі адресантів, адресатів спілкування, третіх осіб, на яких орієнтуються учасники інтеракції” [3, 47].

Дослідження ДС у Франковій малій прозі допоможе по-новому інтерпретувати текст. Варто зазначити, що така робота на основі текстів письменника дотепер не проводилася. Вивчали тільки типові ДС (див. [10]), які вживав сам І. Франко. Ми ж спробуємо провести дослідження Франкового ідіолекту крізь призму дискурсивних слів.

У лінгвістичній літературі часто звертають увагу на важливість дослідження неповнозначних частин мови у творчості письменника. Наприклад, І. Фоменко та Л. Фоменко зазначають, що “на відміну від повнозначних слів, які вживають свідомо [...], службові слова мистець, як і будь-який носій мови, вживає переважно інтуїтивно. Вони служать йому допоміжним ма-

¹ Частки є типовими дискурсивними словами, основа цього класу слів. Також деякі дослідники вживають термін «частки», як синонім терміносполуку «дискурсивні слова».

теріялом, граматичними зв'язками. На них найменше позначається цілеспрямована робота над словом. Тому службові слова дозволяють заглянути в авторське світовідчуття глибше, ніж слова повнозначні” [15, 7]. На це вказує і І. Левонтіна: “порівняно з повнозначними словами, вживання ДС значною мірою недоосмілене і невідрефлектоване” [11, 305].

Проте наукових розвідок, присвячених дослідженню дискурсивних слів у художньому тексті, є відносно небагато, зокрема це праці Ф. Бацевича [див. 2] і Т. Понятіної [див. 14]. Також є дослідження, які вивчають роль часток² у художньому дискурсі (праці О. Бірюкової [див. 4], В. Мумінова [див. 12]). У праці Є. Іванчікової описано деякі частки у творах Ф. Достоевського. Авторка переконана, що завдяки часткам створюється ілюзія розмовності висловлювань героя. Саме частки є прикметами розмовної мови, і їх Ф. Достоевський синтаксично поміщає у різні ділянки тексту [9, 65].

ДС у художньому тексті допомагають акцентувати увагу слухача на важливих місцях, виразити відкриті та приховані (імпліцитні) смисли, тобто показують справжні наміри героїв, забезпечують експресивність тексту та надають йому певного стилістичного забарвлення.

Також цікавим є твердження, що активне вживання дискурсивних слів визначає рівень володіння мовою: “Якщо людина, що вивчає певну мову, не зможе оволодіти вживанням часток, комунікативна компетенція такої людини буде трагічно непов-

² Як уже зазначалось, оскільки частки є типовими ДС, то вважаємо за доцільне брати до уваги і такі дослідження

ною» [23]. Звичайно, у комунікативній компетенції І. Франка не має підстав сумніватися, оскільки кляса ДС у його творчості найчастотніший і найрізноманітніший, тим більше у його арсеналі є багато «оригінальних» ДС. Саме на них ми зупинимо свою увагу.

Для визначення домінантних ДС у малій прозі І. Франка порівняймо їх з *ЧС сучасної української художньої прози* (див. [16]). Саме так можна виявити відмінності та особливості мови автора.

Для коректного порівняння ЧС історичні періоди у цих працях повинні співпадати. Так, хронологічні межі збірок І. Франка – 1877 – 1913 роки (кінець XIX – початок XX ст.), а *ЧС сучасної української художньої прози* виданий у 1981 році. Проте тексти ЧС обмежуються хронологічно періодом від 1945 до 1970 років. Однак цей проміжок часу не є суттєвим. Тим паче в українській лексикографії не укладено ЧС, який би репрезентував лексику творів XIX ст. Тому таке порівняння у нашому випадку єдиноможливе. За таким принципом порівняння здійснювали у ЧС К. Чапек (див. [18], [21]), Ф. Достоєвського (див. [17]), А. Міцкевича (див. [22]), Ю. Словацького (див. [20]), французьких символістів (див. [19]) та ін. На основі порівняння творчості поетів створюють цілі словники, наприклад, контрастивний словник М. Бобунової і А. Хроленко (див. [5]), у якому порівнюють лексику двох відомих поетів – Ф. Тютчева і А. Фета.

В українському мовознавстві є порівняння даних словопоказчика *Лексики поетичних творів Івана Франка* зі *Словниками мови Тараса Шевченка та Григорія Квітки-Онов'яненка* (див. [13]).

В українській лінгвістиці є також практика порівняння *ЧС сучасної української художньої прози* з *ЧС великої прози І. Франка*. На основі цього визначено: співвідношення прямої та авторської мови у романах Івана Франка та в українській художній прозі XX ст. (див. [6]); відносну й середню частотність частин мови у словнику й тексті великої прози І. Франка та української художньої прози; кількісні реляції між частинами мови у Франкових творах та в українській художній прозі (див. [7]).

Отже, зіставлення ДС малої прози Івана Франка із *Частотним словником сучасної української художньої прози* дасть змогу визначити домінантні ДС, які не лише відображатимуть специфіку тексту, але й слугуватимуть своєрідним показником індивідуального стилю письменника. Їх виокремлення дасть можливість створити певну думку про ідіолект автора.

Отже, домінантними ДС будуть у двох випадках: 1) коли абсолютна частота ДС у малій прозі І. Франка вища за частоту даного слова в ЧС сучасної української художньої прози; 2) коли ДС присутні у малій прозі, але їх нема у ЧС сучасної української художньої прози.

Розглянемо детально другий випадок. Здійснивши вищезгадане порівняння виявлено такі «оригінальні» ДС у КТ малої прозі І. Франка: авжеж-авжеж (1), ая (12), бойє (1), буцім (7), вдоватку (5), видите (38), відай (9), вправді (3), впрочім (26), гейби (1), дивіть (13), дістоді-то (1), егеж (3), зрештою (1), мере (6), мой (1), накінець (2), напоследок (4), немовбито (3), нівроку (8), нівроку-нівроку (1), однако (9),

отож-то (1), передовсім (2), повністю (1), по-моєму (3), по-твоєму (6), правдоподібно (1), преці (6), прецінь (77), чей (23), чей-таки (1), чей-то (1), чень (28), чень-то (1), чень-чень (2).

Всі ці «оригінальні» ДС можна поділити на функціонально-прагматичні групи. Найчастотнішою є група ДС, яка виражає ставлення мовця до істинності (18 ДС). Вживаючи ДС цієї групи персонажі франкових текстів та й сам автор може погоджуватись із сказаним, підкреслюючи правдивість висловленого за допомогою ДС: *авжеж-авжеж, ая, бойє, вправді, егеж, мере*, чи виражати невпевненість у висловлених судженнях: *буцім, відай, гейби, мой, немовбито, правдоподібно, чей, чей-таки, чей-то, чень, чень-то, чень-чень*. За допомогою ДС, які виражають композиційно-змістову організацію тексту, мовці підсумовують сказане: *зрештою, наслідок, отож-то* та вказують на ступінь важливості тексту: *впрочім, накінець, передовсім*. ДС *вдодатку, іменно* – деталізують повідомлювану інформацію; *нівроку, нівроку-нівроку* – виражають емоційну оцінку; *по-моєму* – ДС суб'єктивізації повідомлюваного; *дістоді-то, по-твоєму* – об'єктивізації повідомлюваного. Частотними є й ДС, які виражають протиставну семантику, більшу або меншу міру допустовості: *впрочім, однак, преці, прецінь*. ДС *повністю* виражає повноту, *протівно* – контраст, *видите, дивіть* – вказують на інтенціональну адресантну спрямованість. Отже за допомогою всіх цих ДС І. Франко оживляє свій текст, роблячи його структурованим, експресивним та цікавим для читача.

І. Франко дуже часто використовує ДС «чей» та «чень», які, як і біль-

шість ДС, трактують із використанням відсильної форми тлумачення і пояснюють ці ДС за допомогою одних і тих самих синонімів, натякаючи на абсолютно ідентичну семантику. У *етимологічному словнику української мови* його трактують так: «Пов'язане із займенниковим елементом *че* (*че*); кінцевий *-й* може бути залишком енклітичної частки *і*, кінцеве *-нь* – заперечної частки *ні*» [8, 290].

Навіть сам І. Франко у різних редакціях одного оповідання вживає то ДС «чень» то «чей»:

«– Волоцюги прокляті! – воркотів він. От аж де запхалися! Але я прецінь їх найшов! Чей же хоч тепер “бельобунг” буде!» (*Цигани. Ескіз Мирона*)³

«– Волоцюги прокляті! – воркотів він, з трудом сходячи зо скали. – Ось куди вони запхалися! Але прецінь я їх винайшов. Ну, чень хоть тепер який “бельобунг” буде!» (*Цигани*).

ДС «чень-то» як і ДС «чей-то» підсилює сумніви за допомогою частки «то»: «– Ну, чень-то воно так зле не буде, – зачав потішати присяжний, що привів патера, але не успів докінчити своєї бесіди, коли на полі від села показався якийсь парубок на коні» (*Місія*).

Редуплікація цього ДС («чень-чень») додало новий відтінок (комунікативний смисл) – очікування події, яка скоро повинна відбутися, і у нас немає сумнівів щодо цього. «Поволі йде робота у ямі. Чим глибше Михайло прокопує, тим якось йому невидніше, якось ніби душно у ямі. “Але се нічо”, – думає він. А Василь жде та й жде, – чень-чень покажеться кип'ячка, чень нині, чень завтра» (*Навернений грішник*).

³ Тут і далі подаємо приклади з корпусу текстів малої прози Івана Франка.

У цьому контексті ДС «чень-чень» за значенням близьке до слова «ось-ось».

Одним із найчастотніших є вживання і ДС «видите», яке привертає увагу адресата, тобто адресант таким чином намагається активізувати бесіду. Прагматичними смислами цього ДС є довірливість, діалогізм, тобто мовець щиро зацікавлений у розмові й намагається втягти у свої переживання адресата, зацікавити його: «Ото, *видите*, щирий приятель! І спусти ж ся на такого чоловіка! Заждіть, яке він мені ще вистроїв!...» (*Два приятелі*).

Також вживання поряд з ДС «видите» слова «самі» може свідчити про те, що у адресата був схожий аксіологічний досвід і мовець намагається таким чином залучити адресата до розмови: «– *Видите* самі, що всі ваші заходи дуже добре відомі там, де би не повинні бути відомі. Зрозумійте тепер, що в таких разі зачинати повстання...» (*Гриць і панич*).

Схожим за семантичними і прагматичними характеристиками є ДС «дивіть», яке втрачає своє первинне значення і також вживається для регулювання комунікації, привернення уваги та активізації бесіди: «– *Дивіть*, ані разу не перехреститься! – кричали за ним старі богомолки. – Йди, йди, безбожнику! Чортові запродади душу, швидко дістанешся в його пазурі. (*Як пан собі біди шукає*).

Різниця між цими двома ДС у спектрі дії. Так, ДС «дивіть», як правило, спрямоване на конкретну ситуацію, яка відбувається у даний час і у даний момент і, відповідно, на яку мовець хоче звернути увагу. А ДС «видите» спрямоване більш на внутрішній світ адресата, мовець ніби чекає

схвалення ним сказаного, залучаючи співбесідника, так би мовити, для об'єктивності, у ситуацію про яку йде мова.

Значну частину серед цих слів займає діалектна лексика. Це підтверджує, що Іван Франко у своїй творчості намагався відтворити щонайменші особливості розмовної мови тодішнього періоду й території, на якій проживав. Рідним для Каменяра був бойківський говір, який яскраво відображений у його малій прозі навіть на рівні ДС: ая – «еґеж, очевидно, так»; бойє – «дійсно, справді, очевидно»; видите – «бачите»; дивіть – «дивіться», дістоді-то – «наче, ніби»; мере – «дійсно, справді»; чень – «може».

ДС «бойє» є особливим у бойківському говорі, оскільки вважається, що саме від нього пішов етнонім «бойки». Це ДС виражає ставлення мовця до істинності, тобто підтверджує правдивість, реальність сказаного: «Якимко витяг навіть із-за ременя сопілку, заграв, та такої сумної та сердечної, що Іван, *бойє*, аж голову звівив, ідучи позад нього» (*Вугляр*).

На відміну від бойківського говору, який для І. Франка є рідним, і ДС він може вживати підсвідомо, то використання гуцульського говору у малій прозі письменника виконує стилістичну функцію. Тому гуцулізмів не так багато як бойкізмів, тим паче серед ДС. У малій прозі І. Франка це: «гейби», «мой», «напоследок». Цікаво, що є й такі ДС, що притаманні навіть трьом діалектам: бойківському, гуцульському і лемківському. Це ДС «преці», «прецінь».

Особливістю Франкової творчості є використання «язичія» (один із типів штучно витвореної книжної мови в Галичині ХІХ ст.). Здебільшого

«язичні» форми присутні у його ранній творчості, хоча у малій прозі такі ДС зустрічаються і в інших періодах: «зрештов», «однако», «однако ж».

Звичайно, серед ДС є набагато більше діалектизмів, проте вони присутні й у ЧС сучасної української художньої прози, тому не є притаманними виключно творчості Івана Франка. Серед інших «оригінальних» ДС є частина, які утворилися шляхом редуплікації: «авжеж-авжеж», «нівроку-нівроку», «чень-чень». Такий повтор підкреслює важливість контексту до якого вони входять.

Так крім ставлення до істинності повідомлюваного, а саме ствердження думки, ДС «авжеж-авжеж» має й іший прагматичний смисл. Зокрема воно вживається під час автокомунікації, мовець вживає ДС «авжеж-авжеж» для підтвердження своїх слів та певного заспокоєння самого себе: «– Гм... Гарний хлопець, правда? Еге! Ну, що ж... Дам його десь до ремесла... Нехай працює... Авжеж-авжеж! Не відречусь його! Заграничний політик говорив ніби до товариства, а властиво для заспокоєння свого сумління (*Odi profanum vulgus*).

Також важливо є те, що залежно від стилю мовлення, від того, чи ДС вживається у прямій (персонажній) чи авторській мові та від соціального статусу, мовці використовують різні ДС.

Так ДС «ая» є ДС розмовного стилю, і, відповідно, у малій прозі І. Франка вживається виключно у прямій мові, переважно у мовленні сільського населення (*Фрузя, панотець, Василь, Іван Півторак, селяни* та ін).

Виключно у авторському мовленні вживається ДС «буцім», «зрештов», «накінець», «наслідок».

Щодо ДС «вдодатку» та «вправді» то, можна сказати, що вони вживаються у мовленні інтелігенції, оскільки у малій прозі І. Франка вони трапляються у мові автора та панів (*пан, панна Рузя, пан Нагірний, могутній бесідник*).

ДС «видите» у більшості випадків (30 слововживань) функціонує у мовленні персонажів, але його також зафіксовано і в авторській мові, проте у тих випадках, коли оповідач веде мову від першої особи і є учасником тих подій, про які розповідає, наприклад: «Відаю я знов поміж людьми на ярмарках, а все поміж чужосільними, так аби в нашій селі ніхто й не знав ні про що. Бо у нас, *видите*, нарід дивний, такий, що з чого-будь та й обсміє чоловіка (*Історія моєї січкарни*).

Тобто, можна зробити висновок, що «видите» – це ДС прямої мови, а щодо соціальної належності ДС, то його вживають усі верстви населення (селяни: *Гринь, Іван, дід Панько, Слимач, мати Гандзі*; робочі: *соляр, ложкар, вугляр*; пани: *панок, пан Темницький*; отець *Телесницький*; жид *Шміло*). Цікавим є те, що ДС «видите» є «улюбленим» у мовленні діда Панька з оповідання *На дні*. Майже у кожній репліці з уст діда лунає ДС «видите», яке спрямоване на внутрішній світ адресата і показує довірливе ставлення мовця до співбесідника.

Спільне за комунікативним смислом до ДС «видите» є ДС «дивіть», яке також функціонує у прямій мові й уживається різноманітними персонажами (*Фрузя, Лесиха, війт, старі богомолки*).

ДС «впрочім» також частіше трапляється у авторському мовленні (16 слововживань) та у мовленні старших освічених людей (*Андрій, ці-*

сарська комісія, пан Темницький, пані Грозицька, Володко, Густав).

Таким чином, різниця між авторською мовою і прямою мовою персонажів виявляється і на рівні ДС. Зокрема, мовлення персонажів прикрашають такі ДС, як: «ая», «видите», «дивіть», «впрочім». Таке активне вживання ДС у мові персонажів малої прози І. Франка свідчить про намагання створити ілюзію розмовності та показати психологічний стан своїх персонажів.

Іван Франко часто застосовує дискурсивну лексику і у авторській мові, проте вона значно відрізняється. Зазвичай, це ДС, які допомагають структурувати текст та саме за допомогою таких ДС читач краще орієнтується у тексті, розуміє на що варто звернути увагу, визначає головне та другорядне.

Також ДС у малій Франковій прозі часто виступають маркерами соціальних станів. ДС можуть слугувати прикладом соціальної та вікової диференціації, тобто маркерами мовлення освіченіших людей та людей без освіти.

Твори І. Франка високодіялогічні, тут переплітається мовлення інтелігентів, простих селян, робітників, чиновників та інших клас, для яких характерні свої особливі ДС.

Також Іван Франко, особливо у перших своїх прозових творах, максимально намагався передати атмосферу мовлення тої епохи та території, на якій відбувалися події у творі. Це, зокрема, можна підтвердити активним вживанням діалектної лексики навіть серед ДС. Тому можна стверджувати, що ідіолект письменника формується на базі багатьох чинників, серед яких основну роль відіграє

мовне оточення, у якому перебуває автор.

Зіставивши частотні списки ДС малої прози І. Франка із відповідними ДС у *ЧС сучасної української художньої прози*, можна виявити особливі ДС як для творчості І. Франка, так і для певного історичного періоду. Зокрема, такий матеріал буде цінним для реконструкції особливостей ДС української мови зламу XIX – XX ст.

Отже, І. Франко активно застосовує ДС у малій прозі, тому вони стали важливі для відтворення ідіолекту письменника, вони відображають його авторську картину світу, яка є високоемоційною, а розглянувши ДС та групи до яких вони входять, можна зробити висновок, що письменник за допомогою ДС оживляє свій текст: він підкреслює правдивість сказаного та сумнівається, виділяє головне і другорядне, підсумовує, протиставляє, деталізує сказане.

Bibliography and Notes

1. Баранов А. Н., Плуґян В. А., Рахилина Е. В., *Путеводитель по дискурсивным словам русского языка*, Москва 1993, 243 с.

2. Бацевич Флорій, *Дискурсивні слова в комунікації: слово ДАЖЕ у Ф. М. Достоєвського*, Львів: Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка 2003, с. 181-190.

3. Бацевич Флорій, *Частки української мови як дискурсивні слова*, Львів 2014, 288 с.

4. Бирюкова О. А., *Семантико-прагматические функции и стилистические возможности частиц в художественном тексте (на материале прозы С. Довлатова)*: диссертация

... кандидата филологических наук, 10.02.01, Владивосток 2007, 206 с.

5. Бобунова М. А., Хроленко А. Т., Тютчев и Фет: опыт контрастивно-го словаря, Курск 2005, 197 с.

6. Бук Соломія, *Пряма й авторська мова великої прози Івана Франка: лінгвостатистичне дослідження у контексті корпусної лінгвістики*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія філологічна, Випуск 52, Львів 2011, с. 199-209.

7. Бук Соломія, *Частини мови у словнику і тексті Івана Франка (на матеріалі великої прози)*, [у:] *Лінгвістичні студії 2011*, Випуск 22, с. 62-66.

8. *Етимологічний словник української мови: В 7-ми томах*, Том 6, Київ: Наукова думка 2012, 568 с.

9. Иванчикова Е. А., *Синтаксис художественной прозы Достоевского*, Москва: Наука 1979, 287 с.

10. Космеда Тетяна, *Типові дискурсивні слова як показник комунікативної компетенції мовної особистості (на прикладі аналізу «живого» мовлення І. Франка)*, [у:] *Лінгвістичні студії: Збірник наукових праць*, Випуск 17, Донецьк: Донецький національний університет 2008, с. 206-210.

11. Левонтина И. Б., *Ишь, Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура*, Москва: Языки славянской культуры, 2004, с. 305-318.

12. Муминов В. И., *Стилистические функции частиц в романе Ф. Достоевского "Идиот"*, Южно-Сахалинск 2011, 240 с.

13. Ощипко Ирина, *Про укладання словника мови поетичних творів Івана Франка*, [у:] *Іван Франко і світова культура*, Книга 1, Київ: Наукова думка 1990, с. 81-83.

14. Понятина Т. П., *Коммуникативные функции дискурсивных слов в художественных текстах*, [в:] *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского* 2013, № 4 (2), с. 373-376.

15. Фоменко И. В., Фоменко Л. П., *Художественный мир и мир, в котором живет автор*, [в:] *Литературный текст: проблемы и методы исследования*, Тверь 1998, с. 3-9.

16. *Частотний словник сучасної української художньої прози: У 2-х томах* / Ред. В. Перебийніс, Київ: Наукова думка 1981, Том 1, 863 с.; Том 2, 856 с.

17. Шайкевич А. Я., Андрищенко В. М., Ребецкая Н. А., *Статистический словарь языка Достоевского*, Москва: Языки славянской культуры 2003, 880 с.

18. *Český národní korpus*, Web. 12.09.2017. <<http://ucnk.ff.cuni.cz/>>.

19. Guiraud Pierre, *Les caractères statistiques du vocabulaire: essai de méthodologie*, Paris: Presses universitaires de France 1954, 116 pp.

20. Skubalanka Teresa, *Słownictwo poezji miłosnej Juliusza Słowackiego na tle tradycji*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu M. Kopernika 1966, 414 s.

21. *Slovník Karla Čapka* / Ed. František Čermák, Praha: Nakladatelství Lidové noviny; Ústav Českého národního korpusu 2007, 715 s.

22. Stachurski Edward, *Słownictwo «Pana Tadeusza» Adama Mickiewicza na tle tekstów innych poematów romantycznych*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej 2005, 262 s.

23. Wierzbicka Anna, *Particles and Linguistic Relativity*, [in:] *International Review of Slavic Linguistics* 1976, № 1(2/2), pp. 327-367.

Tetiana Botvyn

**SOMATIC VOCABULARY IN THE UKRAINIAN TRANSLATION
OF THE BIBLE IN THE 19TH – 20TH CENTURIES:
A SEMANTIC AND CULTURAL ASPECTS**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Тетяна Ботвин

**СОМАТИЗМИ В УКРАЇНСЬКИХ
ПЕРЕКЛАДАХ БІБЛІЇ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ:
СЕМАНТИЧНИЙ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ**

Abstract: In the article there is conducted semantic analysis of facial somatism in the old Testament in the Ukrainian translations of the Bible in the 19th – 20th centuries (by P. Marachevskiy, P. Kulish – I. Puliuy – I. Nechuy-Levytskyi, I. Ohiyenko, I. Khomenko, R. Turkoniak), there we can observe with the synonym of tokens of the face and visage. During translation of some sections, there is a certain tendency to use the above mentioned words. E.g., in the Ukrainian translations of the 19th century, the lexeme face is favored, but in the Ukrainian translations of the 20th century – lexeme visage is used. For the eye token there is no synonymous with variance. The semantics of the eye lexeme is excellent in the Hebrew, Greek, and Ukrainian languages. Common meaning (obviously for most languages of the world) is only the meaning of ‘Unit of man’s sight, of all vertebrates and some invertebrates’. This circumstance imposes additional difficulties in translating certain episodes of the Bible into other languages of the world, in particular into Ukrainian.

Keywords: somatic vocabulary, the Bible, diachrony, variation, translation

У сучасному мовознавстві спостерігається значне зацікавлення щодо досліджень сакральної сфери, у якій відображено мовно-ментальні та культурно-духовні процеси людства загалом, окремого етносу зокрема. Визначальне місце в дослідженнях релігійного стилю належить Біблії. Попри значну кількість публікацій, у яких досліджуються особливості

семантики біблійного тексту, на особливу увагу заслуговують окремі, майже не вивчені тематичні групи лексики Святого Письма, зокрема й соматизми. Надзвичайно важливим є діяхронічний аспект таких студій. Загальноприйнятною є думка про те що серед кодів культури, які генерує мова, соматичний код культури поряд із іншими належить до базових,

адже у назвах частин тіла закладена семантична, функціональна, прагматична, культурологічна інформація. Вагомим підтвердженням цього є образно-символічні значення більшості соматизмів.

Біблійні соматизми в українському мовознавстві досліджуються переважно як компоненти фразеологічних словосполук. У такому річищі вивчають соматичну лексику Орест Пілько, Олександр Левко. Так, О. Пілько аналізує особливості семантики фразем із компонентами-соматизмами *нога, кров, око, рука* (з партонімами *долоня, пальці*), *вухо, серце, язик, уста* в одній із Книг Біблії (Приповідках), які об'єктивують реальії дійсності через фразеологічну картину світу, номінуючи процесуальність, сприйняття – несприйняття людиною життєвого досвіду інших [7]. Соматичні фразеологізми з компонентом *серце* у Септуагінті та Новому Заповіті розглядаються О. Левком. Автор приходять до висновку, що окреслені одиниці позначають емоції та почуття, чесноти та гріхи, мислення та розумову діяльність, волевиявлення та бажання [5].

У контексті нашої проблеми важливим є дослідження Оксани Дзери, у якому подається історичний огляд українських перекладів Біблії, починаючи від Переяславського Євангелія і до перекладів ХХІ ст. Окреслюється відмінність підходів до перекладу і проблема їхньої різночасової рецепції, при цьому зазначається, що “Біблія як центральний текст європейської культури фактично не має загальнодоступного оригіналу, і саме її національні переклади визначають особливості біблійних мовних картин світу, які, відповідно, зумовлю-

ють своєрідність авторських інтерпретацій” [3, 214]. На особливу увагу заслуговує праця Тетяни Мороз. Авторка з'ясовує семантико-стилістичні особливості лексики перекладів книг Святого Письма, виконаних Пантелеймоном Кулішем та Іваном Пулюєм, у контексті формування та розвитку української літературної мови у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст., у взаємозв'язку з нормотвірними настановами перекладачів та їхньою орієнтацією на дві форми історичного існування української мови – народнорозмовну та писемно-книжкову, а також у зіставленні з нормами сучасної української літературної мови [6].

У нашій статті спробуємо здійснити семантичний аналіз соматизмів *обличчя, око* в українських перекладах Біблії ХІХ – ХХ століть (П. Морачевського, П. Куліша – І. Пулюя – І. Нечуя-Левицького, І. Огієнка, І. Хоменка, Р. Турконяка), їхню вербально-образну та культурологічну презентацію.

Лексема *обличчя (лице)* характеризується високою частотою вживання в біблійному тексті (понад 500 разів). У івриті це слово означало ‘повертати’, ‘звертати’, тобто це повернена назовні, звернена до будь-якого об'єкту сторона предмета або людини (ЄЛС), у грецькій мові слово πρόσωπο позначає ‘поверхню’, ‘зовнішній образ’, ‘вигляд’, ‘вираз’, ‘риси людини’ (ГЛС).

В українських перекладах вживається в значенні ‘передня частина голови людини’: «І вмив він *лице* своє, і вийшов, і стримався, та й сказав: Покладіть хліба!» (Бут. 43 : 31), «А дівчина та вельми вродлива з *обличчя*; була дівиця, і чоловік не пізнав ще її.

І зійшла вона до джерела, і наповнила глека свого, та й вийшла» (Бут. 24 : 16); 'людини як окремо взятої особистості': «А ми, браття, на короткий часок розлучившись з вами *лицем*, а не серцем, тим із більшим бажанням силкувались побачити ваше *лице*» (1 Сол. 2 : 17).

Обличчя є виразником внутрішнього стану (якостей) людини: *сорому*: «Передо мною щоденно безчестя моє, і сором вкриває *обличчя* моє» (Пс. 43 : 16); *відваги*: «А з гадян відділилися до Давида до твердині в пустиню лицарі вояки, мужі відважні, на війні, озброєні великим щитом та списом. А їхні *обличчя то обличчя лев'ячі*, а щодо швидкості вони були, як сарни на горах» (1 Хр. 2 : 8); *мудрости*: «Хто, як той мудрий, і значення речі хто знає? *Розсвітлює мудрість* людини *обличчя* її, і суворість *лиця* її змінюється» (Екл. 8 : 1); *радість (привітність)*: «Коли я, бувало, сміявся до них, то не вірили, та *світла обличчя* мого не гасили» (Йов. 29 : 24), *протидію (ворожість)*: «То Я зверну *Своє лице* проти того чоловіка та проти родини його, і винищу його й усіх, що блудять за ним, блудячи за Молохом, з-посеред народу його» (Лев. 20 : 5).

Обличчя накривали покривалом як вияв сорому, страху, покори і страждання: «І сказала вона до раба: Хто отой чоловік, що полем іде нам назустріч? А раб відповів: То мій пан. І вона покривало взяла, та й *накривлась*» (Бут. 24 : 65). І сказав: «Я Бог батька твого, Бог Авраама, Бог Ісака й Бог Якова! І *сховав* Мойсей *обличчя* своє, бо боявся споглянуть на Бога!» (Вих. 3 : 6); «І скінчив Мойсей говорити з ними, і *дав на лице своє покривало*» (Вих. 34 : 33); «А не як Мойсей, що *покривало клав на обличчя* своє, щоб

Ізраїлеві сини не дивилися на кінець того, що минає» (2 Кор. 3 : 13).

В українських перекладах спостерігаємо синонімію лексем *обличчя* та *лице*. При перекладі деяких розділів діє певна тенденція щодо використання згаданих слів. Скажімо, в українським перекладах ХІХ століття перевага віддається лексемі *лице*, натомість в українським перекладах ХХ століття – лексемі *обличчя* (Пор. переклад епізоду в Євангелії від Матвія у П. Морачевського: «Коли ж ви постите, то не показуйте сумного виду, як *лицеміри*; бо вони насуплюють *лиця* свої, щоб люде бачили, як вони постять. Істинно кажу вам: вони мають собі нагороду» (Матв. 6 : 16)); у П. Куліша: «Коли ж постите, нехай не буде в вас, як у *лицемірів*, сумного виду: змінюють бо *лиця* свої, щоб здаватись людям постниками. Істинно глаголю вам: Що мають вони нагороду собі» (Матв. 6 : 16); в І. Огієнка: «А як постите, то не будьте сумні, як оті *лицеміри*: вони бо змінюють *обличчя* свої, щоб бачили люди, що постять вони. Поправді кажу вам: вони мають уже нагороду свою!» (Матв. 6 : 16); у Р. Турконяка: «Коли ж постите, не будьте такі, як *лицеміри*, що сумують, виснажують свої *обличчя*, щоб показатися людям, що постять; щирю правду кажу вам, що вони вже одержують свою винагороду» (Матв. 6 : 16). Іноді ця тенденція порушується в українських перекладах ХХ століття, особливо ж у І. Огієнка: «І коли Він молився, то вигляд *лиця* Його переобразився, а одежа Його стала біла й блискуча» (Лук. 9 : 29), тоді як у перекладі Р. Турконяка, І. Хоменка зберігається: «І сталося таке, що під час молитви вигляд його *обличчя* змінився, а його одяг став білий та

блискучий» (Лук. 9 : 29), «І коли він молився, вигляд його *обличчя* став інший, а одежа – біла та блискуча» (Лук. 9 : 29).

Ми зафіксували у перекладі П. Морачевського (як, до речі, й П. Куліша) вживання лексеми *обличчя* лише в одному епізоді, пов'язаному «динарієм кесаря», описаному в трьох книгах синоптичних Євангелій, що стосується епізоду проповіді Ісуса Христа в Єрусалимі («Вони принесли. І сказав їм: чие се *обличчя* й напис? Вони сказали Йому: кесарева» (Марк. 12 : 16); «Покажіть Мені динарій: чие на ньому *обличчя* і напис? Одповідаючи ж, сказали: кесаря» (Лук. 20 : 24); «І каже Він їм: чие се *обличчя* й надпись?» (Матв. 22 : 20). Натомість у перекладах І. Хоменка, Р. Турконяка ця лексема домінує. Для перекладу І. Огієнка характерні лексеми *обличчя* та *лице*, частота вживання яких є приблизно однаковою. Іноді замість названих слів присутні контекстуальні синоніми. Наприклад, у Євангелії від Луки (12 : 56) у П. Куліша, П. Морачевського, І. Огієнка вживається *лице*, у І. Хоменка – *вигляд*, у Р. Турконяка – *вид*.

Лексема *обличчя* (*лице*) поєднуючись із іншими соматизмами (серце) виражає протиставні та корелятивні відношення («Та Господь сказав Самуїлові: Не дивись на *обличчя* його та на високість зросту його, бо Я відкинув його Собі! Бо Бог бачить не те, що бачить людина: чоловік бо дивиться на *лице*, а Господь дивиться на *серце*» (1 Сам. 16 : 7)), «Бо не знову себе ми доручуємо вам, але даємо вам привід хвалитися нами, щоб мали ви що проти тих, що хваляться *обличчям*, а не *серцем*» (2 Кор. 5 : 12); «Радісне *серце лице* веселить, а при

смутку сердечному дух приголомшений» (Пр. 15 : 13).

В українській мові лексема *лице* відома з XI століття зі значеннями 'Передня частина голови людини', 'щока, перед, образ, вигляд; особа, персона; колір, фарба; рід; речовий доказ; граматичний термін (Срезн. I, 551). Аналізоване слово праслов'янського походження (*lice*, очевидно, пов'язане з **likъ* 'обличчя', що збереглося в східнослов'янських та південнослов'янських мовах) (ЕСУМ III, 250-253). У словнику староукраїнської мови XIV – XV століть подається значення фразеологізмів із компонентом *лице*, значення ж цього слово не фіксуються (ССУМ I, 551). У XVI – XVII століттях позначало: 'передню частину голови людини' 'щоку', 'особу', 'зовнішній вигляд, образ', 'свідка', 'речовий доказ вини' (СУМ 16, 68-70). У XIX столітті семантика цього слова така: 'передня частина голови людини', 'щоки' (тільки у множині), 'зовнішня сторона', 'дерев'яна матриця візерунка для набійки полотна', 'речовий доказ вини' (Грінч.), 'передня частина голови людини', 'зовнішня сторона', 'особа' (Желех. I, 406). У сучасній українській мові номінує 'передню частину голови людини', переносно 'сукупність ознак, що характеризують що-небудь', 'верхню, зовнішню сторону предмета'; тільки у множині *щоки* (СУМ IV, 499).

Лексема *обличчя* функціонує в українській мові з XI століття зі значеннями: 'вигляд', 'особа', 'подоба, зображення', 'свідчення', 'доказ', 'підозра', 'маска' (Срезн. II, 522-523). Її походження виводять із праслов'янського **likъ* → лик → облик → облич → облички → обличчя (ЕСУМ III, 231-232).

У староукраїнський період функціонувала в значенні 'особа' (ССУМ II, 69). Цікаво, що в малорусько-німецькому словнику Є. Желехівського та С. Недільського слова *облик*, *облич*, *обличе* подаються в одній словниковій статті як полісемійні утворення (1. 'Обличчя', 2. 'Зображення'), що підтверджує етимологію цього слова. *Словник української мови* за редакцією Б. Грінченка фіксує це слово як моносемійне ('лице' (передня частина голови людини)), хоча наведені приклади у цьому ж джерелі (Прийняв він (янголь) на себе *обличчя* цара (Рудч. Ск. II. 160). На *обличчя* був препоганий (Грінч. III, 15) дають підстави виділити інше значення – 'вигляд'. У сучасній українській мові досліджувана лексема має такі значення: 1. Передня частина голови людини. 2. перен. Загальний вигляд, зовнішні обриси чого-небудь. // Найбільш показова сторона явища, предмета і т. ін., яка виражає його суть. // Зміст якого-небудь явища у поєднанні з його оформленням, структурою. // Сукупність основних якостей когось, чого-небудь, його суть (СУМ V, 525).

Таким чином, синхронно-діахронний аналіз цієї лексеми свідчить про звуження його семантики, такі процеси характерні й для слова *лице*. Усе ж для XIX – XX століть ці слова є синонімами в основних лексико-семантичних варіантах і їхнє вживання зумовлене стилістичними настановами, а не семантичною специфікою в більшості випадків.

У біблійному тексті високою є частота вживання лексеми *око* (більше 500 разів), щоправда, переважно це слово є компонентом фразеологізмів. У єврейській мові було бага-

тозначним, позначаючи: 1. 'Орган зору у людини, всіх хребетних та деяких безхребетних тварин'. 2. 'Вигляд, зовнішність'. 3. 'Джерело' – потік води, що утворюється внаслідок виходу підземних вод на поверхню землі. // перен. 'Те, що дає початок чому-небудь, звідки постає, черпається щось; основа чого-небудь' (ЄЛС). Грецьке μάτια – моносемійне, означає 'орган зору у людини, всіх хребетних та деяких безхребетних тварин' (ГЛС).

Око у Біблії є мірилом цінностей людини (добра / зла, світла / темряви): «*Око* то світильник для тіла. Тож як *око* твоє буде здорове, то й усе тіло твоє буде світле. А коли б твоє *око* лихе було, то й усе тіло твоє буде темне. Отож, коли світло, що в тобі, є темрява, то яка ж то велика та темрява!» (Матв. 6 : 22-23).

Лексема *око* як символ Божого захисту зафіксована у Книзі Захарії та Ездри: «Пророцтво Господнього слова на землю Хадрах та Дамаск, місця спочинку його, бо *око* Господне на Арам та на всі Ізраїлеві племена» (Зах. 9 : 1), Та *око* їхнього Бога було на юдейських старших, і вони не спинили їх, аж поки не піде донесення до Дарія, і тоді дадуть писемну відповідь про це (Езд. 5 : 5).

На полях Святого Письма згадає слово функціонує у таких значеннях: 'орган зору людини' («А коли хто вдарить в *око* раба свого, або в *око* невільниці своєї, і знищить його, той на волю відпустить його за *око* його» (Вих. 21 : 26); «*Очі* ж Ліїні були хворі, а Рахіль була гарного стану та вродливого вигляду» (Бут. 29 : 17); '*людина*': («Ото Він із хмарами йде, і побачить Його кожне *око*, і ті, що Його прокололи були, і всі племена землі

будуть плакати за Ним. Так, амінь!» (Об. 1 : 7).

Контекстний аналіз лексеми *око* дозволяє виділити такі семи: 'милосердність': (То не будеш згоджуватися з ним і не будеш слухатися його, і не буде милосердитися око твоє над ним, і не змилосердишся й не сховаєш його (Повт. 13 : 9), переносно 'який просвітлів, виражаючи яке-небудь (звичайно позитивне) почуття': («Справедливі Господні накази, бо серце вони звеселяють. Заповідь Господа чиста, вона очі просвітлює» (Пс. 18 : 9; 'пожадливість' («Бо все, що в світі: пожадливість тілесна, і пожадливість очам, і пиха життєва, це не від Отця, а від світу» (1 Іван. 2 : 16); 'перелюбство': («Їхні очі наповнені перелюбом та гріхом безупинним; вони зваблюють душі незміцнені; вони, діти прокляття, мають серце, привчене до зажерливості» (2 Петр. 2 : 14); 'зухвалість': («бо народ із біди Ти спасаєш, а очі зухвалі принижуюєш» (Пс. 17 : 28), 'заздрісність': («І від того дня й далі «Саул дивився заздрісним оком на Давида» (1 Сам. 18 : 9); 'сум', 'старість' «Мое око зів'яло з печалі, постаріло через усіх ворогів моїх...» (Пс. 6 : 8); 'ридання': «Мое око спливає потоками водними через нещастя дочки мого люду...» (Плач. 3 : 48); 'погордливість': «Муж гордого ока та серця надутого несправедливий, а світильник безбожних це гріх» (Пр. 21 : 4); 'добрість': («Хто доброго ока, той поблагословлений буде, бо дає він убогому з хліба свого» (Пр. 22 : 9); 'спокусливість': («І коли твоє око тебе спокушає його вибери й кинь від себе: краще тобі однооким ввійти в життя, ніж з обома очима бути вкиненому до геєнни огненної» (Матв. 18 : 9).

Лексема *око* праїндоевропейського походження. Відома в більшості слов'янських мов (Пор.: болгарське *око*, сербське, хорватське *око*, словенське *oko*, чеське, словацьке, польське *oko*, верхньолужицьке *woko*, нижньолужицьке *hoko*). Споріднена з литовським *akis*, латишським. *acs*, давньопруським *ackis*, грецьким *ὄσσε*, давньоіндійським *akṣī*, вірменським *akn* – 'око, отвір, дірка', латинським *oculus* та ін. (ЕСУМ III, 170-171). В українському мовному просторі побутує з XI століття, їй притаманна полісемійність, омонімія, словотвірність та фразеологічна активність. Назвемо тільки значення цієї лексеми: 1. Орган зору в людини, усіх хребетних та деяких безхребетних тварин. 2. розм. Здатність бачити; зір. // тільки одн. Особлива здатність бачення, властива людині завдяки певній професії, досвіду і т. ін. *Образно. 3. перен., розм. Піклування, догляд (СУМ V, 665). Аналізована лексема не зазнала семантичних трансформацій протягом усіх періодів, цим, мабуть, пояснюється відсутність семантичних варіантів у цієї лексеми в українських перекладах Біблії.

Як бачимо, семантика лексеми *око* в івриті, грецькій, українській мовах є відмінною. Спільним (очевидно, й для більшості мов світу) є лише значення 'Орган зору в людини, усіх хребетних та деяких безхребетних тварин'. Ця обставина накладає додаткові труднощі при перекладі окремих епізодів Біблії на інші мови світу, українську зокрема.

Conditional Reductions

Грінч. – Грінченко Борис, *Словарь української мови: У 4-х томах*, Київ, 1958, Том I, 494 с.; Том II, 573 с.; 1959, Том II, 506 с.; Том IV, 563 с.

Желех. – Желеховський Євген, Недільський Софрон, *Малоруско-німецький словар: У 2-ох томах*, Мюнхен 1982, 1117 с.

ЕСУМ – *Етимологічний словник української мови: В 7-и томах*, Київ: Наукова думка 1982-2012.

ГЛС – *Греческий лексикон Стронга* (с) Bob Jones University: Web., 20.12.2016. <<http://www.rststrong.pdb>>.

ЄЛС – *Еврейский лексикон Стронга* (с) Bob Jones University: Web., 20.12.2016. <<http://www.rststrong.pdb>>.

СУМ – *Словник української мови: В 11-ти томах / Ред. І. Білодід*, Київ: Наукова думка 1970 -1980.

Срезн. – Срезневский Измаиль, *Материалы для словаря древнерусского языка*, Санкт-Петербургъ 1893 – 1912, Томъ 1-3.

ССУМ – *Словник староукраїнської мови XIV – XV ст.: У 2-ох томах*, Київ: Наукова думка 1977 – 1978, Том 1-2.

Bibliography and Notes

1. *Біблія (четвертий повний переклад з давньогрецької мови) / Переклад ієромонаха о. Рафаїла (Романа Турконяка)*, Київ: Українське Біблійне Товариство 2011.

2. *Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / Переклад проф. Івана Огієнка*, Київ: Українське Біблійне Товариство, 2012.

3. Дзера Оксана, *Історія українських перекладів Святого Письма*, [у:] *Іноземна філологія*, Випуск 127, Число 2, Львів: Видавництво Львівського національного університету ім. Івана Франка 2014, с. 214-222.

4. *Євангеліє / Переклад Пилипа Морачевського*, 1863. Web., 20.12.2016. <<http://www.parafia.org.ua>>.

5. Левко Олександр, *Соматичні фразеологізми з компонентом кардіа «серце» у Сентуагінті та Новому Завіті*, [у:] *Studia Linguistica*, Випуск 8, 2014, с. 93-98.

6. Мороз Тетяна, *Лексика перекладів книг Святого Письма у контексті розвитку української літературної мови в другій половині XIX – на початку XX століття: автореферат ... дисертації кандидата філологічних наук*, Чернівці 2007, 20 с.

7. Пілько Орест, *Фраземіка Соломонових «Приповідок»*, [у:] *Лексикографічний бюлетень: Збірник наукових праць / Ред. І. Гнатюк*, Випуск 20, Київ 2011, с.110-113.

8. *Святе Письмо Старого та Нового Завіту / Переклад І. Хоменка*, Ватикан: Editorial Verbo Divino, 1990.

9. *Святе Письмо Старого і Нового Завіту / Переклад П. Куліша, І. Левицького й І. Пулюя*, Київ: Українське Біблійне Товариство 2003.

History

Leonid Zalizniak

**ORIGIN OF UKRAINIANS FROM POSITIONS
OF MODERN ETHNOLOGY**

Research Institute of Ukrainian Studies, Ukraine

Леонід Залізняк

**ПОХОДЖЕННЯ УКРАЇНЦІВ
ІЗ ПОЗИЦІЙ СУЧАСНОЇ ЕТНОЛОГІЇ**

Abstract: The process of ethnic unites forming is regulated by universal laws of ethno-historical development. Modern ethnology shows folks as ethno-cultural organisms that were born, pass their life cycle and disintegrate, mostly in the process of assimilation by other peoples. Age of ethnos is determined by continuity of its ethno-cultural development on its ethnic lands. Continuity of ethno-cultural development on lands of England, France, Spain, Germany, Czech Republic, Serbia, Poland and Ukraine from early Middle Ages to our time gave reasons to begin national history of the mentioned folk from 5th – 7th cent.

Having passed the tribe phase of development in early Middle Ages (5th – 9th cent.) above mentioned folks of Europe created their first states. In the same time aroused the Kyivan Rus' state that consolidated the Slavic tribes of South Rus' in one ethnos of 'Rutheny' (ancient Ukrainians). Kyiv state in 9th – 13th cent. colonized the forest north of Eastern Europe. As a result ancient Ukrainian ethnoses appeared - Byelorussians, Pskovo-Novgorods, Russians.

As Rome romanized his provinces, generating the Roma group of peoples, the same ancient Kyiv rusificated (from Rus', but not Russia) the forest north of Eastern Europe.

In the process of this colonization, there were born young Russian ethnoses (Belarusians, Pskovo-Novgorods), whose parents were Rus'-Ukrainians of Southern Rus'.

Keywords: ethnology, Kyivan Rus', genesis of Ukrainians, continuity of etno-cultural development

Походження народу є ключовою проблемою його національної історії, яка, в свою чергу, є стрижнем національної самосвідомості. Неоднозначне, часто діаметрально протилежне бачення громадянами України визначальних моментів її іс-

торії (проблеми україногенези, феноменів козаччини, УНР, ОУН, УПА, історичних постатей Мазепи, Петлюри, Бандери тощо) розмиває національну самосвідомість українського народу, заважає становленню модерної української нації. Тож відсутність

чітких уявлень про час, місце та обставини народження суб'єкта української національної історії – українського етносу, гальмує формування національної самосвідомости, що стримує процес формування сучасної української нації. Цим пояснюється значний попит в українському суспільстві на дослідження в галузі етногенези та націогенези українців.

Етнічний поділ людства пов'язаний із поширенням екзогамії у суспільствах людини розумної (*Homo sapiens*). Екзогамія (зовнішньошлюбність) – це заборона шлюбних стосунків усередині общин, із яких складалося суспільство ранніх сапієнсів. Шлюбних партнерів почали шукати у сусідніх общинах. Так виникли шлюбні союзи сусідніх общин (первісні племена), у яких унаслідок обміну шлюбними партнерами випрацьовувався спільна мова і культура. Ці первісні племена верхнього палеоліту (40 – 10 тисяч років тому) і були першими етнічними спільнотами [7, 77; 78], [9, 139; 140].

Екзогамність властива лише людині розумній і не відома не тільки у представників тваринного світу, але й у наших найближчих пращурів – пітекантропів чи неандертальців. Вона глибоко закорінена в суспільствах *Homo sapiens*, оскільки тісно пов'язана з фізіологічними процесами відтворення популяції. Іншими словами, етнічний поділ людства – видова ознака *Homo sapiens*. Отже, розмови про майбутнє інтернаціональне суспільства «где нет ни эллина, ни иудея» («де немає ні елліна, ні юдея». – рос.) науково не коректні. Як, до речі, і численні концепції про пізнє формування етносів унаслідок об'єднавчих процесів всередині

державних утворень та виникнення самоусвідомлення належності до певної спільноти (національної самосвідомости). Представники численних доісторичних і ранньоісторичних народів (трипільці, скити, кельти, фракійці, навіть сільського населення минулих століть) не були носіями національної свідомости. Однак вони були носіями нижчої етнічної форми свідомости, тобто були пасивними носіями етнічних ознак (мови, етнокультури) і передавали їх наступним поколінням свого народу. Отже етнічність – одна із визначальних ознак людини сучасного типу, як біологічного виду [7, 77; 78].

Сучасна етнологія розглядає народи як етнокультурні організми, що мають батьків, народжуються, проходять життєвий цикл і дезінтегруються, найчастіше у процесі асиміляції іншими народами. Розвиток етносу нагадує життєвий шлях людини, яка має батьків, народжується, проходить дитинство, юність, молодість, зрілість, старіє, занепадає й помирає, передаючи свої гени наступним поколінням дітей та онуків.

Життєвий шлях етносу – це безперервна трансформація його етновизначальних ознак (мови, етнокультури, ментальности), що неминуче закінчується дезінтеграцією народу, його розчиненням і асиміляцією молодшими етносами. Вік етносу визначається по безперервності (тяглості) його етнокультурного розвитку на його етнічних землях. Для цього залучаються дані різних дисциплін (етнографії, фольклористики, археології, антропології, мовознавства, писемні джерела тощо), із допомогою яких ретроспективним шляхом прослідковується як далеко

у глибину віків не переривався історичний процес, не було радикальної зміни населення на землях конкретного етносу.

Закони етно-культурного розвитку Європи універсальні і поширюються на великі регіони зі спільною історією [8, 49-56]. Зокрема середня смуга Європи від Атлантики до Дніпра, що знаходилася під впливом стародавнього Риму, демонструє тяглість етно-культурного розвитку починаючи із раннього Середньовіччя. Із падінням Римської імперії Велике переселення народів закінчилося, мігранти осіли на землю, змішалися з аборигенами і започаткували нові народи, що населяють континент до нашого часу. Тяглість етно-культурного розвитку на землях Англії, Франції, Іспанії, Німеччини, Чехії, Сербії, Польщі, України з раннього Середньовіччя до нашого часу дала підстави починати національну історію згаданих народів із V – VI ст. [6, 63-67].

Питання тягlosti етно-культурного розвитку на етнічних землях українців також є ключовим при вирішенні проблеми україногенези. Зокрема вона підтверджує ранньосередньовічну концепцію україногенези і заперечує трипільську. Неперервність розвитку від трипільців до сучасних українців викликає великі сумніви у переважній більшості фахівців. Адже після дезінтеграції Трипілья близько 5 тис. років тому північну частину лісостепів Правобережної України, на яких раніше жили трипільці, заселили племена культур кулястих амфор та шнурової кераміки, а південну – носії ямної культури [9, 382]. Колишні трипільські землі зайняли інші на-

роди, перервавши тяглість розвитку від трипільців до українців.

Не викликає сумніву дослідників тяглість розвитку в лісостеповій та лісовій смугах України принаймні з кінця XV ст. Однак прибічники пізньосередньовічної концепції походження українців (а це переважно советські та сучасні російські дослідники) заперечують прямий генетичний зв'язок населення козацької України з людністю Південної Русі X – XIII ст. Вони наголошують на хіятусі (запустінні), що нібито мав місце на півдні Русі у XIII – XV ст. через монголо-татарську навалу.

Зокрема відомий російський історик Міхаїл Погодін ще у середині XIX ст. стверджував, що княжий Київ та державу Русь заснували великороси, що мешкали у Середньому Подніпров'ї до татарської навали. Остання, нібито, змусила великоросів переселитися на Верхню Волгу, де вони заснували Московське царство. Малороси, за М. Погодіним, переселилися у запусітє через монголо-татарську навалу Подніпров'я з Прикарпаття лише в XIV ст. [11].

Чи дійсно з приходом татар етно-культурний процес на українських етнічних землях між Сяном на заході, Київським Подніпров'ям на сході та Прип'яттю на півночі увірвався, як це твердять російські дослідники?

Ще у другій половині минулого століття українські археологи показали, що татаро-монгольська навала не призвела до повного запусітнення Південної Русі. Татари знищили населення кількох міст, зокрема Києва, Переяслава, про що свідчить Пляно Карпіні, який відвідав зруйнований Київ у 1246 р. Він пише, що після три-

валої облоги монголи взяли столицю Руси Київ й убили її мешканців: «... Коли ми їхали через їх землю, то знаходили незчисленні кістки і голови мертвих людей, які лежали на полі, бо місто те було дуже великим і багатолюдним; а тепер воно зведено ні на що, ледь є там 200 домів, а людей тримають вони у важкому рабстві» [7, 25].

Згубні наслідки монгольської навали на Переяслав дали підстави дослідникам говорити про «перезаснування» міста у XVI ст. XIV – XV століття в межах міста представлені поодинокими знахідками, які свідчать, що життя у цей час на території спаленого татарами міста ледь жевріло.

Окремим драматичним сюжетом давньоукраїнської історії є доля численних руських поселень XI – XIII ст. долини Нижнього Дніпра. Археологічні дослідження показали, що численні киеворуські поселення функціонували уздовж Дніпра аж до його гирла і Олешківських пісків на Херсонщині принаймні з XI до кінця XV ст. Автору цих рядків в 1970-х роках особисто довелося розкопувати киеворуське поселення XI – XIII ст. у гирлі ріки Самари біля селища Огринь, що у межах сучасного міста Дніпра. Надзвичайно потужний і багатий культурний шар свідчив про безбідне, повноцінне і тривале функціонування руського селища на межі з кочівницьким Степом.

А. Козловський видав монографію, присвячену руським селищам Нижнього Подніпров'я доби Середньовіччя [4]. Виявилось, що з XI по кінець XV ст. у Нижньому Подніпров'ї від Запоріжжя до Херсону функціонували десятки руських поселень, археологічні матеріали яких

мало чим відрізнялися від матеріалів Київщини того ж часу. Цікаво, що усі ці руські селища загинули не в часи монголо-татарської навали XIII ст., а значно пізніше у кінці XV ст. Тобто вони припинили своє існування внаслідок походів не Батия, а кримського хана Менглі Гірея. Однак, слід визнати, що вони не переросли в козацькі поселення XVI – XVIII ст. і тяглість розвитку руської етно-культури XI – XIII ст. на Нижньому Дніпрі за часів пізнього Середньовіччя урвалася.

Із приходом монголо-татар руське населення дійсно полишило степову та більшу частину лісо-степової смуги України й відійшло на Полісся, Прикарпаття та Волинь, де численні міські та сільські поселення продовжили своє функціонування до наших днів. Зокрема історичні та археологічні джерела свідчать, що міста Західної Руси (Львів, Холм, Перемишль, Галич, Лучеськ, Володимир та ін.) продовжили свій розвиток і в Темні віки української історії XIII – XV ст., зв'язуючи киеворуський та козацький періоди національної історії українців. Попри масове знищення населення князюго Києва в Темні віки XIII – XV ст. у місті та на його околицях продовжили функціонувати духовні святині Руси – Печерський, Михайлівський, Софіївський та ін. монастирі, духовно пов'язуючи княжий період української історії із козацьким.

Неперервність етно-історичного розвитку від Київської Русі до козацької України і далі до наших днів переконливо простежується на півночі Житомирщини та Київщини, а особливо на Овручському кряжі. Історичні та археологічні джерела

незаперечно свідчать, що осаджені на Овруччині київськими князями ще у X ст. руські бояри та дружинники з підлеглими землеробами в пізньому Середньовіччі трансформувалися в овруцьку околичну шляхту із залежними селянами. Засвідчена безперервність функціонування численних родових сіл овруцької шляхти, а також їхніх могильників-кладовищ протягом останнього тисячоліття, тобто з києворуських часів [1], [12], [10].

Відомо чотири головні версії походження українців: трипільська, ранньосередньовічна, києворуська та пізньосередньовічна [5, 3], [6, 39]. У наш час найбільш переконливою і популярною серед науковців є концепція зародження українців на зорі Середньовіччя (кін. V – VII ст.), біля витоків якої стояв Михайло Грушевський [2]. Доводилося навіть читати, що дослідник «у кінці XIX ст. створив, обґрунтував і сформулював чітку ранньосередньовічну концепцію походження українського народу», з чим важко погодитися.

При всій повазі до «батька української історії» на межі XIX – XX ст. «чітку наукову концепцію» україногенези неможливо було ні чітко сформулювати, ні серйозно обґрунтувати. Адже на той час не існувало необхідних напрацювань ні в галузі археології, ні мовознавства, ні антропології, ні етнології. М. Грушевський окреслив, намітив, заснував, урешті решт декларував у кількох фразах лише загальні обриси майбутньої ранньосередньовічної версії україногенезу. А творили і обґрунтовували цю концепцію кілька поколінь українських етнологів, істориків, археологів, мовознавців, антрополо-

гів, які протягом усього XX століття відшуковували нові факти та аргументи на її користь, дискутували з її запеклими опонентами. А серед них були не лише прибічники «давньо-русської народності» із Академії наук Советського союзу чи священної трипільської Аратти, але й «етнологи» з центрального комітету компартії Советського союзу, НКВД та КГБ (як це було з Михайлом Брайчевським чи Віктором Петровим).

За більш ніж сто років, що минули з часів започаткування М. Грушевським ранньосередньовічної версії походження українців, зусиллями кількох поколінь дослідників вона набула чітких обрисів. У 1996 р. автор цих рядків запропонував наступну схему етногенези українців (*рисунок 1*) [5], [6, 67-85]. Їхніми «батьками» були рештки іраномовних скитів, сарматів, які в першій половині I тис. після Р. Х. мешкали на півдні України, зарубинецькі (слов'яно-балтські?) племена, а також фракійці Карпат, східні германці (готи) Правобережжя. Характерні елементи мови і культури цих народів простежуються в етнокультурі українців.

Синтез згаданих етнокультур наприкінці V ст. породив празько-корчацьку культуру Правобережжя та пеньківську лісостепів України – історичні склавини та анти. Саме антив Михайло Грушевський уважав «першими українськими племенами». Розгромлені аварами 602 р. анти сходять з історичної арени, частково переселившись на Балкани, а частково злившись зі склавинами.

Празька культура V – VII ст. Правобережжя (склавини) мала дружний райковецький етап розвитку VIII – IX ст. (літописні племена полян,

деревлян, волинян, уличів, тиверців, білих хорватів). А на початку X ст. на райковецькій культурі формується культура Південної (Київської) Русі.

Згадані літописні племена Південної Русі говорили на споріднених діалектах, хоча й мали різні етноніми. На той час у ранньому Середньовіччі не лише українці, а й інші великі етноси Європи проходили племінну фазу розвитку і склалися з окремих споріднених племен. Так англійці склалися з англів, саксів, ютів, поляки – з віслян, слензян, мазовшан, кашубів, лендзян, слідами яких є діалекти сучасної польської мови.

Племінна фаза розвитку середньої смуги Європи завершилася в IX – X ст., коли окремі споріднені племена об'єднуються в єдині держави – перше Англійське королівство, Польське королівство, держави Моравія, Сербія, Хорватія, Празьке князівство чехів та інші. У цей же час виникає київська держава Русь, що свідчить про універсальність законів етнічного розвитку Європи. За цими загальноєвропейськими закономірностями великі етноси Європи (в т. ч. українці) зародилися в V – VII ст. Протягом раннього Середньовіччя вони пройшли племінну фазу розвитку, а на X ст. створюють перші вже згадувані держави відповідних етносів, які часто набували форми імперій унаслідок завоювання сусідів [6, 63-85].

Київська держава консолідувала літописні племена Південної Русі в єдиний давньоукраїнський етнос, який почав колонізацію лісової півночі Східної Європи, у процесі якої народилися похідні від південних русинів-давньоукраїнців етноси: бі-

лоруси, псково-новгородці, росіяни. Їх народження також підпадає під універсальний закон етнотворення у державах імперського типу [6, 126].

Історія свідчить, що імперії в процесі асиміляції завойованих народів накидають їм свою мову і культуру. Внаслідок синтезу етнокультури аборигенів та завойовників народжувалися нові постімперські етноси батьком яких був імперський народ колонізатор, а матір'ю – етнокультура аборигенів. Так Римська імперія полишила після себе дочірні етноси романської мовної групи (французи, еспанці, португальці, румуни, катальонці тощо). Дітьми Еспанської імперії є близько 30 еспаномовних народів Латинської Америки (мексиканці, чілійці, аргентинці, кубинці, болівійці тощо). Англійська імперія породила американців США, англійськомовних канадійців, австралійців, новозеландців.

Як Рим романізував свої провінції, породивши романську групу народів, так княжий Київ русифікував (від Русь, а не Росія) лісову північ Східної Європи, в процесі її колонізації, породивши молоді руські етноси (білорусів, псково-новгородців, великоросів). Отже пріснопам'ятна «колиска трьох братніх народів» дійсно була. В ній сиділи згадані три братні народи, а колисав її їхній батько русин-українець із княжого Києва. Нестор-літописець вірно передав цю ситуацію словами: «Київ – мати городів руських» [6, 124-126].

Отже маємо неперервну тяглість етнокультурного розвитку в лісостепах та лісах Правобережної України з раннього Середньовіччя до Київської Русі X – XIII ст. Уже зазначалося, що попри твердження московських та

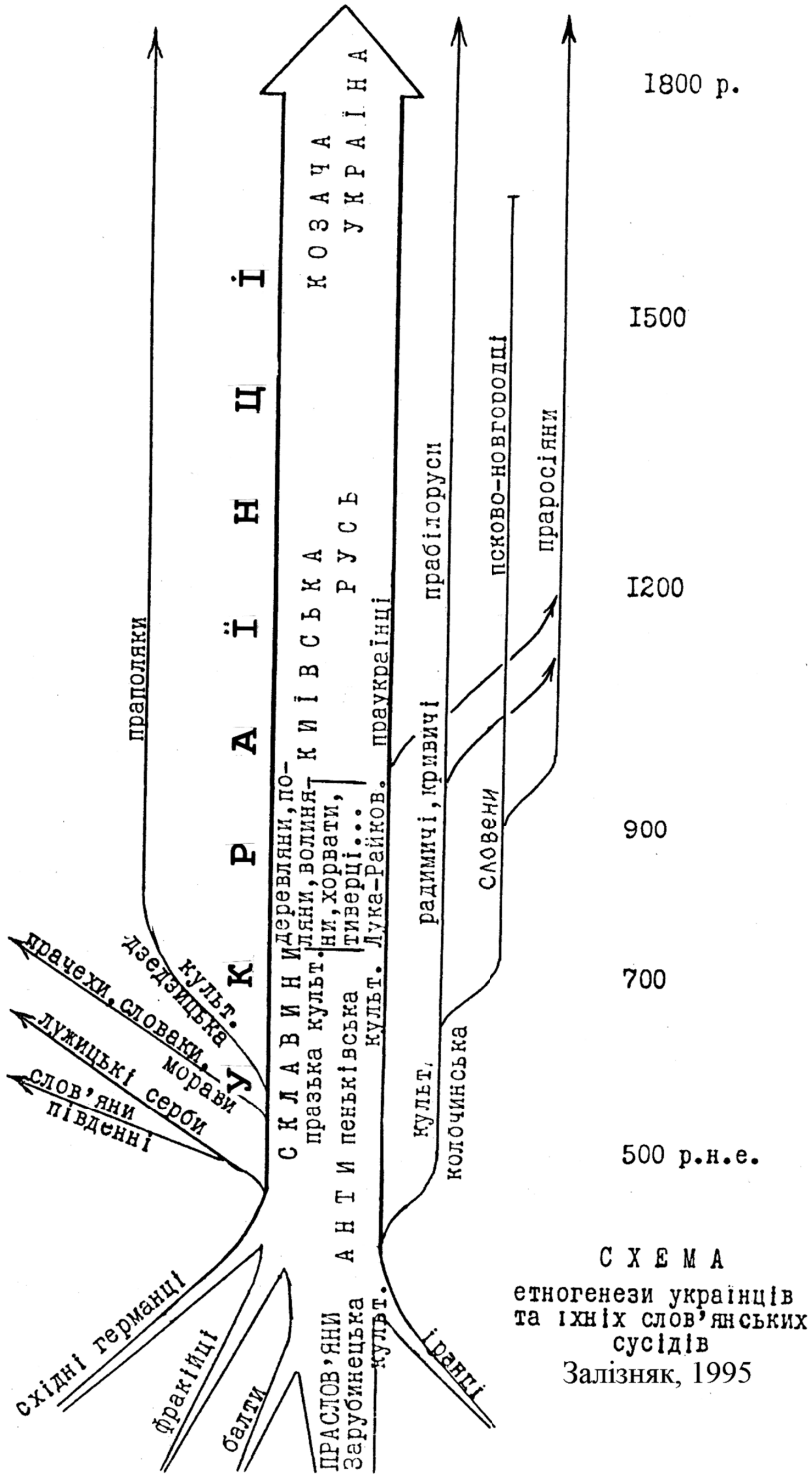


Рисунок 1. Схема генези українського народу (Залізняк Леонід, Походження українського народу, Київ 1996, с. 74).

петербурзьких істориків XIX – XX ст. культурно-історичний процес на території Північно-Західної України не переривався з приходом татар у XIII ст. Київська Русь трансформувалася у козацьку Україну, з якої виросло модерне українство та сучасна незалежна Україна.

Переконливо засвідчена археологічними матеріялами тяглість етно-культурного розвитку на етнічних землях українського народу, перш за все на Волині, в Поліссі, Прикарпатті, Поділлі, свідчить, що мешканці Південної Русі X – XIII ст. являли собою український етнос на середньовічному етапі культурно-історичного розвитку. Мешканці києворуських Києва, Переяслава, Чернігова, Львова, Лучеська, Вручя були українцями тією ж мірою, як тогочасні жителі Лондона, Парижу, Гнезно були англійцями, французами, поляками відповідно. Це були українці, англійці, французи, поляки на їх середньовічному етапі розвитку, які поступово з часом трансформувалися у відомі нам етноси сучасної Європи з їх своєрідними мовами та етнокультурами.

Зумовлений універсальними законами етноісторичного розвитку Європи етногенез та націо-генез українців розпочався на зорі Середньовіччя і неперервно триває ось уже півтори тисячі років (рисунк 1).

Bibliography and Notes

1. Антонович В., *О содержании актов об околичной шляхте*, [в:] *Архивъ Юго-Западной России*, Київ 1867, Часть 4, Томъ 1, с. 1-62.
2. Грушевський Михайло, *Звичайна схема «русской» історії й справа раціонального укладу історії Східного Слов'янства*, [в:] *Статьи по славяноведению*, Санкт-Петербургъ 1904, Випускъ I, с. 298-304.
3. Карпини Иоан де Плано, *История Монголов*, Санкт-Петербургъ 1911.
4. Козловський Аркадій, *Історико-культурний розвиток Південного Подніпров'я в IX – XIV ст.*, Київ 1990, 168 с.
5. Залізняк Леонід, *Походження українського народу*, Київ 1996, 80 с.
6. Залізняк Леонід, *Від склавинів до української нації*, Київ 1997, 256 с.
7. Залізняк Леонід, *Первісна історія України*, Київ 1999, 264 с.
8. Залізняк Леонід, *Проблеми етногенези українців з позицій сучасної європейської етнології*, [у:] *Магістеріум*, Археологічні студії, Київ 2001, Випуск 6, с. 49-56.
9. Залізняк Леонід, *Стародавня історія України*, Київ 2012, 542 с.
10. Залізняк Леонід, *Овруцька околична шляхта та проблема початку українногенези*, [у:] *Магістеріум*, Археологічні студії 2017, № 67, с. 115-124.
11. Погодин М. П., *Записки о древнем русском языке (Письмо к И. И. Срезневскому)*, [в:] *Известия Отделения русского языка и словесности Академии наукъ*, Санкт-Петербургъ 1856, Випускъ 2, Томъ 5, с. 70-91.
12. Томашевський Андрій, *Середньовічна Овруцька волость і феномен Овруцької околичної шляхти*, [у:] *Наукові записки з української історії*, Київ 2008, Випуск 20, с. 466-488.

Yuriy Fihurnyi

**UKRAINIAN ETHNIC, STATE-BUILDING, NATIONAL-BUILDING
AND ETHNOCULTURAL PROCESSES: PROBLEM SOLVING**

Research Institute of Ukrainian Studies, Ukraine

Юрій Фігурний

**УКРАЇНСЬКІ ЕТНІЧНІ, ДЕРЖАВОТВОРЧІ, НАЦІЄТВОРЧІ
ТА ЕТНОКУЛЬТУРНІ ПРОЦЕСИ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ**

Abstract: In the article there is analyzed the essence of Ukrainian ethnic, state-building, nation-building and ethnocultural processes. There are characterized scientific achievements of the mentioned topics. It has been found that ethnic processes are successive changes that took place and will take place with the Ukrainian people throughout its development and existence as a self-sufficient ethnic community, as well as they are directly related to the ethnogenesis of Ukrainians. It is shown that nationstate-building processes are a set of purposeful political, military-political and military actions (violent and non-violent) and means directed by Ukrainians to achieve self-determination and the creation of their own sovereign Ukrainian Independent State. It is proved that the nation-building processes are complex transformations that take place both in a regular order (evolutionary) and revolutionary, and contribute to the formation of a nation, the highest form of political structuring of the ethnos and its further development and self-organization that ultimately should lead to the emergence of a Ukrainian political nation and the creation of Ukrainian civil society. It has been established that ethnocultural processes are a long-term historical development during which a holistic ethnocultural complex is formed and developed directly and indirectly connected with the common origin of Ukrainians, functioning of their native language, creation of ethnic territory, existence of traditional Ukrainian culture.

Keywords: Ukraine, Ukrainians, Ukrainian ethnos, Ukrainian ethnic, state-building, nation-building and ethno-cultural processes

Досліджуючи українські етнічні, державотворчі, націєтворчі та етнокультурні процеси в українознавчому вимірі, ми не тільки намагаємося досягнути визначальні події минувшини України, але й переосмислюємо їх з висоти сьогодення. Попри наявну

кількість досліджень присвячених цим важливим чинникам української минувшини, на превеликий жаль, майже відсутні концептуальні напрацювання, в яких комплексно аналізуються етнічні, державотворчі, націєтворчі та етнокультурні процеси.

У цій статті спробуємо розглянути сутності українського етнотворення, державотворення, націєтворення та етнокультуротворення, стисло охарактеризувати наукові напрацювання з цієї тематики; лаконічно окреслити українські етнічні процеси; розкрити особливості українського державотворення; показати перебіг українського націєтворення; осмислити основні засади українського етнокультуротворення.

Наукова література, присвячена зазначеній проблематиці є достатньо великою. Загалом, в історіографічному дискурсі цієї проблеми можна умовно виділити три етапи – перший (середина XIX – початок XX ст.), другий (20 – 80-ті роки XX століття); третій (90-ті роки XX ст. – початок XXI ст.).

Перший етап відзначається появою праць, у яких розпочинаються спроби осмислити український етнокультурний розвиток першої половини XVII ст. (це напрацювання Д. Бантиш-Каменського, М. Маркевича, А. Скальковського, М. Костомарова, Д. Яворницького, В. Антоновича, І. Каманіна, М. Грушевського. О. Єфименко, М. Аркаса, Я. Новицького та ін.)

Другий етап характеризується збільшенням праць, в яких аналізується український етнокультурний розвиток й етнічні процеси козацької доби. Разом з тим, треба наголосити, що в Советському союзі праці дослідників цензурувалися і лише вчені, які мали можливість працювати за його межами (на Західній Україні 20 – 30-тих років XX ст. чи українські діаспорні вчені) змогли об'єктивно здійснювати аналіз цієї проблеми. Зокрема це праці совет-

ських учених (Д. Багал, К. Гуслистого, О. Апанович, В. Голобуцького та ін.), та дослідження науковців за межами СРСР (Н. Полонської-Василенко, Д. Дорошенка, І. Крип'якевича, Н. Короля, І. Рибчина, О. Барана, Л. Винара, О. Субтельного та ін.)

Третій етап відзначається солідним (у порівнянні з попереднім періодом) збільшенням (кількісним і якісним) напрацювань, присвячених аналізу цієї проблеми. Зокрема, це праці О. Апанович, В. Голобуцького, Я. Дашкевича, Я. Ісаєвича С. Плох, В. Марочкина, В. Щербака, В. Смол, В. Степанкова, О. Гурж, Л. Залізняка, В. Барана, В. Борисенко, Я. Калакури, В. Капелюшного, Ю. Лебедевої, В. Шевчука, П. Саса, Г. Скрипник, В. Скляра, М. Тиводара, С. Макарчука, М. Поповича, А. Коцура, В. Коцура, В. Горобця, Т. Чухліба, Н. Яковенко, В. Балушка, Ю. Мицика, Є. Луняка та ін. Незважаючи на наявні праці, ця проблематика потребує подальшого наукового опрацювання.

Розпочинаючи осягнення сутності українського етнотворення, державотворення, націєтворення та етнокультуротворення, слід наголосити, що вони активно сприяли цивілізаційному поступу України як суб'єкта історичного процесу й об'єктивної геополітичної реальності та неперервному у часі й просторі поступальному розвитку українців від етносу (бездержавного народу) до здобуття ними власної держави та творення нації (державницького народу). Також дуже важливими складовими цього етнодержаво-націєкультуротворення є, у свою чергу, українські етнічні, державотворчі, націєтворчі й етнокультурні процеси. Охарактеризуємо ці чотири про-

відні чинники досліджувальної проблематики.

По-перше, етнічні процеси – це послідовні зміни, що відбувалися і будуть відбуватися з українським народом упродовж всього його розвитку й існування як самодостатньої етнічної спільноти. Вони безпосередньо пов'язані з етногенезом українців. На нашу думку, спільність походження українського етносу бере свій початок у середині I тис. після Р. Х., а саме в кінці IV – V ст. – як наслідок Великого переселення народів. Протягом VI – VIII ст. розпочинається тривалий процес зародження українського етносу на його споконвічних етнічних землях, частина з яких була, ймовірно, слов'янською прабатьківщиною. У IX ст. започатковується формування українського народу. У X – XII ст. завершується і остаточно формується український етнос. У XIII – перша половина XVII ст. відбувається тривалий процес становлення українського народу, який завершується в середині XVII ст., коли в часи Хмельниччини (1648 – 1657 роки) розпочинається формування домодерної козацької (української) нації. Нажаль, із ліквідацією в кінці XVIII ст. Гетьманщини етнічні процеси у XIX – на початку XX ст. загальмовуються, зберігаючи при цьому такі головні ознаки українського етносу, як єдність мови, наявність певної етнічної території, пам'ять про спільне історичне походження, традиційну культуру, етнічну тотожність тощо. У XX – на початку XXI ст. попри всі жорстокі випробування і катаклізми, український етнос зумів зберегти свою неповторну самобутність і віру у власне майбуття [6, 20-21].

По-друге, державотворчі процеси – це сукупність послідовних і цілеспрямованих політичних, воєнно-політичних і суто військових дій (насильницьких і ненасильницьких) і засобів, спрямованих українцями на досягнення державного самовизначення і створення власної суверенної Української самостійної соборної держави. Якщо перші державні утворення на теренах сучасної України вченими фіксуються ще у I тис. до Р. Х. і пов'язані з кіммерійцями, скитами, сарматами, античними греками та іншими етнічними спільнотами, то власне українське державотворення розпочинається в другій половині I тис. після Р. Х., розвивається і зрештою реалізується створення Києво-Руської держави. Загалом, Києво-Руська держава (Київська Русь, Давня Русь) науково-історичні назви проукраїнського державного утворення, яке існувало на теренах Східної Європи з кінця IX і до початку 30-х років XII ст. У автентичних тогочасних наративних пам'ятках ця країна називалася “Русь”, “Руська земля”. На нашу думку, Київська Русь – це перша давньоукраїнська середньовічна держава. За своєю сутністю вона була ранньофеодальною імперією, яка утворилася в кінці IX ст., а саме в 882 р. (за літописом) і фактично розпалася на незалежні князівства у першій чверті XII ст., а точніше у 1132 році [5, 55].

Проте, з остаточним розпадом поліетнічної праукраїнської імперії Київської Русі у середині XII ст. на майже 15 самостійних державних утворень (переважна більшість яких базувалася на землях літописних східнослов'янських племінних союзів), українські державотворчі

процеси на цьому не зупиняються і продовжують подальший свій розвиток. Зрештою, Київ, образно кажучи передав естафету українського етнодержавонацієкультуротворення Володимир-Волинському й Галичу [5, 89]. Загалом, Галицько-Волинська держава у XII – XIV століттях посіла вагомe місце в українському історичному розвитку. Вона не тільки об'єднала під своєю владою значну частину території Київської Русі й стала її безпосередньою спадкоємницею і продовжувачем вітчизняних державотворчих традицій, але й зосередивши у своєму складі переважно українські етнічні землі відбулася як перша суто українська середньовічна державна формація, тоді як праукраїнська Кияворуська держава була поліетнічною ранньосередньовічною імперією, де поряд зі слов'янськими народами – українцями (праукраїнцями), білорусами (прабілорусами) і роснами (прароснами), мешкали й інші етноси – фіно-угри, прибалти, тюрки тощо [5, 103-104].

Наступним важливим етапом українського етнодержавонацієкультуротворення стала т. зв. козацька доба (XVI – XVIII ст.) та поява у Східній Європі нового і важливого геополітичного гравця – Української козацько-гетьманської держави (Гетьманщини), яка утворилася в ході Національно-визвольної війни та соціальної революції українського народу під проводом Б. Хмельницького (1648 – 1657). Її офіційна назва – Військо Запорозьке, хоча у дипломатичних й урядових актах спочатку Московського царства, а потім Російської імперії, вона фігурує як Малорос. У 1648 – 1653 роках Гетьманщина була номінально залежною

від Речі Посполитої, а її територія обмежувалася Київським, Чернігівським та Брацлавським воєводствами (за Білоцерківським договором 1651 р. – лише Київським воєводством), але фактично вона була незалежною державою, а влада її зверхника – гетьмана (від чого й походить термін Гетьманщина) поширювалася на значно більші терени (Волинь, південь Білорусі). Після Переяславської Ради, укладання Березневих статей 1654 р. і Переяславських статей 1659 р. Гетьманщина на правах автономії увійшла до складу Московського царства. У 1660 – 1663 роках Гетьманщина була поділена на лівобережну (під юрисдикцією Москви) і правобережну (під зверхністю Варшави, а згодом і Стамбулу). Цей поділ був закріплений Андрусівським миром 1667 р. і “Вічним миром” 1686 р., а після скасування Польщею у 1700 р. на Правобережжі козацтва, Гетьманщина існувала лише на Лівобережжі. Державний устрій Гетьманщини на початковому етапі характеризувався відносною автономією, об'єднаного військово-адміністративного управління, виборністю гетьмана, генеральної, полкової, сотенної старшини; єдиною податковою, судовою, фінансовою, військовою системою, права на дипломатичні відносини із різними країнами (за винятком Речі Посполитої і Туреччини). Проте царський, а пізніше імперський уряд поступово обмежував автономію Гетьманщини. Так, уже у Глухівських статтях 1669 р. було скасовано її право на зовнішні зносини. Послідовно проводячи централізацію управління, метрополія сама призначала гетьманів, а 1722 р. при гетьмані було створено Малоросійську колегію (1722 –

1727). Упродовж 1734 – 1750-х років гетьманство було скасовано тимчасово, а за указом імператриці Єкатеріни II 21 листопада (10.11. – за стилем) 1764 – остаточно. У 1782 р. з утворенням Київського, Чернігівського і Новгород-Сіверського намісництва, полково-сотенний устрій було скасовано і Гетьманщина перестала існувати, а замість козацьких полків у 1783 р. було створено 10 кавалерійських регулярних полків, пізніше перейменованих у карабінерські. Так, Гетьманщина, втративши військо і власне зверхника, перетворилася на пересічну провінцію могутньої Російської імперії [7, 364-365].

Черговим етапом українського державотворення стало ХХ століття. На його початку, українці зі зброєю в руках розпочали виборювати власну державність і створили низку державних утворень (УНР доби Української Центральної Ради, Гетьманат П. Скоропадського, ЗУНР, УНР доби Директорії), зрештою, всі вони були знищені й лише квазідержавна формація УССР (а з 1937 р. – УССР) у складі ССРСР змогла втриматися у вирі жорстокої геополітичної боротьби. У другій чверті ХХ ст. до і під час Другої світової війни українці спромоглися утворити Закарпатську державу, а далі й у 40 – 50-х роках продовжували воювати за Українську самостійну соборну державу. Зрештою, на початку 1990-х років український народ відновив Українську державність і вже понад чверть століття вибудовує її [6, 22].

По-третє, націєтворчі процеси – комплексні трансформації, які відбуваються як закономірним порядком (еволюційним), так і стрибкоподібним (революційним) та сприяють

утворенню нації, найвищої форми політичної структуралізації етносу та подальшого її розвитку й самоорганізації, які врешті-решт, мають призвести до появи української політичної нації та створення українського громадянського суспільства [6, 22].

Щодо їх періодизації, то сучасна дослідниця Тетяна Воропаєва вважає, що “українські націєтворчі процеси (перебіг яких істотно гальмувався зовнішніми чинниками) були започатковані в середині ХVІ ст.; становлення й утвердження української етнічної нації відбувалося протягом ХVІІ – ХХ ст.; процес становлення української політичної нації був актуалізований на початку ХХ ст.” [1, 467].

Ми вважаємо це твердження хибним і таким, що не відповідає реальній історичній дійсності. Так, на думку видатних вчених-українознавців, Івана Лисяка-Рудницького та Ярослава Дашкевича українське націєтворення розпочалося ще в часи Києво-Руської держави та її спадкоємиці – держави Галицько-Волинської. Зокрема, І. Лисяк-Рудницький ще у 1951 р. наголошував: “Початків формування української нації треба шукати щойно в Київській Русі (чи, точніше, в період розпаду Київської держави), себто небагато століть після сформування українського народного (етнічного) колективу” [3, 18].

У свою чергу, Я. Дашкевич у 1997 р. зазначав: “Вважаючи, що українські історичні традиції у їхньому сучасному сприйманні стосуються, в першу чергу, до таких понять, як нація і держава, розглядаю, перш за все, початкову історію утворення Київської Русі, вважаючи, що саме там

треба шукати джерела виникнення як української нації, так і української національної державности” [2, 44].

Отже, українське націєтворення розпочалося ще в добу Київської Русі, а структурувалося в період існування Галицько-Волинської держави. Саме в ті часи, на нашу думку, постала і сформувалася т. зв. праукраїнська (за правління великих київських князів), а згодом й українська (за володарювання Данила Галицького та його спадкоємців) лицарсько-дружинна аристократична нація, яка готувала й об'єднувала навколо себе тогочасну українську етнічну спільноту. Знаково, що навіть і після ліквідації Галицько-Волинського королівства у середині XIV ст., її провідна верства – як галицька, так і волинська шляхта – згодом долучилася до формування українського козацтва в другій половині XV – XVI ст.

Саме тому, наступним етапом в українському націєтворенні стала козацька доба (XV – XVI ст.). У період найвищого піднесення козащини, в середині XVII ст., під час Національно-визвольної війни та соціальної революції українського народу під керівництвом Хмельницького, невдовзі після створення Української козацько-гетьманської держави почала формуватися козацька нація (під цим терміном фігурував у Європі й у світі тогочасний український народ). Саме козацтво упродовж цього трагічно-загостреного часу зуміло в умовах цілковитої бездержавности України сформувавши військовий осередок, витворити соціальну верству воїнів-професіоналів, яка поклала на свої міцні плечі обов'язки сили кермнича й провідника української нації [8, 209].

Український культуролог і поет Євген Маланюк писав: “Козацтво обіймало всіх «ліпших людей» – чи то був нащадок князівського або боярського роду, чи то був повноправний шляхтич Речі Посполитої, чи відважний міщанин, чи недовчений богослов, чи врешті посполитий селянин” [4, 118].

Українське козацтво стало тим стрижнем, навколо якого консолідувалися українці у XVI і до середини XVII ст. Пізніше ж, із середини XVII і до кінця XVIII ст., козащина перетворилася на своєрідний хребет української нації. Саме тому, майже кожен українець прагнув стати козаком – вільною людиною, а у тогочасній Європі Україна була відома, насамперед, як “країна козаків”.

Черговим етапом українського націєтворення стало буремне і кровопролитне XX ст.; тоді в 1917 – 1921 роках зі створенням низки українських державних утворень націєтворчі процеси набули позитивного прискорення, але у зв'язку з дуже невеликим часовим проміжком їх існування, вони так і не змогли створити на початку XX ст. українську модерну націю. З такими ж проблемами зіштовхнулося українське націєтворення в 40 – 50-х роках. Щодо існування т. зв. “Советської України” та націєтворчих процесів, які мали місце за часів її життєдіяльності, то за задумом кремлівських вождів та ідеологів, вони повинні були утворити не українську советську націю, а т. зв. “советський народ” (“нову историческую общность – советский народ” (“нову історичну спільноту – советський народ” – *рос.*)), який базувався б, передусім на засадах тоталітаризму, росієцентризму, інтернаціоналіз-

му й комунізму. Зрештою, з розпадом Советського союзу цей комуно-більшевицький проєкт зазнав краху, але його породження – *homo sovieticus* – ще продовжує, на превеликий жаль, існувати у психології, культурі та ментальності багатьох колишніх советських народів, у тому числі і українського. Лише із відновленням української державности на початку 1990-х років націєтворчі процеси знову пришвидшилися, хоча, на нашу думку, на початку XXI ст., де-юре у нас є українська нація, але де-факто, вона лише продовжує своє формування. Остаточне її становлення ми пов'язуємо з утворенням в Україні української політичної нації, яка б згуртувала навколо українців представників всіх інших етнічних спільнот, які мешкають наразі на теренах нашої Батьківщини (росіян, білорусів, поляків, румунів, молдаванів, євреїв, кримських татар (кримців), угорців та ін.) та з утвердженням в українському соціумі українського громадянського суспільства [6, 25].

По-четверте, український етнокультурний процес – це довготривалий історичний розвиток під час якого зароджується, формується і розвивається цілісний етнокультурний комплекс прямо й опосередковано пов'язаний зі спільними походженням українців, функціонуванням їх рідної мови, творення етнічної території, побутування традиційної української культури, утвердженням християнства тощо. Етнокультурні процеси безпосередньо взаємодіють із етнічними й дещо дотично із державотворчими та націєтворчими.

Загальновідомо, що однією із базових засад українства є українська етнічна ідентичність (самобутність,

тотожність тощо) – усвідомлення українцями своєї приналежності до українського етносу через ототожнення базових характерних чинників свого духового світогляду і матеріального добробуту з численними ознаками й складниками української етнічної спільноти. У свою чергу, головними етновизначальними рисами українського народу є: спільність історичного походження, мовна єдність (побутування в його середовищі української мови), наявність власної споконвічної етнічної території, самобутня духова й матеріальна традиційна культура, релігійність, збереження й існування самосвідомості, етнічної пам'яті, самоназви, менталітету, стереотипів поведінки тощо. Всі ці елементи є складовими українського етнокультурного комплексу й творяться в процесі тривалого у часі і просторі етнокультурного розвитку України й українців.

Таким чином, у ході дослідження осмислено сутність українських етнічних, державотворчих, націєтворчих та етнокультурних процесів. Охарактеризовано наукові напрацювання із зазначеної тематики. З'ясовано, що етнічні процеси – це послідовні зміни, які відбувалися і будуть відбуватися з українським народом упродовж усього його розвитку й існування як самодостатньої етнічної спільноти, а також вони безпосередньо пов'язані з етногенезом українців. Показано, що українські державотворчі процеси – це сукупність послідовних і цілеспрямованих політичних, воєнно-політичних і суто військових дій (насильницьких та ненасильницьких) і засобів, спрямованих українцями на досягнення самовизначення і створення власної

суверенної Української самостійної соборної держави. Доведено, що націєтворчі процеси – це комплексні трансформації, які відбуваються як закономірним порядком (еволюційним), так і стрибкоподібним (революційним) та сприяють утворенню нації, найвищої форми політичної структуралізації етносу та подальшого її розвитку й самоорганізації, які зрештою мають призвести до появи української політичної нації та створення українського громадянського суспільства. Встановлено, що етнокультурні процеси – це довготривалий історичний розвиток під час якого зароджується, формується і розвивається цілісний етнокультурний комплекс прямо й опосередковано пов'язаний зі спільними походженням українців, функціонуванням їх рідної мови, творення етнічної території, побутування традиційної української культури, утвердженням християнства. Виявлено, що синергетична взаємодія етнічних, державотворчих, націєтворчих та етнокультурних процесів посприяла послідовному розвитку українського народу від невеликої етнічної спільноти, яка мешкала на Надніпрянщині до багатомільйонного етносу, представники якого живуть на всіх континентах планети Земля.

Bibliography and Notes

1. Воропаєва Тетяна, *Український етнос, як основа для формування модерної нації*, [у:] *Походження, становлення та розвиток українського народу*, Київ 2010, с. 409-528.
2. Дашкевич Ярослав, *Українські історичні традиції: нація і держава*, [у:] *Idem, "Учи неложними устами сказати правду": історична есеїстика*, Київ 2011, с. 41-54.
3. Лисяк-Рудницький Іван, *Формування українського народу й нації (Методологічні завваги)*, [у:] *Лисяк-Рудницький Іван, Історичні есе*: В 2-ох томах, Том I, Київ 1994, с. 11-39.
4. Маланюк Євген, *Книга спостережень (фрагменти)*, Київ 1995, 220 с.
5. Фігурний Юрій, *Особливості і закономірності зародження, формування українського етносу від найдавніших часів до середини XIV ст. на теренах України: етнічні, державотворчі і націєтворчі процеси в українознавчому вимірі*, Київ 2010, 158 с.
6. Фігурний Юрій, *Українське етнодержавонацієтворення (XV – XVIII ст.) в українознавчому вимірі. Монографія та вибрані українознавчі праці*, Київ 2014, 400 с..
7. Фігурний Юрій, *Український етнос у просторі й часі: українознавчі дослідження етнічних, державотворчих і націєтворчих процесів в Україні*, Київ 2009, 520 с.
8. Фігурний Юрій, *Історичні витоки українського лицарства: Нариси про зародження і розвиток козацької традиційної культури та національне військо мистецтво в українознавчому вимірі*, Київ 2004, 308 с.

Nazar Radetsky

**PROBLEMS OF DEVELOPMENT OF ARTS
IN THE LETTERS TO JÓZEF OSSOLIŃSKI**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Назар Радецький

**ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ГУМАНІТАРНИХ НАУК
У ЛИСТАХ ДО ЮЗЕФА ОССОЛІНСЬКОГО**

Abstract: In this article there are researched some issues of development of humanities that were brought up in the correspondence with Józef Ossoliński. Since this topic is poorly investigated, and the figure of J. Ossoliński was of great importance for Poland and Galicia at the end of XVIII – the beginning of XIX century, its significance only increases. After analyzing the letters, there can be outlined a few main issues: the work of Samuel Linde on the Polish language dictionary; the translation studies; J. Ossoliński and his respondents's work; the exchange of books.

Keywords: J. Ossolinski, correspondence of Józef Ossoliński, problems of science

Постать Юзефа Максиміліяна Оссолінського є однією з ключових для Польщі й, зокрема, Галичини зламу XVIII – XIX століть, адже він заснував Національну бібліотеку у Львові, підтримував талановитих студентів, писав історичні та літературознавчі праці. Її дослідженням займалися, зокрема, А. Фішера [18], В. Яблонська [21], М. Кріль та Г. Гошко [1]. Однак вивчення листування Ю. Оссолінського не було надто популярним, тому тут можна виокремити дві публікації. Йдеться про дослідження Броніслава Губриновича [20], присвячене стосункам Юзефа Оссолінського та Амброзія Грабовського, де розглянуті деякі аспекти їх листування. У

статті Адама Бара висвітлені питання утворення фундації Оссолінеум крізь призму листів. Суттєвим є те, що А. Бар [16] перелічує важливі, на його думку, листи з краківських бібліотек, відзначаючи необхідність їхнього використання у майбутньому. Спробуємо ґрунтовніше дослідити цю проблематику, а також виокремити основні проблеми, яких торкалися вчені у листуванні з Юзефом Оссолінським.

Спробуємо провести джерелознавче дослідження листування Ю.Оссолінського, провівши тематичне класифікування листів, визначення основних проблем, які піднімалися в цьому листуванні.

Листування Юзефа Оссолінського, присвячене питанням науки й культури, займало левову частку у його кореспонденції. Характер питань, які обговорювалися у листах, був різноманітним. Із проаналізованого листування можемо виділити ряд основних тем: праця Самуеля Лінде над словником польської мови; перекладознавство; роботи Ю. Оссолінського та його респондентів; обмін книгами.

Словник польської мови С. Лінде був одним із найвизначніших явищ у польській науці початку ХІХ ст. Окремій людині такий пляст інформації охопити важко, тому багато хто із польських учених того часу хотів внести свій вклад у цю працю. Оскільки Ю. Оссолінський мав дуже хороші взаємини з С. Лінде, тому йому часто адресували різні порадами щодо вдосконалення словника.

Серед кореспондентів Юзефа Оссолінського був Тадеуш Чацький. Його листи привертають увагу надзвичайною ерудицією й обізнаністю в історії та мовознавстві. Автор пропонував свою допомогу, у першу чергу в мовознавстві, тому зрозуміло, що ці ідеї найбільше стосувалися праці над словником С. Лінде. Т. Чацький пояснював, чому він міг бути корисним, адже: “дев’ятнадцятирічні старання зробили мене охоронцем 84 тисяч оригіналів (мова йде про рукописи. – Н. Р.), а також 10 тисяч книжок” [8, 1], також він був добре обізнаним з історичними джерелами, адже присвятив себе історії своєї батьківщини. Тому він міг підказати, звідки черпати інформацію з історії польської мови. Цікавими є міркування Т. Чацького про те, хто є автором пісні *Свята Богородиця*. Він

відкидав авторство святого Войцеха та зауважував, що раніше ХV ст. немає про неї жодної згадки [8,1]. Дійсно, сучасні дослідження відзначають, що найстарший запис тексту *Богородиці*, який був зроблений вікарієм у Кцині Мацеєм з Грохова, походить із 1407 року [22, 3].

Т. Чацький пропонував Ю. Оссолінському допомогу у збиранні польської лексики із давніх джерел, адже він робив різні виписки, коли працював над польським дипломатичним словником. Хоча, як він сам зауважував, там багато латинських слів, а власне польських є невелика кількість [8, 1].

Ознаки польської мови, які вже можна відмежувати від чеської, були в Польському й Мазовецькому статутах [8, 1]. Цікавим є те, що Т. Чацький вживав термін не “мова”, а саме “діалект”. Так само він називав діалектом і мову чеську. Мабуть, це пов’язано з тим, що він підтримував поширену на той час концепцію існування єдиної праслов’янської мови.

Роздуми Т. Чацького показують пошуки польського інтелектуального середовища початків зародження польської мови – із характерними для неї рисами. Так, Т. Чацький стверджував, що орфографічні правила вживалися вже за часів Сигізмунда І. Першим видав орфографію й неповні правила, які чотири рази зі значними поправками потім знову перевидувалися в друкарні Флоріяна Унглера, Станіслав Заборовський у 1519 році [8, 1]. Цікаво, що ця орфографія була змодельована за чеським зразком й ґрунтувалася на використанні діякритичних знаків. Тадеуш Чацький також відзначав важливість словника, створеного Яном Мончиньським

[8, 1]. Цікаво, що цей словник був увіковічений у фразці Яна Кохановського *На словник Мончинського* (*Na Słownik Mączyńskiego*). Автор листа критично оцінив працю Станіслава Ожеховського, який наклав польську граматику на правила болгарської мови. Те, що вона не дійшла до сучасників, для Чацького не мало значення, оскільки вона не була гадто логічною. В історії ж, на думку Тадеуша Чацького, не було важливішої праці про науку орфографії від тієї, яку написали Ян Янушовський, Лукаш Гурницький та Ян Кохановський. Адже, як відзначав Т. Чацький, там були нотатки про кожную літеру та її значення, зокрема й суперечки про літеру «ł» [8, 1].

Ще однією спробою в царині орфографії була діяльність Онуфрія Копчинського. Як можемо зрозуміти з листа, ця спроба не була найуспішнішою, адже О. Копчинський не зміг відвідати Іллію для вивчення давньої слов'янської мови та не мав помічників у цій нелегкій справі. Пізніше цю справу власне продовжив чужоземець С. Лінде [8, 1], якого вважають польським вченим-лексикографом, філологом та істориком. Тут Т. Чацький натякав на те, що батько С. Лінде емігрував до Торуня зі Швеції. Як бачимо із цього листа, Т. Чацький хотів продемонструвати, що пошуки початків польської мови приводять до XV ст., та все ж багатство мови на той час не було надто великим, тому що не усталені ще були орфографічні правила, точилися дискусії довкола літер та використання діякритичних знаків у польській мові.

Із наступного листа від 25 квітня 1798 р. видно, що Т. Чацький надіслав Ю. Оссолінському словник Я. Мон-

чинського. Також він очікував на прибуття С. Лінде, щоби вшанувати його талант та поділитися тим, чим багаті його сховища і що могло би бути корисним для гостя [9, 1]. Це показує, що допомога не обмежувалася лише роздумами у листах.

Багатим за науковим змістом є листування з Адамом Чарторийським, зокрема, лист від 14 листопада 1797 р. Тематика листа розкриває наукові зацікавлення й потреби як Ю. Оссолінського й А. Чарторийського, так і С. Лінде, якому А. Чарторийський надіслав певний реєстр із додатком тлумачення деяких слів. Оскільки ці слова він написав у листі до Ю. Оссолінського, то, можливо, саме той і мав їх передати. Інший можливий варіант, що А. Чарторийський просто хотів уточнити для Ю. Оссолінського, які саме це слова. Перше – це “tuman”, яке означає згусток куряви, диму [10, 1]. Автор листа розмірковував над тим, що в турецькій мові це слово означає дим і, скоріше за все, ця назва взята саме із цієї мови. Він навів ще один приклад із турецької мови – «wiszne», а в польській – «wisznia» [10, 1].

Ця теза досить цікава, тому що в сучасній турецькій мові слово вишня – “kiraz”. А. Чарторийський просив також, щоб С. Лінде з'ясував, хто з авторів уживає слово «zrok» на позначення місця зустрічі. Отже, праця С. Лінде над словником польської мови по суті була працею великої кількості польських інтелектуалів. Пошуки корисної інформації, яка б стосувалася польської мови, не обмежувалися лиш аналізом слов'янських мов. Так, А. Чарторийський намагався отримати граматику й словники литовської й латиської мов, хоча й не

вірив, що із названих мов можна почерпнути щось корисне – через відсутність щонайменшої схожості зі слов'янськими мовами та її діалектами. У них, на його думку, саме стільки слов'янських слів, скільки Литва й Латвія перейняли через знайомство й історичні контакти зі слов'янами [10, 1].

Тема словника, над яким працював Лінде, порушена й у листуванні з Міхалом Ющинським. Останній відзначав, що це велика й непроста справа, оскільки, наприклад, автор першого підручника польської граматики Онуфрій Копчинський кожен польський вираз розглядав у 20 різних аспектах [13, 1]. Ющинський давав поради, де шукати слова для словників із різних галузей. Так, слова з військової справи подані були в перекладах Варготського (Варгоцького) і Кошутського. Тут мова про Анджея Варгоцького, уродженця Перемішля, теолога й перекладача часів Сигізмунда III Вази. Він здійснив переклади польською Юстиніяна, Цезаря, Валерія Максима [17].

Йшлося також про Станіслава Кошутського, перекладача Ціцерона. Слова й вирази, пов'язані із лікарською справою та ботанікою, можна було відшукати в Марціна Сенніка та Шимона Сиреніуша. Важко зрозуміти, що Марцін Ющинський мав на увазі, пишучи: *Zielnik* Марціна Сенніка з долученим до нього трактатом про акушерське мистецтво, виданим Шимоном Сиреніушем [13, 1]. Річ у тім, що праця, яку написав М. Сеннік, мала назву *Herbarz...*, а основна праця Ш. Сиреніуша мала назву *Zielnik*. Можливо словом «zielnik» (гербарій) М. Ющинський намагався узагальнити праці, присвячені ботаніці. Також

Ю. Оссолінському мала би пригодитися праця з ботаніки Марціна з Ужендова. Марцін Ющинський підкреслював також значущість Біблії, перекладеної Шимоном Будним у Несвіжу, яка, на його думку, була кращим перекладом, ніж *Biblia Leopoldy* (Біблія Леополіти) та *Biblia Wujka* (Біблія Вуйка) [13, 1].

Вирази, пов'язані з купецтвом і торгівлею, можна було знайти у творах Себастьяна Фабіяна Кльоновича *Worek Judaszów to jest złe nabycie majątności* (Мішок Юди, тобто неправомірно набути маєтності), а мореплавські – у *Flis, to jest Spuszczanie statków Wisła i inszymi rzekami do niej przypadającymi* (Фліс, тобто плавання кораблів Віслою й іншими ріками, які до неї впливають). Автор листів просив вибачення за те, що так хаотично все написав, але все, що йому пригадалося, він так виклав, оскільки перебував не вдома й не мав під рукою всіх книг, то йому було важко чіткіше все сформулювати.

Питання, присвячені словникові, можна прослідкувати й у листуванні із С. Лінде. Що цікаво, це листування сповнене ніжності й проявів надзвичайної симпатії. Ю. Оссолінський в одному зі своїх листів пояснював деякі слова. Наприклад: *zeliczer, koncerz, rawężnik* [23, 157]. Він радив також зробити кишенькове видання польсько-французького словника, а другий том – французько-польський, щоб він користувався попитом [24, 157].

Юзеф Оссолінський активно займався перекладацькою діяльністю. Він переклав твори античних авторів, зокрема, Луція Сенеки *O pocieszeniu ksiąg troje* (Три книги про втіху), Тита Лівія *Rozmowa Pyrra z*

Fabrycjuszem o dostatkach i ubóstwie obywatelskim (Розмова Піра з Фабрицієм про бідність і достатки громадян) та ряд інших.

Адам Чарторийський займався, зокрема, перекладами Геродота. На його думку, вони не найважливіші для поляків, але раз уже були розпочаті, то мали б бути завершені по-німецьки докладно, а не по-польськи – недбало [11, 2]. Говорячи про інші переклади грецьких поетів, автор листа відзначав, що при них мали б бути й нотатки, які пояснювали б історичні погляди того часу, щоб переклади мали якусь користь.

Перекладознавства стосувався й лист від Міхала Юшинського. З нього видно, що Юзеф Оссолінський потребував низки книжок для якихось досліджень. М. Юшинський відзначав, що листа отримав у чужому домі й не міг відповісти, чи має всі потрібні книги чи ні, бо не пам'ятав [13, 1]. У листі основна увага звернена на творчість Лукіяна, тому що Ю. Оссолінський цікавився цією історичною постаттю й навіть здійснив переклад твору *Łgarze i niedowiarek. Rozmowa między Tychiadem a Filoklesem* (Брехуни й недовірливий. Розмова між Тухіядом і Філоклесом). Діалог Лукіяна *Podagra* (Подагра) він знав у перекладі Яна Аляна Бардзінського. Що цікаво, сам Я. Бардзінський зробив свій переклад не з оригіналу, а з латинської версії Еразмуса Шмідта [23]. Інший твір Лукіяна *Timon* (Тимон) він знав із перекладу Яна Данецького. Ці праці йому були відомі, оскільки він укладав збірку [13, 1]. М. Юшинський також повідомляв, що *Метаморфози* Овідія в перекладі Якуба Жебровського (його переклад мав назву *Preobrażenia*) стали рідкіс-

ними. Було зроблено два видання, а бачив він їх у бібліотеці Залуських. Збережені вони були стараннями Тадеуша Чацького [13, 1]. Автор листа високо оцінив цей переклад у порівнянні з іншими, й вважав цю працю вартою пошуків – як пам'ятку полоністики. *Phanalia* (відому також як *De bello civil*) Лукіяна можна було легко знайти [13, 1].

Незначне місце в епістолярії посідають роздуми над працями Ю. Оссолінського, адже зазвичай його кореспонденти просто їх хвалили, відзначаючи їхню необхідність. Однак можемо зустріти й поради, що Ю. Оссолінський міг би зробити для розвитку науки. Так, наприклад, у надзвичайно цікавій формі вихваляв наукову діяльність Ю. Оссолінського С. Бандтке. Мова йде про допис, присвячений Моравії. С. Бандтке писав навіть про те, що хотів зі свого другого видання історії вилучити те, що сам написав про Моравію, і вставити текст Ю. Оссолінського, проте відмовився від такої ідеї, адже ще навіть не знав, коли його праця буде видана [6, 2].

Т. Чацький в одному із листів писав про працю Ю. Оссолінського над історією молодих літ короля Сигізмунда I Старого, яка, як можна зрозуміти із листа, тривала вже 15 років. Автор листа також відзначав, що готовий надати декілька невідомих джерел із того періоду і був би радий поговорити з адресатом особисто про ці справи [8, 2]. Про працю Ю. Оссолінського над історією молодих років Сигізмунда I говорив і А. Чарторийський. З листа видно, що він чудово знав цей період, адже розмірковував над тим, які проблеми в життєписі короля Сигізмунда Старого

недостатньо висвітлені й де потрібні нові трактування. Він відзначав, що все це зможе зробити ясна голова пана Ю. Оссолінського та його гостре перо [11, 1].

Щодо власних праць респондентів, то зазвичай вони просили Ю. Оссолінського їх оцінити та висловити певні зауваження та рекомендації. Вже в листі від 1 листопада 1821 р. С. Бандтке висловив сподівання, що Ю. Оссолінський отримав історію бібліотеки, переслану через пана А. Грабовського [7, 1]. Мова йшла про твір *Historia Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie* (Історія бібліотеки Ягеллонського університету у Кракові). С. Бандтке просив Ю. Оссолінського оцінити, якою бідною була ця бібліотека до його приходу, та на який рівень вона піднялася при ньому [7, 1]. Стверджував, що якщо праця сподобається адресатові, то він відчуватиме себе щасливим автором [7, 1].

У листі від М. Ющинського йшлося про його працю *Dykcjonarz poetów polskich* (Словник польських поетів). Автор відзначав, що зібрав ледь не всіх польських поетів та поділив їх на три групи: 1) *scriptores patrio sennone*; 2) *extero*; 3) *interpretes*. Автор виділив три основні теми для розкриття: а) короткі відомості про життя; б) про праці; с) критичні зауваження [13, 1]. Також він відзначав, що здійснив певні напрацювання про правила римування, проте вважав, що це має бути колективна праця, тому його власна не може бути досконалою [13, 2].

Обмін книгами був на той час досить важливим питанням, адже вони не мали таких великих накладів, як сьогодні. Деякі з них були великою

рідкістю, а вчені їх потребували для написання своїх праць. Також із обміну книгами й манускриптами можемо більш точно визначити коло наукових інтересів як респондентів, так і Ю. Оссолінського.

Досить значне місце ця тема займає у листуванні з С. Бандтке. Він мав роздобути для Оссолінського *Rangii Collegium*, третю частину якої видав Кльозе. Проте Бандтке не пощастило, адже востаннє цю книжку передали до Крулевця [3, 1]. У листі від 12 травня 1811 р., написаному у Вроцлаві, С. Бандтке порушив цікаву тему, просячи Ю. Оссолінського не забути про обіцяний ним *Октоїх* чи *Восьмигласник* (богослужбова книга східної Церкви – *H. P.*). *Октоїх* був опублікований у Кракові у 1491 р. Швайпольтом Фіолем. Також при проханні про книжку виражені дуже цікаві міркування. Бандтке звернув увагу на те, що завдяки праці пана Лінде він остаточно переконався, що Москва завдячувала своїм першодруком (книжка була опублікована кириличним шрифтом) Польщі [3, 1]. Важливо нагадати, чому саме тоді з'явилися твердження про те, що Москва завдячує Польщі кириличні першодруки. Очевидним тут був політичний підтекст – адже лист написано вже після поділів Речі Посполитої. Відповідно, наукове середовище хотіло показати, що хоч держави не існує, але вона має певне історичне значення й матиме у майбутньому. Звичайно, можна також припустити, що це просто був цікавий для С. Бандтке факт і він вирішив ним поділитися з Ю. Оссолінським.

Основна частина теми присвячена обміну листів Яна Длугоша на матеріяли Станіслава Бежановського.

Так, С. Бандтке вже у листі від 1817 р. нагадав про матеріяли Бежановського, адже листи Длугоша вже почали переписувати [4, 1]. Ця тема особливо активно обговорена в наступному доступному нам листі від 27 травня 1818 р. Три листи Длугоша Бандтке переслав Оссолінському через графиню Жевуську. Ми дізнаємося, що один лист займав 1 аркуш, другий – 1,5 аркуша, третій – 1 аркуш. Сам С. Бандтке зазначав, що листи нечитабельно написані, і що їх він ще не може надіслати, бо хоче скопіювати. Цікавим є те, що Бандтке намагався розчулити свого адресата й випрошував, щоб Оссолінський на користь бібліотеки, в якій працював, а також тому, що матеріяли Бежановського легко читаються, просив би пана добродія дати за один аркуш Длугоша три або чотири Бежановського [5, 1].

Наступним є лист від 28 травня 1818 року. У ньому продовжене обговорення питання обміну матеріялів Длугоша і Бежановського. Автор знову випрошував матеріяли Бежановського і вибачався за свою настирливість. Також повідомляв, що хотів би представити листи Бежановського «в нашому товаристві» [6, 1]. Мова йде про Товариство Приятелів Науки у Варшаві, до якого обоє науковців належали. Належне представлення листів Бежановського вимагало би наявності усіх матеріялів. Тому, поки він їх не матиме, то й представити не зможе.

Справи купівлі, обміну книжок були дуже поширеними в листуванні з Амброзієм Грабовським. Не став виключенням і лист від 15 березня 1814 р. Так, А. Грабовський доповів, що до його рук потрапило 8 томів (16 частин) *Словника відомих людей*

польською мовою, добре опрацьованих – за 120 польських злотих [12,1], тобто за таку ціну, за яку він і продавався, хоча в повному обсязі ця праця була рідкістю. Автор листа відзначав, що якийсь книгар із Познані опублікував у каталозі, що хоче за один примірник 180 злотих. Якщо Ю. Оссолінський надішле кошти, то А. Грабовський придбає цю працю для нього, а також може спробувати придбати за 20 талерів манускрипт, який складається із двох томів *in folio* [12, 1]. Із цього манускрипту можна почерпнути багато інформації про життя давніх поляків зі вказанням джерел. Також Амброзій Грабовський просив Юзефа Оссолінського пошукати, чи є у нього 4-й том *Польської корони* Каспера Несецького, бо в він часто мав дублікати книжок. Грабовському ця книжка була потрібною, адже він мав вже декілька інших томів. Грабовський писав до Львова і Варшави, але ніде не натрапив на ті томи, яких бракувало [12, 1]. Повідомляв А. Грабовський і про те, що праця С. Бандтке про краківські друкарні видавалася дуже повільно. Він обіцяв робити для Ю. Оссолінського виписи із різних старих книг, які могли би йому пригодитися. Мабуть, найцікавішим є *post scriptum*, бо тут А. Грабовський просив, що якщо Ю. Оссолінському вдасться, то щоб той роздобув для нього медальйони королів, Сигізмунда Августа, Сигізмунда II Стефана Баторія, Міхала Корибути Вішньовецького, Яна III Собеського [12, 2].

Гіполіт Ковнацький у листі від 20 березня 1826 р. писав, що саме тоді займався редагуванням давніх польських хронік. Видання їх він

здійснював власним коштом, але прибутки не покривали видатків [14, 1], однак допомагали йому добрі люди. Автор відзначав, що якби це були його власні твори, то він вже покинув би їх публікацію. Ці ж давні й рідкісні манускрипти слід було друкувати хоча б для того, щоб їх примірники поширювалися [14, 1]. Він дарував декілька напрацювань, зокрема, *Хроніку* Прокоша, *Хроніку* Кагніміра, Видання Длугоша для тих, хто не володіє польською, переклад *Хроніки* Марціна Галла, *Хроніки* Кадлубка і Дзежви у двох томах, *Пояснення Хроніки* Прокоша, виписки *Про вандалів* із Длугоша й Сарніцького (при іншій нагоді обіцяв надіслати переклади, але наразі їх не мав), *Хроніку* Барську та *Хроніку* угорсько-польську з поясненням. Автор листа відзначав, що підготував до друку ще чотири подібні праці й чекав їх накладу [14, 2].

Одним із найдетальніших описів, як передавали книжки на початку XIX ст., залишив Ян Май у своєму листі до Юзефа Оссолінського. Ми дізнаємось, що книжки для Ю. Оссолінського були запаковані В. Гадніцьким. Розміщені вони були в двох скриньках, які мав перевезти фірман Венцель Брандіс. Коштувала така послуга 7 ринських і 30 грош. Як відзначав сам Май Ян, це було найвигідніше, бо інші хотіли більше [15, 1]. Він подав також перелік книжок, які було передано. Дізнаємося також, скільки коштувала передплата “Заморської газети”. За номер – сім злотих, а на цілий рік – 40 [15, 1]. Схожа тематика з’являється й у листі Павла Чайковського від 15 квітня 1823 р. Однак той не вказав, які саме щойно завершені праці надіслав.

Запропонована стаття доповнює відомості інтелектуальної біографії Юзефа Оссолінського, а також розкриває закулісні подробиці створення словника Самуїла Готліба Лінде, розкриваючи при цьому роль деяких осіб у його написанні та розширює відомості про зацікавлення Оссолінського та його респондентів в контексті історії ідей.

Bibliography and Notes

1. Гошко Г., Кріль М., *Національний інститут імені Оссолінських у Львові: передумови заснування*, [у:] *Наукові зошити історичного факультету Львівського університету*, Львів 2012-2013, Випуск 13-14, с. 131-140.
2. *Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника*, Відділ рукописів, Фонд 5, Опис 2, Справа 138.
3. *Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника*, Відділ рукописів, Фонд 5, Опис 2, Справа 179.
4. *Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника*, Відділ рукописів, Фонд 5, Опис 2, Справа 181.
5. *Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника*, Відділ рукописів, Фонд 5, Опис 2, Справа 182.
6. *Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника*, Відділ рукописів, Фонд 5, Опис 2, Справа 183.
7. *Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника*, Відділ рукописів, Фонд 5, Опис 2, Справа 185.
8. *Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника*, Відділ рукописів, Фонд 5, Опис 2, Справа 331.

9. Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника, Відділ рукописів, Фонд 5, Опис 2, Справа 332.
10. Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника, Відділ рукописів, Фонд 5, Опис 2, Справа 355.
11. Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника, Відділ рукописів, Фонд 5, Опис 2, Справа 358.
12. Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника, Відділ рукописів, Фонд 5, Опис 2, Справа 546.
13. Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника, Відділ рукописів, Фонд 5, Опис 2, Справа 649.
14. Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника, Відділ рукописів, Фонд 5, Опис 2, Справа 737.
15. Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника, Відділ рукописів, Фонд 5, Опис 2, Справа 968.
16. Bar Adam, *Z korespondencji J. M. Ossolińskiego*, [w:] *Silva Rerum*, Lwów 1928, Zeszyt 4/5, s. 49-54.
17. Chodynicki I., *Dykcyonarz Uczonych Polaków, zawierający krótkie rysy ich życia, szczególne wiadomości o pismach, i krytyczny rozbiór ważniejszych dzieł niektórych. Porządkiem alfabetycznym ułożony*, Web. 26.02.2017. <<https://www.sbc.org/edition/3494>>.
18. Fischera A., *Zakład Narodowy imienia Ossolińskich: Zarys dziejów*, Lwów 1927, 96 s.
19. Gubrynowicz Bronisław, *J. M. Ossoliński. Człowiek i pisarz*, Lwów 1928, 94 s.
20. Gubrynowicz Bronisław, *Józef Makszmilian Ossoliński i Ambroży Grabowski*, [w:] *Ruch literacki*, Warszawa 1928, s. 143-145.
21. Jabłońska Władysława, *Józef Makszmilian Ossoliński. Szkic biograficzny*, [w:] *Rocznik Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1967, 114 s.
22. Korolko Mirosław, *Średniowieczna pieśń religijna polska*, Wrocław 1980, 284 s.
23. Rusnak R., *Jan Alan Bardyiński – dominikanin, kaznodzieja, tłumacz. Próba nakreślenia sylwetki twórczej*. Web. 26.02.2017. <http://repozytorium.item/1061/16_R_Rusnak>.
24. Wierzbowski Tomasz, *Materiały do dziejów piśmiennictwa polskiego*, Warszawa 1904, Tom 2, 249 s.

Aliona Yakubets

FASHION AND CLOTHING AS IMPORTANT FACTORS OF EVERYDAY LIFE OF PEOPLE OF SOVIET UKRAINE IN 1950 – 1960S AND AS OBJECT OF SATIRE (ACCORDING TO THE PUBLICATIONS OF THE “PERETS” MAGAZINE)

National Museum of the History of Ukraine in Kyiv, Ukraine

Альона Якубець

МОДА ТА ОДЯГ ЯК ВАЖЛИВІ ЧИННИКИ ПОВСЯКДЕННЯ ЖИТЕЛІВ СОВЕТСЬКОЇ УКРАЇНИ У 1950–1960-Х РР. ТА ОБ’ЄКТ САТИРИ (ЗА ПУБЛІКАЦІЯМИ ЖУРНАЛУ “ПЕРЕЦЬ”)

Abstract: In the article there is showed satiric reflection of problem of fashion and clothes in the Ukrainian Soviet Socialistic Republic in 1950^s – 1960^s in interpretation of the Ukrainian satirical and comic magazine “Perets” (“Pepper”). On the basis of the edition publications there was made an attempt of systematization and analysis of certain negative tendencies and normalities in this sphere, in particular – manufacturing defects and total deficit of the proper products. There was formulated conclusion that incapacity of socialist economy and the inability of Soviet administrative-command system to focus on the needs of the people, not the state lied in the basis of these problems.

Keywords: fashion, clothing, manufacturing defects, deficit, “Perets” magazine, socialist economics, command-administrative system

Згідно зі *Словником української мови*, мода – це недовготривале панування в суспільстві певних смаків, що виявляються у зовнішніх формах побуту, особливо – в одязі [42, 775]. Її до певної міри можна вважати не лише наочним відображенням епохи, але й важливим фактором повсякденного життя, що зумовлює актуальність даної теми в історичному контексті. Причому, неважливо, про який політичний чи соціально-економічний устрій йде мова – не лише демократичні, а й тоталітарні режи-

ми теж характеризуються певними модними тенденціями, які, втім, в останньому випадку, диктуються не стільки модельєрами, скільки – особистими смаками вищої керівної номенклатури: достатньо згадати «сталінські» кітелі в СРСР чи однорідну уніформу китайців – без ставової диверсифікації – за часів Мао Цзедуна. Рівною мірою це стосується й України за советських часів – мода як така ніби й була, але слідувати їй могли лише обрані. І справа тут не лише у фінансових можливостях

людей – плянова економіка, що засадничо опиралася на хворобливих ідеях Маркса-Леніна, виявилася нездатною не лише слідувати модним тенденціям, але й нормально забезпечувати елементарні потреби населення у одязі. Ця проблематика в останні роки знаходить належне відображення у працях українських науковців, зокрема – у низці колективних монографій Інституту історії України Національної Академії Наук України, присвячених соціальній та побутовій проблематиці УРСР після Другої світової війни [37; 187-189, 222-224, 228, 300, 322-325, 331], [38; 259, 271, 274], [44; 185-186, 191, 446, 573-574, 623-626, 636-637]. При цьому дослідники послуговуються широким спектром джерел – від архівних матеріалів, публікацій у пресі до усних свідчень очевидців. Сюди варто долучити ще одне джерело, яке через свою специфіку було зорієнтоване на висвітлення саме соціально-побутової проблематики у контексті повсякденного життя, зокрема й щодо до теми одягу та моди.

Мова про український сатирично-гумористичний журнал “Перець”, який виходив друком в Україні з 1941 р. (за советських часів історію видання вели від журналу “Червоний Перець”, що видавався у 1927 – 1934 і був ліквідований у рамках боротьби советської влади з українськими інтелектуалами [30]), продовживши своє існування і в умовах незалежної України впритул до початку 2014 року. Завдяки його публікаціям, зведеним та систематизованим за певними напрямками та категоріями, тема моди та одягу в Советському союзі загалом та советській Україні зокрема, постає достатньо випукло.

Це максимально детально показано і доведено у дослідженні Ольги Корнієнко, присвяченому висвітленню темі моди (насамперед – у карикатурах) на сторінках “Перця” у 1964 – 1991 роках та здійсненому із використанням квантитативних методик [26].

Проте сплеск інтересу редакції часопису до відповідної сфери (плюс – виробництво одягу та його продаж) датується серединою 1950-х років, коли після смерти Іосіфа Сталіна було актуалізовано питання розвитку підприємств групи «Б» (виробництво товарів споживання), а також відповідної сфери послуг [37, 322-325]. Хоча початки цього процесу сягають ще періоду німецько-советської війни 1941 – 1945 років – уже в 1944 році у Києві було створено перший в УРСР Будинок моделей, колектив якого повинен був розробляти модний одяг для 150 підприємств легкої промисловості УРСР [37, 325]. У 1954 році розпочав роботу Львівський будинок моделей, а у 1960 р. – Одеський, Харківський, Дніпропетровський та Донецький [27; 42, 45]. Окрім того, 25 березня 1957 р. спільним наказом №132/92 Міністерства торгівлі УРСР та Міністерства легкої промисловості УРСР при найкращих швейних фабриках було організовано мережу Будинків мод (дев’ять установ, що географічно охоплювали всю республіку; не плутати з Будинками моделей), які повинні були забезпечувати населення модними аксесуарами (сумки, рукавички, головні убори, біжутерія тощо), журналами мод, консультаціями. Проте експеримент виявився невдалим – “Перець” констатував: “... асортимент одягу та обслуговування

в Будинках мод нічим не відрізняється від асортименту та обслуговування у звичайних магазинах «Текстильшвейторгу». І тут і там роками бачиш одні і ті ж застарілі моделі костюмів, пошиті з малопривабливих матеріалів, без уваги на вік людини, її зріст, на її смак...” [14].

Олесь Громов та Ісак Золотаревський – автори статті *Про моди, медалі і моделі* – намагалися розібратися з причинами такого стану справ і «призначили винним» Київський будинок моделей, який “їздить по міжнародних виставках і завойовує медалі, а має допомагати швейним фабрикам створити якісні лекала” [14]. Винними були також і швейні фабрики, що не виконували пляну з новомодних фасонів, суміжні підприємства, які, у свою чергу, не забезпечували фабрики якісною тканиною та фурнітурою, Держплян УССР, який не враховував кількість людей високого зросту, що утворювало дефіцит потрібного товару. Не менш винною виявилася і система торгівлі, яка брала у роздрібний продаж немодний і неякісний одяг – у висновку констатовалося, що на торгівельних базах України лежить нікому не потрібного одягу на суму понад 37 млн. крб. [14].

Отже, потроху винними були всі учасники системи, яку сьогодні прийнято йменувати командно-адміністративною. Вона априорі не сприяла випуску модного та якісного продукту, оскільки не залежала від кінцевого споживача. Щоправда такого висновку автори “Перця” не роблять, навзаєм пропонуючи на сторінках журналу налагодити тіснішу співпрацю між різними учасниками процесу – від Держпляну до крам-

ниці, що, на їхню думку, дозволило б розв’язати проблему і забезпечити населення гарним і модним одягом.

Порада була хоч і досить ідеалістичною, але сама по собі показовою. Подібний аналітичний матеріал не міг з’явитися ні до цього – у 1940-х, ні після – у 1970-х роках. Він демонструє, що під час «хрущовської відлиги» люди (у даному випадку – журналісти), з одного боку, почали здійснювати спроби причин системних економічних проблем, а з іншого – продовжували вірити (або ж демонструвати віру) у те, що при соціалізмі можна змінити життя на краще і для цього лише достатньо реформувати організацію праці. А наявні недоліки – це, на думку авторів “Перця”, результат не системи як такої, а людського фактору: неорганізованості, безініціативності, пияцтва, відсутності хазяйновитості тощо.

У 1962 р. у “Перці” вийшов ще один схожий матеріал – *Про гудзики та про те, що на них тримається*, автори якого – Микола Білкун та Микола Корнієнко – основною причиною дефіциту модного вбрання вважали «вал», який не стимулює підприємства вчасно переходити на випуск нових моделей [8].

Зверталася також увага на те, що пошитий із дешевшої тканини, з іншою фурнітурою, одяг масового виробництва лише віддалено нагадував оригінали, розроблені Київським будинком моделей та затверджені його художньою радою. “Шедеври є, – констатується у статті, – їх робить Київський будинок моделей, очолюваний директором Хорошком Олександром Пилиповичем. Але запустити у виробництво їх не можуть через відсутність потрібної тканини

(вона експериментальна)” [8]. У 1965 році ця ж теза знайшла своє відображення у карикатурі Володимира Гливенка, яку було розміщено на першій сторінці (обкладинці) журналу [11].

Однак абсолютний рекорд за кількістю публікацій “Перця”, присвячених одягу, належав не моді, а проблемі бракованої продукції. Тексти та карикатури, присвячені цій темі, майже завжди носили конкретний характер – там вказувався неякісний товар, назва фабрики, що його виготовила, а також прізвище директора та / або головного інженера підприємства. Для того, щоб ефект від публікації був сильнішим журнал впроваджував відповідні рубрики, наприклад – *Виставка ширнотреба* (започаткована у 1950-х роках, проіснувала на сторінках “Перця” впритул до розвалу СРСР) або *Дошка заслуженого бракороба* (з 1963 р.), на якій «вивішувалися» фотопортрети керівників підприємств, які допускали брак.

Бракована продукція (у тому числі й одяг) була однією з провідних тем читацьких листів до “Перця”, що публікувалися під окремою рубрикою, яка неодноразово змінювала назву (*Друже Перче!, Дорогий Перче!, Перцю пишуть, Пошта “Перця”* і т. п.) [20], [23], [25], [47], [51]. При цьому, якщо журналісти та представники підприємств у своїх дописах звертали увагу на великі партії бракованих виробів, які лежали «мертвим вантажем» на складах та полицях магазинів [6], [33], [34], [45], [46], [52], то читачі журналу (тобто – кінцеві споживачі) найчастіше скаржилися на неякісний пошив, нестійку фарбу тканин, фурнітуру (кнопки, блискавки, гудзики) [13], [19], [31], [36] тощо.

Далі за кількістю публікацій йде тема дефіциту товарів, оскільки покупцям, вочевидь, було не до моди, коли на полицях магазинів відсутні елементарні речі для носіння. Так, на початку 1950-х років неможливо було купити форму та взуття для дітей шкільного віку [12], а з 1959 по 1962 роки у вільному продажі майже повністю були відсутні звичайні чоловічі шкарпетки та жіночі капронові панчохи [8], у 1965 р. – чоловічі сандалі [5]. Дефіцитним товаром на початку 1960-х рр. виявилися також гудзики, фурнітура та різні типи тканин: плащова, поплін, «соломка», що користувалися підвищеним попитом у населення [8]. Дуже потерпали від дефіциту люди з нестандартними фігурами та розмірами – промисловість не виготовляла модельного «дорослого» взуття малих розмірів 33 та 34 і, в той же час, неможливо було придбати великорозмірні чоловічі костюми [9], [24].

Типово советським торговельно-побутовим явищем була «несезонність», коли, скажімо, на початку зими Одеська фабрика головних уборів могла прислати до торговельної мережі Донецька велику партію літніх школярських кашкетів [35], у магазинах міста Гуляйполе Запорізької області також взимку зовсім не було хутряних шапок, зате скільки завгодно – солом’яних брилів [41], магазини Таращанського району Київщини замість тих таки зимових шапок у січні-лютому 1956 року пропонували покупцям легкі чоловічі труси [1]. Натомість, влітку того ж 1956 року, у розпал курортного сезону Одеська облспоживспілка завалила свої крамниці шапками-вушанками, лижними костюмами, куфайками та валянками [32].

З іншого боку, у зазначений період зовсім не знайшла свого відображення на сторінках “Перця” така важлива для споживачів тема як ціни на товари легкої промисловості. Проте створити уявлення про їх рівень, використовуючи публікації журналу, все ж можна, оскільки у замітках, присвячених, насамперед, браку готових виробів, інколи вказуються також і ціни на них. Так, роздрібна ціна тілогрійки виробництва Мелітопольського міськпромкомбінату у 1956 року становила 86 крб. 50 коп., а чоловічого костюму Миколаївської швейної фабрики ім. Кірова – 844 крб. 49 коп., чоловічі шкарпетки виробництва Львівської панчішної фабрики у 1958 році коштували 8 крб. 70 коп., а шерстяне пальто на шовковій підкладці, виготовлене на Дніпропетровській швейній фабриці ім. Володарського – 2103 крб. [10], [16], [47], [54]. Середньомісячна ж зарплата робітників і службовців у промисловості у 1950 році становила 508 крб., у народній освіті – 689 крб. [50, 148], [55, 185]. З 1 січня 1957 року у Советському союзі мінімальний рівень заробітної платні робітників та службовців становив 270-350 крб. [17, 446], а пенсії (з 1 жовтня 1956 року) – 300 крб. на місяць. Отже, з огляду на зарплати та пенсії, ціни на товари легкої промисловості були не надто демократичними, а подекуди – недоступними для певних соціальних груп, оскільки, скажімо, майже 50% заробітної платні робітника промисловості йшло на харчування [17, 447].

В умовах відсутності у магазинах якісного, дешевого і модного одягу, певним виходом для тих людей, котрі прагнули гарно виглядати, був

індивідуальний пошив в ательє, або самостійне пошиття за зразками українських та зарубіжних журналів мод. Однак система побутового обслуговування населення була більш-менш розвиненою лише у великих містах і обласних центрах. Райцентри нерідко не мали побуткомбінатів та ательє індошовиву взагалі, що теж знайшло своє відображення на сторінках “Перця” [39], [48].

Але й з існуючими ательє все було не так просто. Найбільш поширеними, якщо вірити перчанським статтям та карикатурам, були такі явища як той таки брак [2], [3], [7], [40], привласнення шевцями матерії замовників [49], затягування термінів пошиття одягу [15]. Споживачі втрачали гроші, час і нерви, але часто отримати за свою оплату якісну послугу не могли. Подеколи, не зумівши захистити свої права на місцях, вони зверталися зі скаргами до редакції “Перця”. Так, наприклад, у своєму листі жителька села Варваринці Тернопільської області М. Савка писала, що сьомий місяць не може отримати свого костюму з ательє індошовиву [53], а голова колгоспу імени Карла Маркса Чернівецької області В. Литвинюк нарікав, що протягом двох років (!) очікує на пальто із Заставницького районного комбінату побутового обслуговування населення [28].

Отже, через ті ж самі вади командно-адміністративної системи, пошив речей в ательє не гарантував споживачам якості, так само як і одяг на полицях магазинів. Простій советській людині вдягатися модно, зі смаком було важко. Однак у 1950-х роках у мешканців великих міст з’явилась ще одна можливість – купувати одяг закордонного виробництва.

Модні імпортовані товари почали потрапляти до Советського союзу внаслідок «хрущовської відлиги», коли було дещо привідкрито так звану «залізну завісу». Однак, оскільки товарів цих було мало, а попит на них величезний, подібний стан справ автоматично привів до формування у Советському союзі «чорного ринку». Комуністична партійно-державна номенклатура боролася з цим явищем, позаяк вбачала в ньому свідчення недолугости соціалістичної економіки, а відтак – потенційну загрозу своїй владі.

Однією із форм боротьби було моральне засудження прихильників західної моди, яких звинувачували у несмаку, розумовій неповноцінності і навіть – у потенційному продажу інтересів «батьківщини». Це «ідеологічно-побутове» протистояння відображалось на сторінках “Перця”, переважно у вигляді абстрактних карикатур, які мали формувати у населення негативне ставлення до «модника», «стиляги» [4], [22], [43]. Хоча у 1950-х роках, на відміну від 1940-х, моду вже не називали відкрито «буржуазним пережитком», все ж, згідно з ідеологічними догмами, громадяни – будівники соціалізму / комунізму повинні були одягатися скромно та невибагливо. Але, виходячи з того, що карикатури такого типу з кожним роком частішали, можна говорити про формування і поглиблення у цей період явного розриву сакрального (ідеології) та профанного (повсякдення) [18, 15]. Українці навіть в умовах закритого тоталітарного суспільства намагалися вирватися з сірої буденної советської дійсності, виразити себе, поміж іншого, й за допомогою

гарного вбрання, слідкувати за останніми новинками моди.

За перчанськими карикатурами, до речі, можна відстежити також і провідні тенденції моди на одяг та зачіски. Скажімо, у першій половині 1950-х років до СРСР дійшов стиль відомого французького модельєра Кристіана Діора «ню-лук», який був запроваджений на Заході ще у 1947 році й підкреслював ідеальну талію та тендітні плечі. В моду почала входити засмага, короткі стрижки, повернулися корсети та спідниці, які пишно розходились донизу. У другій половині 1950-х років плаття звужуються до колін, підкреслюючи стегна. Актуальності набувають такі аксесуари, як сонячні окуляри, панчохи у сіточку, рукавички до ліктя, нашійні хустинки [29]. На зміну чоловічим штанам широкого крою приходять штани-дудочки, звужені донизу, в моді – широкі краватки з яскравими малюнками, а туплі отримують товсту «тракторну» підошву. Для створення чоловічих зачісок використовується бріолін [21]. На початку 1960-х років молодь починає масово займатися спортом, ходити у походи, розучує рок-н-рол. Тому стиль набуває елементів спортивного одягу. Модними спочатку на Заході, а згодом і в СРСР входять водолазки, спортивні футболки, бриджі [43]. Довжина спідниць зменшується до мінімальних розмірів. Швидкий розвиток хемічної промисловости призводить до появи на Заході цілої низки нових штучних тканин: нейлону, болоньї, кримплону.

Ґрунтуючись на вищевикладеному можна зробити висновок, що сатирично-гумористичний журнал “Перець” є важливим джерелом для

вивчення історії повсякдення українців у 1950 – 1960-х роках загалом та проблематики моди та одягу – зокрема. Аналіз його матеріалів показує, що прості українці намагалися вдягатися модно та зі смаком, але через вади командно-адміністративної системи та соціалістичної економіки доступний у магазинах асортимент якісного та модного одягу, взуття й аксесуарів був обмежений, а система індивідуального пошиву знаходилася на низькому рівні. Внаслідок цього доводилося витратити багато зусиль, коштів та нервів, вдаватися до різних не зовсім легальних методів («чорний ринок») та бартерних схем («блат»), щоб придбати елементарні носильні речі.

І така ситуація тривала, доки тривало існування самого Советського союзу.

Bibliography and Notes

1. *А ще нам пишуть...*, [у:] *Перець* 1956, № 6, с. 9.
2. Агніт Казимир, *Факт і реклама*, [у:] *Перець* 1955, № 11, с. 8.
3. Александрович Ігор, *Ваше щастя, що в мене руки зайняті!*, [у:] *Перець* 1954, № 5, с. 11.
4. Арутюнянц Анатолій, *Гицель*, [у:] *Перець* 1964, № 4, с. 6.
5. Безбородько Григорій, *Чого ліва нога хоче?*, [у:] *Перець* 1965, № 15, с. 2.
6. Бе-Ша, *Назад – на склад*, [у:] *Перець* 1954, № 2, с. 4.
7. Бе-Ша, *Що ви, я цього піджака не візьму!*, [у:] *Перець* 1963, № 23, с. 5.
8. Білкун Микола, Корнієнко Микола, *Про гудзики та про те, що на них тримається*, [у:] *Перець* 1962, № 22, с. 4.
9. *Вечір спогадів відбудеться...*, [у:] *Перець*, 1959, № 17, с. 12.
10. *Відвідайте куток сміху!*, [у:] *Перець* 1956, № 12, с. 12.
11. Гливенко Володимир, *Ой була я гожа...*, [у:] *Перець* 1965, № 6, с. 1.
12. Гливенко Володимир, *Чи я мамо не доріс?*, [у:] *Перець* 1950, № 3, с. 4.
13. Гливенко Володимир, *Я вчора придбала туфлі вашої фабрики...*, [у:] *Перець* 1954, № 11, с. 10.
14. Громов Олесь, Золотаревський Ісак, *Про моди, медалі і моделі*, [у:] *Перець* 1959, № 11, с. 8.
15. Деркач В., *Дорогий Перче!*, [у:] *Перець* 1958, № 14, с. 10.
16. *Дірка першого сорту*, [у:] *Перець* 1958, № 12, с. 10.
17. *Економічна історія України: Історико-економічне дослідження: У 2-х томах*, Національна Академія Наук України. Інститут історії України, Київ: Ніка-Центр 2011, 608 с.
18. Єремєєва Катерина, *Політичний гумор радянської України у 1941 – 1991 рр. (на прикладі журналу «Перець»): автореферат дисертації ... кандидата історичних наук*, Харків: Харківський національний університет імені В. Каразіна 2016, 25 с.
19. Загаба А., *Друже Перче!*, [у:] *Перець* 1961, № 14, с. 10.
20. *Загадка*, [у:] *Перець* 1957, № 14, с. 8.
21. Зелінський Валерій, *От би нам у колгосп такого!*, [у:] *Перець* 1956, № 10, с. 9.
22. Зелінський Валерій, *Погоня за модою*, [у:] *Перець* 1956, № 9, с. 8.
23. Кандалова П., Князева В., *Друже Перче!*, [у:] *Перець* 1954, № 17, с. 11.
24. Карашевська М., Полячок Д., *Шановний Перче!*, [у:] *Перець* 1954, № 3, с. 11.
25. Козьміна М., *Любий Перче!*, [у:] *Перець* 1957, № 10, с. 5.
26. Корниєнко Ольга, *Советская мода через призму сатирического журнала «Перець» (1964–1991 гг.): база данных, контент-анализ карикатур*, [в:] *Историческая информатика, информационные технологии и математические методы в исторических исследованиях и образовании*, Барнаул: Алтайский го-

сударственный университет 2014, № 4, с. 50-67.

27. Костельна Марія, *Діяльність українських будинків моделей одягу в 60 – 80-х рр. ХХ ст.: концепції розвитку модних тенденцій*, [у:] *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, Львів 2013, Випуск 24, с. 37-48.

28. Литвинюк В., *Спеціально для виставки*, [у:] *Перець* 1963 № 10, с. 3.

29. Лістровий В., *Засліплені модою*, [у:] *Перець* 1959, № 11, с. 11.

30. Маківчук Федір, «*Перець*», [у:] *Українська Радянська Енциклопедія: У 12-ти томах / Ред. М. Бажан*, Том 8, Київ 1982, с. 261.

31. *На уроках зоології нам розповідали...*, [у:] *Перець* 1961, № 14, с. 11.

32. *Надійшли в продаж...*, [у:] *Перець* 1956, № 12, с. 12.

33. *Не вір очам своїм*, [у:] *Перець* 1965, № 13, с. 5.

34. *Оце так плац!*, [у:] *Перець* 1954, № 6, с. 4.

35. Падалко Г., *Гріх казати*, [у:] *Перець* 1963, № 23, с. 10.

36. *Перелякався на смерть*, [у:] *Перець* 1957, № 6, с. 9.

37. *Повоєнна Україна: нариси соціальної історії (друга половина 1940-х – середина 1950-х рр.)*: У 2-х книгах, 3-х частинах, Книга 1, Частина 1-2, / Ред. В. Даниленко, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 2010, 351 с.

38. *Повоєнна Україна: нариси соціальної історії (друга половина 1940-х – середина 1950-х рр.)*: У 2-х книгах, 3-х частинах, Книга 2, Частина 3, / Ред. В. Даниленко, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 2010, 336 с.

39. Прокопчук Л., *А де ж гудзика пришити?*, [у:] *Перець* 1958, № 16, с. 10.

40. Редько В., *Товаришу Перче!*, [у:] *Перець* 1954, № 14, с. 11.

41. Семенюта Я., *Шановний Перче!*, [у:] *Перець* 1954, № 1, с. 11.

42. *Словник української мови: В 11-ти томах, Том 4: І – М*, Київ: Наукова думка 1973, 840 с.

43. Соловйова С., Комісарова Є., *Ех, до цього одягу, та якби ще голову!*, [у:] *Перець* 1957, № 17, с. 5.

44. *Соціальні трансформації в Україні: пізній сталінізм і хрущовська доба / Ред. В. Даниленко*, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 2015, 698 с.

45. *Спортивний рекорд*, [у:] *Перець* 1963, № 3, с. 2.

46. *Сюди і назад*, [у:] *Перець* 1955, № 7, с. 4.

47. *Тілогрійка з фіолетовою підкладкою*, [у:] *Перець* 1956, № 16, с. 8.

48. Толкачов Зиновій, *Далеко звідсіля до комбінату побутового обслуговування?*, [у:] *Перець* 1955, № 6, с. 9.

49. Толкачов Зиновій, *Коротко і ... ясно*, [у:] *Перець* 1959, № 11, с. 7.

50. *Труд в СССР: Статистический сборник*, Москва: Финансы и кредит 1988, 302 с.

51. Харченко Б., Діденко К., *Про дивани, кепки та паралелі*, [у:] *Перець* 1963, № 22, с. 3.

52. Чепурний А., *У Львові шито*, [у:] *Перець* 1955, № 23, с. 6-7.

53. *Черемшинський не постраждав*, [у:] *Перець* 1965, № 1, с. 2.

54. *Чоловіче пальто*, [у:] *Перець* 1958, № 12, с. 10.

55. Шестаков Владимир, *Социально-экономическая политика Советского государства в 50-е – середине 60-х годов*, Москва: Наука 2006, 293 с.

Liliya Huliovata

**COOPERATION OF HISTORICAL FACULTY OF LVIV UNIVERSITY
AND SCIENTIFIC COMMUNITY OF POLAND IN 2000 – 2010^S:
THE MAIN TRENDS**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Лілія Гульовата

**СПІВПРАЦЯ ІСТОРИЧНОГО ФАКУЛЬТЕТУ ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ З НАУКОВИМ СЕРЕДОВИЩЕМ ПОЛЬЩІ
У 2000 – 2010-Х РОКАХ: ГОЛОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ**

Abstract: In the article, there are characterized main directions of international cooperation between historians and sociologists of the Ivan Franko National University of Lviv and Polish scientists, based on reports of scientific work of the Historical Faculty of Lviv University. A special emphasis is made on tight cooperation with the scientific community of such Polish cities as Rzeszow, Krakow, Warsaw, Wroclaw, Lublin and Torun. There are thoroughly researched relations of Professor Leonid Zashkilniak with the University of Rzeszów and relations of Associate Professor Maryan Mudryi with Universities of Krakow in the framework of implementation of long-term research and publishing projects. There is described cooperation of Lviv archaeologists, ethnologists, archivists and sociologists with colleagues from Rzeszów, Kraków, Warsaw, Lublin, Belsko-Biała and Opole. There is indicated participation of Lviv scientists in the editorial boards of Polish scientific publications.

Keywords: Lviv University, the Historical Faculty, universities and scientific institutions of Poland, international cooperation

Однією з головних сфер діяльності будь-якої науково-освітньої установи є її міжнародна співпраця. Це стосується і Львівського національного університету імени Івана Франка, зокрема й його історичного факультету. Проте мусимо зазначити, що міжнародна діяльність цього структурного підрозділу за часів незалежності України, зокрема упродовж 2000 – 2010-х років, практично

не висвітлена у науковій літературі. Характеризуючи тематику наукових досліджень викладачів факультету, її побіжно торкнулися лише автори ювілейної книги до 60-річчя історичного факультету [13], а також Роман Шуст і Роман Тарнавський [16]. Однак без розробки цієї проблеми неможливе комплексне дослідження історії історичного факультету Львівського університету.

Основою джерельної бази пропонуваної статті стали звіти про наукову роботу історичного факультету Львівського національного університету імени Івана Франка за 2000 – 2010-ті роки, з матеріалами яких можна ознайомитись у деканаті зазначеного підрозділу. Їх аналіз дозволяє ствердити, що найтісніші зв'язки історики та соціологи Львівського університету упродовж указанного періоду мали та мають із науковим середовищем таких міст Польщі як Жешів (Ряшів), Краків, Варшава, Вроцлав, Люблін і Торунь. Саме характеристика головних аспектів цієї співпраці й є метою нашої статті.

Упродовж першої половини 2000-х років історики Львівського та Жешівського університетів працювали над міжнародним проектом “Багатокультурне історичне середовище Львова у ХІХ і ХХ століттях”. Його виконання передбачало дослідження розвитку історичних студій у Львові упродовж ХІХ – першої половини ХХ ст. У ході роботи над проектом створено Міжнародну Дослідницьку Групу (МДГ) “Спільна спадщина. Польська та українська історіографія у Львові в ХІХ і ХХ ст.” (віце-головами її правління стали професор Жешівського університету Єжи Матерніцький та професор Львівського університету Леонід Зашкільняк). Проведено щорічні міжнародні конференції (зокрема, звітну наукову конференцію проекту, що відбулася у Жешові 28-30 жовтня 2006 р.) [1, 2; 14]. Як наслідок, упродовж 2002 – 2006 років опубліковано п'ять томів серії колективних монографій *Wielokulturowe środowisko historyczne Lwowa w XIX i XX w.* за редакцією Є. Матерніцького та Л. Зашкільняка [23], [27]. Кінце-

вим результатом проекту стало видання колективної монографії *Złota księga historiografii lwowskiej XIX i XX wieku*, перший том якої побачив світ у 2007 р. (редактори Є. Матерніцький та Л. Зашкільняк) [29], а другий – 2014 р. (редактори Є. Матерніцький, Л. Зашкільняк та професор Жешівського університету Павела Серженга) [30]. Відзначимо, що крім Л. Зашкільняка, співавторами цього знакового для історичної науки двотомника стали такі викладачі історичного факультету Львівського університету, як Володимир Качмар, Михайло Кріль, Костянтин Кондратюк, Олег Павлишин та Олексій Сухий.

У 2008 р. МДГ розпочала новий польсько-український проект – “Історія – ментальність – ідентичність. Місце і роль історії та істориків в житті українського і польського народів в ХІХ і ХХ століттях”. Його координаторами виступили з польського боку – Жешівський, а з українського – Львівський університети (координаційний комітет очолили професори Є. Матерніцький та Л. Зашкільняк). Виконання проекту передбачало проведення (на основі індивідуальної участі відомих істориків двох країн) щорічних звітних наукових конференцій і видання колективних монографій (упродовж 2009 – 2013 років опубліковано п'ять томів серії *Історія – ментальність – ідентичність*) [12], [24].

У 2011 – 2015 роках МДГ “Спільна спадщина. Польська та українська історіографія у Львові в ХІХ і ХХ ст.” реалізувала проект “Історія у Львівському університеті: дослідження і навчання (до 1939 р.)”: опубліковано колективні монографії *Історія та історики у Львівському університе-*

mi: *традиції і сучасність (до 75-річчя створення Історичного факультету)* [14], *Historia historiografii i metodologia historii w Polsce i na Ukrainie* [21], *Historia w Uniwersytecie Lwowskim. Badania i nauczanie (do 1939 roku)* [22]. Починаючи від 2017 року ця дослідницька група приступила до виконання нового міжнародного дослідницького проекту – “Річ Посполита в історичній думці та історіографії народів Центральної та Східної Європи”, що розрахований на 2017 – 2021 роки [11, 11].

На зламі 2000 – 2010-х років польськими, українськими та австрійськими дослідниками, на базі Жешівського університету, розпочато виконання десятирічного міжнародного наукового проекту “Галичина 1772 – 1918”. Членом однойменної Міжнародної Дослідницької Групи, до якої увійшло понад 50 європейських учених, став і професор Леонід Зашкільняк. У 2011 р. опубліковано перше видання проекту – третю колективну монографію *Galicja 1772-1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań* [17], [18], [19]. А 19-21 жовтня 2011 р. у польському місті Чудець відбулася міжнародна конференція МДГ “Галичина 1772 – 1918”, темою якої стала “Галичина і Січневе повстання 1863–1864 рр.”. За матеріалами конференції опубліковано однойменну колективну монографію, співредактором якої є Леонід Зашкільняк [6, 13; 20].

Активна діяльність Л. Зашкільняка щодо реалізації польсько-українських проектів була відзначена на найвищому рівні: 9 червня 2015 р. професор став лауреатом нагороди Капітули Польсько-Українського Поєднання (вручають з 2000 року – згід-

но з рішенням відомих релігійних і світських осіб Польщі та України, за вагомий вклад у розвиток польсько-українських відносин) [15].

З Жешівським університетом тісно співпрацюють й археологи Львівського університету. Зокрема, викладачі кафедри археології та спеціальних галузей історичної науки, разом із Інститутом археології Жешівського університету, а також з Історико-краєзнавчим музеєм міста Винники та Польовим комітетом Інститутом археології НАН України, виступили співорганізаторами Міжнародної наукової конференції “Освоєння простору: житло, поселення, регіон” (Львів, Винники, 27-28 жовтня 2016 р.) [11, 11].

Варто також зазначити, що львівські історики є членами редколегій наукових видань Жешува, наприклад, завідувач кафедри новітньої історії України імені Михайла Грушевського професор Олексій Сухий – річника “Prace Historyczno-Archiwalne” [11, 12].

Тісною є співпраця львівського та краківського інтелектуальних середовищ. Ще у 1992 році історики Львівського університету та Вищої педагогічної школи (нині – Педагогічного університету) у Кракові започаткували українсько-польський дослідницький і видавничий проект “Львів: місто – суспільство – культура”. За його умовами, кожних два роки (почергово у Львові та Кракові) відбувається конференція “Львів: місто – суспільство – культура”, матеріали якої публікують у формі статей у однойменному збірнику наукових праць. Координатором проекту є доцент кафедри новітньої історії України імені Михайла Грушевсько-

го Мар'ян Мудрий. Наголосимо, що з 2002 р. реалізується ідея тематичного спрямування конференцій "Львів: місто – суспільство – культура". У 2016 р. відбулась XIII конференція проєкту [11, 11; 40-41].

У 2015 році М. Мудрий був учасником розробки трирічного міжнародного дослідницького проєкту (на базі Ягеллонського університету) "«Floating Borders». Eastern and South-Eastern Europe as a Meeting Point of Different Cultures: Heritage, Ethnicity, Religions, Economy and Imaginary" [10, 10].

З багатьма науковими та архівними установами Кракова співпрацює кафедра давньої історії України та архівознавства Львівського університету. Зокрема, нею налагоджено співпрацю із Державним архівом у Кракові, Архівом Ягеллонського університету та Бібліотекою князів Чарторийський [11, 10-11]. Наприклад, 18-22 травня 2015 р. у Кракові (а також у містах Радом та Кельце) музейно-архівну навчальну практику проходили студенти-архівісти третього курсу Львівського університету (керівник – доцент кафедри давньої історії України та архівознавства Олег Дух) [10, 10].

Викладачі Львівського університету є членами редколегій таких краківських видань, як "Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historica" (професор Олексій Сухий, доцент Мар'ян Мудрий), "Studia z Filozofii Polskiej" (О. Сухий), "Nowa Ukraina" (М. Мудрий), "Res Gestae. Czasopismo historyczne" (М. Мудрий), "Studia z Dziejów Państwa i Prawa Polskiego" (доцент Андрій Заяць) [10, 10-11], [11, 12].

Тісними є зв'язки історичного факультету Львівського національного

університету імени Івана Франка з навчальними та науковим установами Варшави. Так, у 2000-х роках він активізував співпрацю з Центром досліджень античної спадщини (ОВТА) при Варшавському університеті. Як її результат, для студентів факультету розроблено інтегровану міждисциплінарну програму викладання латинської мови та палеографії. Окрім цього, було передбачено апробацію науково-методичних розробок на базових спеціальностях Львівського та Варшавського університетів [2, 5], [3, 5], [4, 10-11].

У 2009 – 2011 роках археологи Львівського університету та працівники Інституту археології Варшавського університету розробляли спільну тему "Львівський період життя і діяльності археолога і політика Леона Козловського" [4, 11], [5, 12], [6, 12; 21; 33]. Після її успішної реалізації – публікація колективної монографії *Професор Леон Козловський / Profesor Leon Kozłowski*, за редакції професора Варшавського університету Стефана Кароля Козловського та професора кафедри археології та спеціальних галузей історичної науки Львівського університету Олександра Ситника [25]. Ця співпраця продовжилася у рамках роботи над міжнародним науковим проєктом "Життя та творчість археолога Богдана Януша" [7, 13], [8, 12]. У 2014 році у видавництві Варшавського університету опубліковано колективну монографію за редакцією С.-К. Козловського *Stefan Krukowski i jego przygoda z PMA*, співавтором якої є О. Ситник [26].

Не можна оминати увагою і те, що з грудня 2013 року доцент кафедри історії та теорії соціології Львівсько-

го університету (нині – викладач Українського католицького університету) Вікторія Середа стала співорганізатором проєкту “Голоси спротиву і надії”, започаткованого Центром міської історії Центрально-Східної Європи та Варшавським університетом (виконання проєкту передбачало збір інтерв’ю учасників Револуції Гідности) [9, 12].

Щодо співпраці викладачів історичного факультету Львівського університету з інтелектуальним середовищем Вроцлава упродовж 2000 – 2010-х років, наголосимо, що у червні 2009 року у цьому польському місті проведено захід “Дні Львівського національного університету імени Івана Франка у Вроцлавському університеті”, учасником якого був доцент катедри новітньої історії України імени Михайла Грушевського Володимир Качмар [4, 11]. Найтісніші наукові зв’язки з науковцями Вроцлава мають викладачі катедри давньої історії України та архівознавства (зокрема, її доценти Степан Білостоцький та Олег Дух; останній є членом редколегій видання “*Hereditas Monasteriorum*” [11, 12]), а також катедри етнології. Зокрема, 24 – 27 вересня 2015 р. у Львові (на базі Львівського національного університету та Інституту народознавства Національної Академії Наук України) відбулася міжнародна наукова конференція “Польська й українська етнологія сьогодні. Традиції та перспективи” (“Polska i ukraińska etnologia dzisiaj. Kontynuacje i perspektywy”), присвячена 120-річчю від створення Народознавчого товариства у Львові, від якого веде свою генеалогію провідна наукова установа етнологічного спрямування Польщі – Польське на-

родознавче товариство у Вроцлаві. Зазначимо, що головними організаторами конференції стали, з польського боку, – Польське народознавче товариство та Вроцлавський університет, а з українського – Львівський університет (катедра етнології історичного факультету та катедра української фольклористики імени академіка Філарета Колесси філологічного факультету) та Інститут народознавства Національної Академії Наук України. Значну роль у проведенні конференції “Польська й українська етнологія сьогодні. Традиції та перспективи” відіграв заступник декана історичного факультету з наукової роботи Львівського університету Роман Тарнавський, до наукових зацікавлень якого належить історія розвитку етнології у Львові. Зокрема, за укладеним ним маршрутом учасники конференції відвідали міста, пов’язані з львівською довоєнною етнологією [10, 2, 39-41].

Тісною є співпраця Львівського університету з університетами Любліна. Так, у 2007 р. науковці Львівського національного університету імени Івана Франка та Люблінського католицького університету Івана Павла II брали участь у проєкті “InterReg-Tacis”, спрямованому на дослідження інтеграційних процесів у прикордонних регіонах [2, 18]. Професор катедри соціології Львівського університету Наталія Коваліско є членом редколегії квартальника Люблінського католицького університету Іоанна Павла II “*Spółczesność i Rodzina*” [11, 12].

У середині 2000-х – на початку 2010-х років, спільно з Інститутом історії Університету Марії Кюрі-Склодовської в Любліні, викладачі

катедри давньої історії України та архівознавства Львівського університету розробили програму українсько-польських наукових конференцій, присвячених спеціальним історичним дисциплінам [2, 5], [3, 5-6], [4, 11]. Знаковою подією стало те, що 26 вересня 2012 р. Університет Марії Кюрі-Склодовської у Любліні відзначив Заслуженого професора історичного факультету Львівського університету Миколу Крикуна почесним званням *Doctor Honoris Causa* [28].

Наступними науковим центром Польщі, з якими співпрацює історичний факультет Львівського університету, є Торунський університет. Так, у 2000-х роках професори Леонід Зашкільняк та Вальдемар Резмер здійснювали керівництво проектом “Україна і Польща: важкі питання. Українсько-польські стосунки в 1939 – 1947 рр.”. У його рамках 13-14 жовтня 2006 р. у Торуні проведено XII Міжнародний науковий семінар [1, 19]. Тісні наукові контакти на індивідуальному рівні з Торунським університетом налагодив завідувач кафедри історії середніх віків та візантиністики Львівського університету професор Леонтій Войтович [8, 12].

З науковцями Перемишля активно співпрацює доцент кафедри новітньої історії України імені Михайла Грушевського Олег Павлишин – член редколегії серійного видання “Українознавство. Матеріали до бібліографії”, заснованого Південно-Східним науковим інститутом у Перемишлі. Цей львівський історик також є членом українсько-польської комісії з узгодження шкільних підручників, а 2015 року брав участь у проекті “Перша світова війна на польських землях: очікування, досвід, наслід-

ки”, що виконується упродовж 2014 – 2018 роках на підставі рішення Міністерства науки і вищої школи Республіки Польща [10, 10].

Серед інших інтелектуальних центрів Польщі, з якими співпрацює історичний факультет Львівського університету, такі: місто Ярослав (26-27 червня 2015 р. проведено міжнародну наукову конференцію “Релігійні та етнічні питання в сучасних польських, словацьких та українських дослідженнях на теренах Карпатського євро регіону” / “Zagadnienia religijne i narodowościowe we współczesnych badaniach polskich, słowackich i ukraińskich na terenie Euroregionu Karpackiego”, співorganizаторами якої виступили Державна вища технічно-економічна школа імені о. Броніслава Маркевича в Ярославі та кафедра новітньої історії України імені Михайла Грушевського Львівського університету) [10, 40-41]; місто Лодзь (доцент кафедри історії Середніх віків та візантиністики Олександр Кащук співпрацює із Дослідницьким центром історії та культури Середземномор'я і Південно-Східної Європи імені Вальдемара Церана Лодзького університету) [9, 11], [10, 10]; міста Гданськ, Щецин та Познань (професор Леонід Зашкільняк – член редколегій відповідно таких видань, як “Studia Historica Gedanensia”, “Polish Biographical Studies” та “Historia Slavorum Occidentis”) [11, 12]; Катовіце (професор Леонтій Войтович – член редколегії видання *Średniowiecze Polskie i Powszechnie*) [11, 12]; Бельсько-Бяла (від середини 2000-х років кафедра соціології Львівського університету має зв'язки з Технічно-гуманітарною академією у Бельсько-Бялій) [1, 19];

Ополе (професор катедри соціології Наталія Коваліско, спільно з викладачами Вищої школи управління та адміністрації м. Ополе, виконує міжнародний проект "Культурно-освітні візити до Європи") [10, 10]; Седльце (доцент Олег Дух – член редколегії видання "Historia i Świat") [11, 12].

Крім зазначених різновидів співпраці, необхідно наголосити на щорічних наукових стажуваннях викладачів історичного факультету Львівського національного університету в університетах та наукових інститутах Польщі.

Отже, можна ствердити, що головними напрямками співпраці науковців історичного факультету Львівського національного університету із ученими Польщі є організація дослідницьких і видавничих проєктів та наукових конференцій. Темами, які лежать в основі такої співпраці, є передусім різні аспекти історії Львова та Галичини, зокрема, розвиток їхнього інтелектуального середовища упродовж XIX – першої половини XX ст.

Bibliography and Notes

1. *Звіт про наукову роботу історичного факультету у 2006 році*, деканат історичного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка, 47 арк.

2. *Звіт про наукову роботу історичного факультету у 2007 році*, деканат історичного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка, 45 арк.

3. *Звіт про наукову роботу історичного факультету у 2008 році*, деканат історичного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка, 45 арк.

4. *Звіт про наукову роботу історичного факультету у 2009 році*, деканат

історичного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка, 32 арк.

5. *Звіт про наукову роботу історичного факультету у 2010 році*, деканат історичного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка, 35 арк.

6. *Звіт про наукову роботу історичного факультету у 2011 році*, деканат історичного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка, 41 арк.

7. *Звіт про наукову роботу історичного факультету у 2012 році*, деканат історичного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка, 22 арк.

8. *Звіт про наукову роботу історичного факультету у 2013 році*, деканат історичного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка, 44 арк.

9. *Звіт про наукову роботу історичного факультету у 2014 році*, деканат історичного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка, 40 арк.

10. *Звіт про наукову роботу історичного факультету у 2015 році*, деканат історичного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка, 42 арк.

11. *Звіт про наукову роботу історичного факультету у 2016 році*, деканат історичного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка, 42 арк.

12. *Історична пам'ять українців і поляків у період формування національної свідомості в XIX – першій половині XX століття* / Ред. Леонід Зашкільняк, Йоанна Пісулінська, Павел Серженга, Львів: Інститут українознавства імені Івана Крип'якевича 2011, 536 с.

13. *Історичний факультет Львівського національного університету імені Івана Франка (1940 – 2000). Ювілейна книга* / Упорядники Олексій Вінничен-

ко та Олександр Целуйко, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2000, 294 с.

14. *Історія та історики у Львівському університеті: традиції і сучасність (до 75-річчя створення Історичного факультету)* / Ред. Леонід Зашкільняк і Павел Серженга, Львів: ПАІС 2015, 412 с.

15. Шуст Роман, Тарнавський Роман, *Історична наука у львівському університеті: 350 років розвитку*, [у:] *Вісник Львівського університету. Серія історична* 2013, Випуск 49, с. 11-41.

16. Леонід Зашкільняк – лауреат нагороди Капітули Польсько-Українського Поєднання, Web. 12.06.2015. <<http://clio.lnu.edu.ua/news/nahoroda-kapituly>>.

17. *Galicja 1772 – 1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań. Praca zbiorowa* / Red. Agnieszka Kawalec, Waclaw Wierzbieniec, Leonid Zaszkiłniak; Wstępem opatrzył Jerzy Maternicki, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego 2011, Tom 1, 456 s.

18. *Galicja 1772 – 1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań. Praca zbiorowa* / Red. Agnieszka Kawalec, Waclaw Wierzbieniec, Leonid Zaszkiłniak; Wstępem opatrzył Jerzy Maternicki, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego 2011, Tom 2, 433 s.

19. *Galicja 1772 – 1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań. Praca zbiorowa* / Red. Agnieszka Kawalec, Waclaw Wierzbieniec, Leonid Zaszkiłniak; Wstępem opatrzył Jerzy Maternicki, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego 2011, Tom 3, 322 s.

20. *Galicja a powstanie Styczniowe* / Red. Mariola Hoszowska, Agnieszka Kawalec i Leonid Zaszkiłniak, Warszawa-Rzeszów: Wydawnictwo DiG 2013, 654 s.

21. *Historia historiografii i metodologia historii w Polsce i na Ukrainie* / Red. Jerzy Maternicki, Joanna Pisulińska i Leonid Zaszkiłniak, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego 2015, 340 s.

22. *Historia w Uniwersytecie Lwowskim. Badania i nauczanie (do 1939 roku)* / Red.

Jerzy Maternicki, Joanna Pisulińska i Leonid Zaszkiłniak, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego 2016, 662 s.

23. Kołodziejczyk Arkadiusz, *Wielokulturowe środowisko historyczne Lwowa w XIX i XX w., Tom 1* / Red. Jerzy Maternicki; *Tom 2* / Red. Jerzy Maternicki i Leonid Zaszkiłniak; *Tom 3* / Red. Jerzy Maternicki i Leonid Zaszkiłniak, Rzeszów 2004–2005 [recenzja], [w:] *Niepodległość i Pamięć* 2013, № 3 (24), s. 417-424.

24. *Mity i stereotypy w dziejach Polski i Ukrainy w XIX i XX wieku* / Red. Andrzej Czyżewski, Rafał Stobiecki, Tomasz Toborek, Leonid Zaszkiłniak, Warszawa-Łódź: Instytut Pamięci Narodowej 2012, 494 s.

25. *Profesor Leon Kozłowski* / Red. Stefan Karol Kozłowski, Oleksandr Sytnyk, Lwów-Warszawa: Uniwersytet Warszawski 2010, 540 s.

26. *Stefan Krukowski i jego przygoda z PMA* / Red. Stefan Karol Kozłowski, Warszawa-Łódź: Uniwersytet Warszawski 2014, 230 s.

27. *Wielokulturowe środowisko historyczne Lwowa w XIX i XX w., Tom 5* / Red. Jerzy Maternicki, Leonid Zaszkiłniak, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego 2007, 512 s.

28. Zaszkiłniak Leonid, *Ocena dorobku naukowego doktora nauk historycznych, Profesora Mykoły Hryhorowycza Krykuna, profesora Lwowskiego Narodowego Uniwersytetu im. Iwana Franki*, [w:] Mykoła Hryhorowycz Krykun – doktor honoris causa Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej 2012, s. 37-41.

29. *Złota księga historiografii lwowskiej XIX i XX wieku, Tom 1* / Red. Jerzy Maternicki, Leonid Zaszkiłniak, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego 2007, 560 s.

30. *Złota księga historiografii lwowskiej XIX i XX wieku, Tom 2* / Red. Jerzy Maternicki, Paweł Sierżęga, Leonid Zaszkiłniak, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego 2014, 614 s.

Politology

Stepan Vovkanych

**IT IS TIME TO MOBILIZE SYNERGIES OF UKRAINE AND THE WORLD
TO COMBAT GLOBAL THREATS OF HYBRIDIZATION**

M. Dolishniy Institute of Regional Research
of National Academy of Sciences of Ukraine

Степан Вовканич

**ЧАС МОБІЛІЗУВАТИ СИНЕРГІЮ УКРАЇНИ І СВІТУ
НА БОРОТЬБУ З ЗАГРОЗАМИ ГЛОБАЛЬНОЇ ГІБРИДИЗАЦІЇ**

Abstract: For the first time the components of Ukrainian national idea are considered as strategems (plans of actions) in the state development processes in Ukraine and in the context of mobilizing the international community in order to obtain effect of synergy fight against threats of global hybridization.

Keyword: development strategems, Ukrainian national idea, effect of synergy struggle, global hybridization

В Україні четвертий рік іде кривава війна. І наблизити її закінчення можуть тільки світ і українці разом чи то в дипломатичний, чи у військовий спосіб. А поки що всі звикають до щоденної гібридної війни, на фронті якої воюють лише українці. На цьому фронті гинуть і зазнають поранень не лише воїни, а й діти, мирні літні люди, горять школи і лікарні, руйнуються заводи і шахти. На мінах терористів підриваються учасники міжнародних спостережних організацій, волонтери. А Росія, постачаючи танки, гармати терористам, іншу сучасну зброю, цинічно запевняє довірливий світ, втулюючи йому чергову олжу, що, мовляв, амуніцію вони видають «на-гора» із шахт Донбасу. Будучи по-

стійним членом Ради Безпеки ООН, цинічно блокує будь-яке її рішення. З її вини світова система безпеки – в колапсі, адже, граючись у смерті людей і націй, Росія нахабно замилює світовій громадськості очі своїм «миролюбством», легендами про змушування непокірних грузинів, молдаванів, українців, сирійців до миру. Водночас ООН не може ефективно вплинути ні на воєнні дії сьогоденного агресора, ні очистити інформаційний простір світу від надуманого ним омани. Хоча зрозуміло, що війна на сході України не внутрішня і не громадянська. Вона – гібридна, що стала новою реальністю ще до анексії Росією українського Криму. Війна Росії на сході України – це кровопускання

за неслухняність нескорених. Але, найголовніше, – вона не лише проти України: від того, хто переможе, залежатимуть міжнародні відносини [1].

Отже, світ нині має серйозно, глобально і по-новому уявити собі сенс боротьби українців, насамперед в справді інтернаціональність їх звитяги: вони воюють проти Росії «за нашу і вашу свободу». Однак, Захід має твердо уяснити максимум: російські імперські апетити ніколи не вгамуються поневоленням тільки Києва. Тому для світу будь-яке ослаблення – є вкрай небезпечним і близькозорим. Ще Вінстон Черчилль у своїй знаменитій фултонській промові попереджував людство, що росіяни, нічого не цінять більше, аніж силу. І ніщо не вважають менше, ніж слабкість, особливо – військову [2]. Гібридна війна на сході України – це наслідок кризи світової системи безпеки, яка не врахувала традиційну агресивність Росії. Світ виявився не готовим до її дій, неадекватних будь-яким міжнародним правилам поведінки. Трагедія України в тому, що вона змушена боротися у перехідних умовах розгортання цих змін, біфуркацій і протистоянь.

Нині Росія, підсилюючи емігрантські фобії Європи, спекулюючи на загрозах благополуччю матеріального життя її мешканців, фетишизуючи торгівлі втрати і наявністю захоплених в малих народів Півночі мінеральних ресурсів, легко насаджує історичне безпам'ятство, брутально застосовує методи інформаційно-психологічного тиску.

Синдром «советської людини» – феномен, який, на щастя, невідомий Заходу. Однак Захід через своє нерозуміння психології витвореної так званої нової людини піддається «де-

зинформаціям», що їх далі генерує пропагандистська російська машина, нівелюючи національні інформаційні простори. Додаючи тотальну денационалізацію, позбавлення національної ідентичності, рідної мови, знищення національних еліт як споконвічні традиційні прийоми всіх російських імперій. Пострадянським же країнам важко подолати історичне безпам'ятство.

В Україні існує кілька сотень партій. Майже всі вони лідероцентричні, працюють як спілки бізнесу та політичні системи їх трансформації на виборах в парламентські при непрозорому фінансуванні. Рівно ж – немає жодної ідеологічно пан-української. Водночас, гібридна війна, нав'язана Росією, турбулентний стан України ригористично вимагають належної роботи Верховної Ради, зокрема шляхом врахування досвіду країн старих світових демократій при удосконаленні Конституції України. Досі не прийнято новий, більш справедливий закон; не змінено старий склад Центральної виборчої комісії. Президентам України без чітких якісних індикаторів стратегії державного будівництва важко артикулювати політику пріоритетів його ідейно-духовного супроводу.

Нині пропонуються різні візії закінчення гібридної війни на Донбасі, але немає плянів українського уряду, які б виходили з засад національної ідеї. Очевидно, що насамперед не обійтися без стратегії розвитку України, без визначення пріоритетів національної ідеї, її безпеки, серйозного духового очищення та сумлінної якісної праці кожного громадянина. При опрацюванні цих стратегій не обійтися без врахування світово-

го тренду, який чітко виокремлює безпосередні (видимі, матеріальні) джерела (ресурси) і опосередковані дії рушійних (невидимих духових) сил розвитку спільноти. Саме в них домінують такі якісні фактори духовності, як: інтелектуалізація, елітаризація, гуманізація і екологізація, панування одухотвореного інтелекту і домінування руху нових знань, ідей, проєктів тощо. Мають запрацювати носії просвітництва і добродійства. Складові духовності – чесність, патріотизм, соціальна активність заради добра, усталені норми, мотиви, культурні цінності, традиції запобігають корупції та іншим формам девіальної поведінки.

Деокупація, реінтеграція Донбасу – це довгострокове впровадження рекультрегіоналізації як процесу інтегральної українізації духово-інтелектуального середовища, рекультувації території.

Стратегічною ідеєю України, на наше переконання, має бути: соборність, українськість, гідна людини, нації та цивілізованого людства. Формула ідеї «СУГ» (соборність, українськість, гідність) ґрунтується на соціогуманістичних засадах, однак соціогуманізм має бути захищеним євроатлантичною військовою потугою і справедливим правосуддям за вчинені злочини, поширення неправди і всіх видів людиноненависницької ідеології – нацистської і комуністично-більшовицької. При такому захисті може сформуватися стала державотворча модель «СУГ», складові якої є стратегемами (планами дій) довгострокового алгоритму перспектив соціально-економічного, культурного, оборонного та іншого розвитку нації, своєрідними «сугесті-

ями» впливу, що активізують мобілізацію синергії світової громадськості на боротьбу з загрозами глобальної гібридизації.

Україна прагне в Європу, добила-ся безвізу, але не адаптована до *дефініцій*: інститут меценатства, інститут власності, довіри, медіації, трансакцій, ощадності, служіння народу тощо. В Україні ще донедавна не було інституту *волонтерства*, досі нема *стратегем* (плану дій) соціально-економічного розвитку. Яку Україну, власне, слід побудувати, *чим* зшити націю, нема *ідеологічних* засад державотворення, як їх *стратегізувати*, задіяти *механізми тягlosti* розвитку, його *сталости*. Чи досягнемо ефекту *синергійности* в розбудові національної держави, децентралізуючи відродження *культури* або *соборности* України без врахування споконвічних складових її національної *ідеї*?

У реальних обставинах гібридної війни, загроз національній безпеці Україні, проведення реформ економіки та децентралізації влади актуалізується потреба визначення основоположних складових ідеї сучасного державотворення в світовому культурному розмаїтті. Дедалі більше на часі стає культурологічна основа нової соціогуманістичної парадигми бінарного захисту і людини, і нації, яка соціалізує як людиноцентричні європейські цінності, так і охоплює націоцентричні їх орієнтації – з врахуванням сьогоднішніх воєнних, інформаційних, духово-інтелектуальних, енергетичних, економічних та інших викликів народові, що живе на своїй землі, у власному мовно-культурному, історичному просторі. З цієї позиції соціогуманістичність

(соціо – суспільний, людський; гуманістичний – людяний) – майбутній напрям сьогоденної гуманітарної політики, курс нових ідеологічних засад творення держави Україна, що захистить її.

Нинішній світовий тренд державного управління такий, що систему чи то глобальних, чи локальних процесів щораз уважніше пропускають через *якісні* фільтри. Потужний винахід минулого сторіччя в гуманітарних (соціальних) науках – *системний підхід* – дав економічній науці, окрім структурно – функціонального підходу до досліджень суспільних процесів, іще важливий імператив, який не завжди в Україні адекватно і своєчасно використовується. Йдеться про потребу звернути більшу увагу на *якісне* удосконалення третьої складової будь-якої системи – її *емерджентності* – як відповідності структур покладеним на них функціям. Слід залучити емерджентність як канал якісного поліпшення соціальних систем та імператив їх приведення до належного рівня ефективного виконання своїх функцій. Нинішній механізм його реалізації вимагає якісного зсуву функцій Української держави до потреб нації не через розмиття її ідентичності, денационалізації. А шляхом якісного удосконалення саме цієї третьої складової на будь-якому рівні соціальної системи України, патріотично пам'ятаючи, що її удосконалення – невід'ємні від світового контексту.

І життя підтверджує цей імператив, починаючи від безпекової діяльності ООН, де Рада безпеки не може гарантувати світовий порядок, коли Росія, як постійний її член, стає агресором проти іншого члена ООН.

Тоді стане можливим припинити подальшу недопустиму бездіяльність ООН, що може спричинити глобальну гібридизацію як незвідано-своєрідну нову реальність Третьої світової війни. Потрібні нова українська політика уряду, санкції проти Росії і ефективна допомога Україні.

Отже, на часі є комплексні дослідження теоретико-методологічних засад формування в Україні нової політики, яка б ґрунтувалася на соціогуманістичній парадигмі паритетного захисту прав людини і нації; на колективній євроатлантичній оборонній системі вільного світу. Водночас не виносила б на маргінес ні історію, ні культуру. За цих умов НАТО, вочевидь, даремно легковажить оборонним потенціалом країн Балто-Чорноморської дуги, а ЄС – східноєвропейським сегментом своєї політики. Лише консолідовано, при відповідній політичній волі уряду, залучивши громадський сегмент спільноти, можна донести світові насушну потребу спільної боротьби та бачення стратегії й тактики її переможного закінчення [4].

Запропоновані інтегральні якості національної ідеї допоможуть Україні бути європейською не лише за місцем розміщення, демократичною не за імітацією проведення правових реформ, сильною не за шумом голосних епітетів, що їх викрикують популісти перед електоратом напередодні чергових виборів, а за стратегічною пан-українською місією розвитку. Завдання України набагато складніше ніж у роз'єднаній після Другої світової війни Німеччини, бо українцям треба бути не тільки єдиними, щоб стати соборними, відтак – незалежними, аби залишитися

вільними і національно тотожними. Завдання іще ускладнюється, позаяк Стара Європа призабула і не так часто пригадує світові, як небезпечно зивкати та належно не задумуватися над тим: хто підтримує розділення корейського народу, розриває Грузію, Молдову чи намагається це вчинити з Україною!

Попри те, якщо українці зрозуміють і консолідовано запрацюють на свою ідею, дипломатія стане активною та разом із духовно-інтелектуальною елітою, громадськістю боротися за неї, то світ навіть при зневірі побачить, як зникає корупція, олігархи не перешкоджають становленню середньої класи, збільшенню робочих місць, обладнаних досягненнями сучасної науки, техніки, а армія оснащується ефективним українським озброєнням.

Свобода, Єдність і Соціогуманізм (СЄС) за належної оборонної безпеки потрібні Україні, Європі й світові! Відомий вислів Віктора Гюґо, що є щось набагато сильніше всіх армій світу, разом взятих. І це ідея, час якої настав. Чи ідея СЄС запрацює як вселенська лише тоді, коли людство усвідомить глобальну небезпеку гібридної світової війни і увімкне си-

гнал SOS, – важко спрогнозувати. З надією можна лише сподіватися, що світ знайде профілактично-лікувальне зилля на глобальне гібридне вторгнення Росії. Вірогідно можна також зазначити, що в умовах глобальної гібридизації, якщо вона неминуча, – відбудуться глибинні політичні, економічні, соціальні трансформації, прискоряться мобільні процеси, з'являться нові оборонно-захисні структури та альянси. Українці мають бути одностайними в думках і рішучими в діях, бо тільки завдяки синергії з цивілізованим світом та внутрішній єдності зможуть збудувати справді національну державу.

Bibliography and Notes

1. *Світова гібридна війна: український фронт* / Ред. В. Горбулін, Київ 2017, 496 с.
2. *Документи та матеріали з історії міжнародних відносин періоду холодної війни*, Чернівці: Рута, 2008, 48 с.
3. Vovkanych Stepan, *To Communicate the Senses of Ukrainian Struggle Against Threats of Global Hybridization to the World*, Львів: Левада, 2017, 64 с.
4. Степан Вовканич, *Україно – пильнуй, світе – не дрімай*, "Україна молода" 2017, 1 березня, с. 6-8.

Cultural Studies

Ivan Kuzminskyi

HISTORY OF SINGING IN THE “RUTHENIAN” CHURCHES OF THE PRZEMYŚL EPARCHY IN THE EARLY MODERN ERA

Petro Tchaykovskyi National Music Academy, Ukraine

Іван Кузьмінський

ІСТОРИЯ СПІВУ У “РУСЬКИХ” ЦЕРКВАХ ПЕРЕМИШЛЬСЬКОЇ ЄПАРХІЇ У РАНЬНОМОДЕРНИЙ ЧАС

Abstract: In this article, an attempt is made to generalize knowledge of church singing in the Orthodox, and subsequently the Greek-Catholic Przemyśl eparchy in 16th–18th centuries. The main method of material ordering is chronological. The main source for church singing practice research is monodic linear *Irmologions*, polyphonic compositions, separate spiritual songs and song books. Besides the musical material, historical documents about musical initiatives of local bishops and musical practices in their surroundings are also included in the analysis. A separate section of the article is devoted to the possible participation of local church Orthodox brotherhoods in the dissemination of new musical and singing practices. For the first time, a hypothesis about the using musical instruments is put forward, if not during a church service, then at least during processions, public celebrations.

Keywords: Orthodox brotherhoods, Antoni Wynnytskyi, Innocentiy Wynnytskyi, *Irmologions*, polyphonic (partes) compositions, spiritual songs, song books, monodig singing, fractus music

На Перемишльській та Сяноцькій землях Руського воєводства Польського королівства, а згодом і Речі Посполитої ще від Княжої Доби існували руські єпархії візантійського обряду. У Ранньомодерний час, тобто у XVI – XVIII століттях на цих землях існувала спочатку православна, а згодом і греко-католицька Перемишльські єпархії. Церковний спів у Перемишльській єпархії традиційно був обов’язковою складовою богослужіння, проте жодних невменних

чи нотних богослужбових книг або вербальних писемних згадок про спів у руських церквах цих земель протягом XVI століття і раніше, не збереглося. Така ситуація зовсім не означає, що співова практика у руських церквах на цих теренах занепадала. Єдиний спосіб відтворити уявлення про церковний спів у єпархії у цей час – це провести аналогії із співовою практикою у церквах на інших руських теренах. Протилежною, для дослідника, виглядає ситуація щодо

XVII – XVIII століть. Хоча ще донедавна, за советської доби, і ці століття виглядали білими плямами в історії української музики. Великий поступ для пошуку, опису, систематизації писемних пам'яток та виданні праць присвячених цій темі здійснили вже за часів незалежної України. Серед дослідників найбільш плідним та послідовним залишається знаний музиколог Юрій Ясіновський [9], [11]. Нова генерація музикознавців зосередила свою увагу переважно на партесній спадщині, мова йде про Оксану Шкурган [7] та Ольгу Шуміліну [9]. Після останніх публікацій назріла потреба узагальнити документальну інформацію, виправити неточності та помилки, додати нові факти тощо.

Частина 1. Братський період.

Останні десятиріччя XVI століття відзначилися появою церковних православних братств нового типу. У братському середовищі церковний спів набув нового значення і почав відігравати важливу роль. Як бойова пісня об'єднувала військо на полі бою, так і церковний спів став об'єднуючим фактором для православних братчиків та мирян. Окрім цього, спів виконував своєрідну реклямну функцію. Як передзвін на церковній вежі звертав увагу перехожих, як вибагливі візерунки церковного оздоблення змушували затримувати погляд, так і гарний спів приваблював слух. У зв'язку із цим у братських школах, монастирях та церквах запровадили революційні для православного богослужіння співочих нововведень: запровадили сучасний європейський тип співу та зніщували перехід із невменної на лінійний тип нотації. Окрім того, братчики попіклувалися про те, аби

сучасний багатоголосий спів був легітимізований у руських церквах грецькими патріярхами. У погоні за сучасними вимогами, братчики не залишалися осторонь традиційного монодичного співу, вдихнувши в нього нове життя. Окрім усього зазначеного, богослужбовий спів у цей час створював нові вимоги та виклики і для священницького, і для монастирського середовищ, адже віднині вони також повинні були брати активну участь у його розвитку та поширенні.

Головними братствами у Речі Посполитій були Львівське Успенське та Віленське Святотроїцьке. До Перемишля і Сянока ближчим було братство Львівське, тому природно що саме воно було найвпливовішим на цих теренах. Вже у 1592 році до Перемишля на вчительські посади, як знавців грецької, латини та слов'янських мов, почали запрошувати студентів із львівської братської школи [4, 159]. У 1591 році ще один випускник цієї школи викладав у Стрийській школі [4, 138]. Приблизно у 1645 – 1649 роках у Рогатині, Стрию, Дрогобичі вчителював дяк Федір Вишнянський [4, 149].

Мережа православних церковних братств на цих землях була доволі розвиненою. Про це свідчить той факт, що у 1627 році Перемишльське братство Трійці надіслало листа, звертаючись до Дрогобицького, Стрийського та братств інших міст, із проханням про матеріальну допомогу для ведення справи у сеймі [4, с. 112]. Загалом, достеменно відомо про кілька церковних православних братств на цих теренах, що активно діяли протягом всього XVII століття, зокрема про «братства Стрия, Дрого-

бича, Сянока, Самбора, Старого Самбора, Старої Солі» [4, 112].

Можна припустити, що саме в цей час у Перемишльській єпархії з'явилися перші зразки якщо не багатоголосого, то принаймні монодичного співу з новою лінійною нотацією. Єдині ж нотні зразки з цих земель, що датуються першою половиною XVII століття – два лінійні *Ірмолої*, що зберігалися до 1949 року у бібліотеці греко-католицької капітули в Перемишлі. Вони були створені на інших руських теренах, зокрема, у 1639 році у селищі Хлівчани Белзького воєводства [10, 124], та у 1630 році у Бруслинові Брацлавського воєводства [10, 121-122]. Історія того, як ці рукописні нотні книги потрапили до греко-католицької капітули невідома. Цілком можливо, що це відбулося вже у другій половині XVII, або у XVIII столітті, після церковних реформ місцевих єпископів з роду Винницьких. Примітно, що рукопис створений у Хлівчанах міг надійти до Перемишля в зв'язку із тим, що у 1772 році до місцевої греко-католицької єпархії було додано белзький деканат, кордони якого співпадали із однойменним воєводством.

Єдине ж нам відоме літературне свідчення про спів у православній церкві цих земель стосується міста Стрия і датується 1630-ми роками, а збереглося воно на сторінках праці очевидця тих подій, колишнього викладача Київської братської школи Касіяна Саковича. У творі *Ἐπανόρθωσις або perspectiwa...*, виданому у Кракові у 1642 році, автор свідчив, що дружина священника Андрія Косила “краще від нього вмiла читати й співати” і навіть могла співати замість дяка [5, 29]

Не виключено, що місцеві братчики могли бути родоначальниками співочих змін на цих теренах. Проте, з огляду на наявний дослідницький матеріал, можна стверджувати лише про те, що у другій половині XVII століття окремі братства приєдналися до співочих ініціатив єпископа Антонія Винницького.

Частина 2. Співочі ініціативи єпископа Антонія Винницького (1650 – 1679). У 1650-х роках розпочалися нові якісні зміни у співочій православній практиці Сяноцької єпархії. Цей процес був пов'язаний із призначенням у 1650 році нового ієрарха, єпископа Перемишльського, Самбірського і Сяноцького – Антонія (Олександра) Винницького (1600 – 1679). Призначення відбулося завдяки одній зі статей Зборівського договору, укладеного між королем Речі Посполитої Яном II Казимиром (1609 – 1672) з одного боку і Військом Запорозьким на чолі з гетьманом Богданом Хмельницьким (1596 – 1657) з іншого, коли на державному рівні були відновлені права Православної Київської митрополії.

Про активність єпископа у оновленні співочої практики свідчать перші нотні рукописи, створені на цих землях, у титулах яких зазначалася безпосередня участь єпископа Антонія Винницького. У 1657 році на замовлення єпископа та його коштом було створено (переписано) перший місцевий лінійний *Ірмолої*: “стараням і коштом боголюбивого єпископа Антонія Винницького єпископа Премыскаго и самборскаго” [10, 155-156]. У 1663 році було створено ще один подібний рукопис: “При бытности Антонія Винницького”

го милостію божією православного єпископа Премыскаго и Самборско-го" [10, 171-172]. Переписувачем цих *Ірмолоїв* був Кирило (Климентій) Канчужський, ієромонах та уставник Спасівського Преображенського монастиря, що розташовувався неподалік Старого Самбора [8, 102]. У іншому монастирі, у Лаврівському, у 1677 році було переписано ще один *Ірмолой* [10, 211-212].

Але богослужбові співочі антології, тобто *Ірмолої*, переписувалися не лише у місцевих монастирях, а й у парафіяльних церквах різних міст та селищ – у 1667 році у місті Лежайськ, того ж року у селі Новосілки, а у 1670 році у селищі Володжа [10, 178, 181].

У Перемишльській єпархії природно використовували *Ірмолої*, що були створені й на інших руських теренах. Окрім двох рукописів створених у 1630 та 1639 роках, про які йшла мова вище, ще один *Ірмолой* був переписаний раніше 1661 року у селі Цетуля Львівської землі [10, 207]. Коли саме ці рукописи потрапили до церков Перемишльської землі залишається загадкою.

Не дивно, що *Ірмолої* у цей час створювалися переважно не у головних містах, а на периферії, адже у Перемишлі та Сяноку відбувалася запекла боротьба між прихильниками унії та православними, що певним чином могло завадити тривалій та скрупульозній роботі переписувачів. Так у 1650 році сяноцька старшина зачинила двері церкви перед уніятським єпископом Атанасієм Крупецьким (1570 – 1652), не дозволивши йому відправити богослужіння. Натомість, Сянок став резиденцією Антонія Винницького, "котрий внаслідок конфлікту з уніятським

єпископом залишив Перемишль" [3, 170].

Складно однозначно дати відповідь на питання чому єпископ розпочав ці реформи. Чи тому що на всіх інших руських теренах нова співоча церковна практика вже існувала? Чи тому що єпископ був близький до львівського братського середовища, де власне і виник новий спів? А можливо, єпископ лише підтримав практику, яка тут вже існувала у мережі церковних братств. Зрештою, з якихось причин Антоній Винницький активно сприяв розвитку співочої справи у ввіреній йому єпархії.

Існують цікаві відомості, які вказують на те, що Антоній Винницький мав власних співаків. З 1666 року він мешкав у Львові, де наступного року, королем Яном II Казимиром (1609 – 1672), був визнаний Київським митрополитом. У видаткових книгах Львівського братства за 1668 рік зазначено витрати на митрополичих співаків: "Співакам отця митрополита – 1 злотий та 15 грошей" [1, 491].

Загалом, не дивно, що Антоній Винницький мав співочу капелу, адже в цей час, православні та греко-католицькі ієрархи мали аналогічні співочі колективи. Загадкою залишається питання її кількісного та якісного складу, а також, як довго вона існувала, тобто до переїзду ієрарха до Львова, чи вже після. На користь того, що єпископська капела могла існувати ще у 1650-х роках, окрім усіх вищезгаданих фактів, свідчить і те, що навіть родичі митрополита, які також мешкали у Руському воєводстві, вже у середині XVII століття послуговувалися новим співом, зокрема мова йде про колядки. Так між двома представниками роду

Винницьких виникла велика ненависть, що позначилося навіть на релігійних справах. У 1651 році уніят Федорко зібравши 40 осіб шляхти, здебільшого своїх родичів, учинив напад на двір батька єпископа, Теодора. Його дім знаходився в Урожі, в межах Перемишльської землі. Під час набігу нападники “співали колядки” [2, 20]. Самого Теодора не було в Урожі, бо разом із гостями поїхав до свого сина, який тоді перебував у Заріччі. Загарбники ж, при гомоні коляд, повернулися з торжеством до містечка Винники, а в околицях Урожа ще довго пам’ятали цей наїзд як “урозьку коляду”. Ця згадка важлива, не лише тому що підтверджує існування практики співу колядок у греко-католиків львівської землі у середині XVII століття, а й через те, що демонструє музичну дійсність у якій існував єпископ, що могло відобразитися і на його власних уподобаннях.

Частина 3. Церковна музика у Перемишльській єпархії за часів єпископа Інокентія Винницького (1679 – 1700) та у XVIII столітті. Новий Перемишльський єпископ продовжив співочу практику розвинуту його попередником. У місті Лежайськ у 1680 – 1681 роках було створено лінійний *Ірмолой*, переписаний мешканцем Перемишля, дидакалом Васи́лієм Скалацьким [10, 214], а у 1682 році – у селищі Новосілки Стефаном Селецьким [10, 216]. У Новосілках було переписано вже другий рукопис, адже попередній було створено ще за часів єпископа Антонія Винницького.

Незважаючи на те, що у 1691 році Інокентій Винницький перейшов до унії, він продовжував традицію переписування лінійних *Ірмолоїв*. Два

такі рукописи були створені у Самборі Олександром Смеречанським, у 1691 та у 1697 роках [10, 241-242, 247]. Ще один *Ірмолой* було переписано у 1691 році у містечку Канчуга на кошти місцевого православного братства для місцевого храму Покрови пресвятої Богородиці [10, 242-243]. Не виключено, що ініціатором, або натхненником останнього рукопису був Кирило (Климентій) Канчужський, ієромонах та уставник Спасівського Преображенського монастиря, який переписав *Ірмолой* у часи єпископа Антонія Винницького. Цей приклад важливий ще й тому, що демонструє участь місцевого братства у творенні сучасної богослужбової співочої практики.

За часів єпископа Інокентія Винницького практику багатоголового церковного співу було офіційно затверджено та рекомендовано для застосування на теренах усієї єпархії, що було зафіксовано окремим положенням у *Статуті перемишльської капітули, складеному єпископом Інокентієм Винницьким 18 жовтня 1687 року*. Факсиміле документу та його переклад були надруковані Юрієм Ясіновським [9, 232-252]. У фрагменті з цього польськокомовного, з латинськими вкрапленнями, документу детально йдеться про обов’язки уставника, або по-іншому кантора. Він повинен був піклуватися про щоденний хоральний, тобто монодичний спів та про святковий фрактовий, тобто багатоголосий спів. Також кантор повинен був стежити за проведенням святкових публічних процесій, доглядати за дидакалами та бакалаврами в усіх церквах єпархії: “До тих трьох капітульних урядників уряджаємо четвертого, з грецького

першоджерела – уставника, а згідно західної церкви – кантора. Його обов'язок – керувати церковним, або крилосовим хором, як у читанні, так і у щоденному хоральному співі, так і на щорічні свята фрактову музику уряджаємо, а також процесії належного порядку і дотримуватися всіх пристойностей. Крім того завідувати та наглядати за всіма дидасками або бакалаврами, не лише в самому Перемишлі, але й по цілій нашій єпархії – по містах, містечках і селах, допитуватися про їхнє життя та звичаї і перевіряти їх, як своїх учнів, наставляти читанні, писанні, співі; чи присутні вони на церковних службах, чи придатні для свого служіння, як у церкві, так і у школі. Коли б хтось із них не старанний був, або легковажний до своїх обов'язків, таких відповідно заслужено карати, позбавляючи служіння і замість них ставити інших, найдостойніших та майстерних у навчанні, це і робитиме поважний кантор” [9, 237].

Знавцям давньої музичної термінології зрозуміло, що термін *fraktowa muzyka*, або *cantus fractus* вживається для позначення багатоголосої музики, на противагу *spiewania choralowe*, або *cantus choralis*, чи *cantus planus*, тобто одногосого, монодичного співу. *Cantus fractus* та *cantus choralis* – загальноприйняті терміни у Речі Посполитій у XVI – XVII століттях, про що свідчать численні джерела того часу.

Слід звернути увагу, що багатоголосі твори у Перемишльській єпархії могли виконуватися із використанням музичних інструментів, адже у вищезазначеному документі використано словосполучення *фрактова музика*, а не *фрактовий спів*. Важ-

ливо, що саме цим часом датуються неспростовні свідчення про використання музичних інструментів під час богослужінь у греко-католицьких церквах та монастирях, зокрема у Вільнюсі та Супраслі, а як відомо за чотири роки після публікації цього документу Інокентій Винницький прийняв унію. Схилити єпископа та вірних до використання музичних інструментів могла практика католицької частини цих земель. Зокрема, згідно з архівними відомостями виглядає так, що у другій половині XVII століття музично найбільш розвиненою була музична капеля францисканців у Перемишлі, де згідно з «реєстру речей для співу та гри» за 1677 року у *Liber Magistralis Conventus Premislensis XVII – XVIII*, що був укладений із приводу візитації міністром ордену Марціаном Міхаловським було зазначено 325 багатоголосих творів [12]. У другій половині XVII століття музична капеля існувала і у Перемишльському єзуїтському колегіюмі [13, 194-196]. І навіть якщо музичні інструменти не застосовувалися під час богослужіння, то вони могли використовуватися під час святкових урочистих процесій, організація яких, згідно з єпископським статутом, як і спів були закріплені, як обов'язки кантора.

Можливо, що поява *Статуту перемишльської капітули...* якимось чином була пов'язана із заснуванням того ж 1687 року католицьким єпископом Яном Станіславом Збанським (1639 – 1697) Вищої Духовної Семінарії у Перемишлі. Якщо це дійсно так, то можна зробити попередній висновок, що реорганізація церковного православного життя у Перемишльській єпархії стала необхідним кро-

ком в умовах активних локальних релігійних змагань.

Частина 4. Нотні пам'ятки кінця XVII та XVIII століть. На жаль ноти багатоголосих творів цього часу дійшли до нас у загалом незадовільному, для дослідників, стані. Лише в одному джерелі зберігся повний комплект шістьох 6-голосих творів [7]. Ці композиції виявлені в оправі братської книги при церкві святого Михаїла у містечку Валява, біля Перемишля. Вже починаючи із першої половини XVII століття Валява згадується як "владиче село", в якому перемишльські єпископи мали резиденцію. Місцеве ж братство було утворено 18 квітня 1669 року, тобто ще за часів єпископа Антонія Винницького. Згідно із водяними знаками рукопис міг бути створений наприкінці XVII – на початку XVIII століть. Словесний текст під нотами написаний одним почерком українського скоропису кінця XVII – початку XVIII століття.

Також, збереглися окремі некомплектні партії багатоголосих творів, що були записані у різних богослужбових книгах, зокрема у *Ірмолоях* та *Триоді цвітній* [9, 17-18]. П'ять нотних фрагментів із цих книг датуються другою половиною XVII – першою половиною XVIII століть. Вони походять із різних міст та селищ Перемишльської єпархії, а саме з Самбора, Яворова, Корманича та Макової.

Немає сумнівів, що партесних творів у єпархії було значно більше. До цієї думки схиляє те, що навіть у церквах, чи костелах із потужною співочою традицією, де у нотних реєстрах XVII століття налічувалося до 300 і більше творів, до нашого часу не збереглося жодної з композицій, як то з Львівського братства, чи Пе-

ремишльського домініканського монастиря.

Окрім зразків партесного співу кінця XVII століття, маємо один зразок духовної пісні, який правомірно можна віднести до *фрактового співу*, тобто музики з періодичним ритмом. Пісня *Дажд ми слов* була записана за часів єпископа Інокентія Винницького, на останніх сторінках *Акафістника* 1699 року, що був створений у селі Хотинець [6, 207].

Окрім партесних творів та окремих пісень, у XVIII столітті священники Перемишльської єпархії створювали і пісенники. Про найстарший такий пісенник, нам відомо лише з опису, що був зроблений Юліяном Яворським [6, 83]. Цей пісенник походив із містечка Радимно, неподалік Перемишля. Його у 1726 році переписав попович Воробицький. Ще один співаник у 1777 році почав укладати у селі Хоць, неподалік Сянока, Іван Левицький, а закінчив роботу у 1832 році його син Михайло [6, 23].

Необхідно окремо звернути увагу і на те, що протягом XVIII століття у єпархії продовжували практику переписування лінійних *Ірмолоїв* і відповідно монодичного співу. Окрім вже згаданих 15 *Ірмолоїв*, загалом відомо ще щонайменше про 70 подібних рукописів, що використовувалися у різних містах та селищах Перемишльської єпархії. Ці *Ірмолої* датуються XVII – XVIII століттями, переважна більшість із яких зберігалася у бібліотеці греко-католицької капітули у Перемишлі до 1949 року.

Завдяки кропіткій та багаторічній праці дослідників з'явилася можливість оживити на тривалій дистанції до нині мовчазну історію співу у «руських» церквах Перемишльської

епархії у Ранньомодерний час. Очевидно, що це не останнє дослідження з узагальненнями. Цьому повинна сприяти і актуалізація цієї теми у музикологічному середовищі, і фахові контакти з професійними істориками, але найбільш плідними, на нашу думку, повинні стати дослідження, що не будуть обмежуватися аналізом лише в межах однієї конфесіональної общини, адже на Перемишльській та Сяноцькій землях існувало чимало релігійних центрів із розвиненою музичною справою, як то Кафедральний костел, Францисканський та Домініканський монастирі у Перемишлі, єзуїтські колегіюми у Перемишлі, Ярославі, Самборі тощо.

Bibliography and Notes

1. *Архив Юго-западной России, издаваемый временной комиссией для разбора древних актов, состоящей при Киевскомъ, Подольскомъ и Волынскомъ Генералъ-Губернаторъ, Томъ XI: Акты, относящиеся къ исторіи Львовскаго Ставропигіяльнаго братства, Часть первая, Киевъ 1904, 158+772 с.*
2. Балик Борис, *Іван Винницький, єпископ Перемиський, Самбірський і Сяніцький (1680 – 1700)*, Рим: Видавництво ОО Василян 1978, XXIII+382 с.
3. Бендза Мар'ян, *З історії православної релігійної культури Сяноцької землі (X – XVII ст.)*, "Український історичний журнал" 2008, № 5, с. 159-179.
4. Ісаєвич Ярослав, *Братства та їх роль в розвитку української культури XVI – XVII століття*, Київ: Наукова думка 1966, 249 с.
5. Ісаєвич Ярослав, *Стрий і стрияни: сторінки історії*, [у:] *Вісник Львівського університету. Серія історична*, Львів 2002, Випуск 37, Частина 1, с. 26-34.
6. Медведик Юрій, *Українська духовна пісня XVII – XVIII століть*, Львів: Видавництво Українського Католицького Університету 2006, 324 с.
7. Шкурган Оксана, *Українська пам'ятка партесних творів кінця XVII – початку XVIII століття з варшавського книгосховища*, [у:] *Студії мистецтвознавчі* 2006, Число 4 (16), с. 7-15.
8. Ясіновський Юрій, *Матеріали до біографічного словника співців і музик давньої України: переписувачі давніх Ірмолоїв*, [у:] *КАЛОФОНІЯ. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії* 2006, Число 3, с. 87-136.
9. Ясіновський Юрій, Пилипович Володимир, Шуміліна Ольга, *Партесна музика Перемиської єпархії: Рукописні уривки середини XVII – початку XVIII століття*, Перемишль 2015, 258 с.
10. Ясіновський Юрій, *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16 – 18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*, Львів: Місіонер 1996, 624 с.
11. Jasinowskyj Jurij, *Znaczenie eparchii przemyskiej w rozwoju ukraińskiej muzyki cerkiewnej*, [w:] *Polska - Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, Przemysł 1994, Tom 2, s. 403-420.
12. Perz Mirosław, *Inwentarz przemyski (1677)*, [w:] *Muzyka* 1974, nr 4 (75), s. 44-69.
13. Kochanowicz Jerzy, *Geneza, organizacja i działalność jezuickich burs muzycznych*, Kraków: Wydawnictwo WAM 2002, 344 s.

Oksana Faryna

THE PHENOMENON OF GALICIAN ARTISTIC CULTURE IN THE CONTEXT OF COOPERATION OF GREEK CATHOLIC CLERGY OF EASTERN GALICIA WITH FAMOUS ARTISTS (1921 – 1946)

Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine

Оксана Фарина

ФЕНОМЕН ГАЛИЦЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ У КОНТЕКСТІ СПІВПРАЦІ ГРЕКО-КАТОЛИЦЬКОГО ДУХОВЕНСТВА СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ З ВІДОМИМИ МИСТЦЯМИ (1921 – 1946)

Abstract: In the article there are highlighted creative relationships of Greek Catholic clergy of Eastern Galicia with famous artists, in particular O. Nowakiwskyi, Yu. Butsmanniuk, P. Kholodnyi, D. Horniatkevych, M. Osinchuk, P. Kovzhun, V. Diadyniuk. There is noted that Metropolitan Andrey Sheptytskyi played a crucial role in creating the first art school in Western Ukraine and constantly assisted talented artists. There are described major works of artists in the field of sacred painting in detail, there are revealed features of their artistic style that was based on the Byzantine tradition. Almost all the achievements of Galician art culture were destroyed with beginning of the Soviet regime in Western Ukraine.

Key words: culture of Eastern Galicia, sacred art, Greek Catholic clergy, church, Byzantine style

Становлення художнього життя Східної Галичини 1921 – 1946 років було безпосередньо пов'язане з культурно-історичними процесами, які тут відбувались. Розміщений між Сходом та Заходом галицький регіон інтенсивно засвоював західноєвропейські впливи, з іншого боку – політичні умови, в яких жило українське населення, спричинились до того, що малярство стало виразником національної ідеї та світогляду, тим самим виробивши свій оригінальний стиль.

На початку 1920-х років, не маючи власної художньої школи, яка б культивувала мистецькі фахові кадри, творче життя Галичини, зокрема Львова, зосереджувалось переважно навколо Національного музею у Львові (1905), створеного митрополитом Андреем Шептицьким, та перебувало під опікою греко-католицького духовенства.

Аналіз наукових досліджень показує, що на сьогодні існує низка фундаментальних праць, присвяче-

них вивченню творчості малярів, які працювали у Галичині у 20 – 40 роках ХХ ст. та їх ролі у культурі України. Серед дослідників, які займалися цим питанням – І. Гах [8], Л. Волошин [4], [5], [6], [7], В. Овсійчук [17], О. Собкович [19], М. Студницька [21]. Творчість релігійних малярів Х – ХХ ст. вивчав Д. Степовик [20]. Діяльність іконописної школи у Свято-Іванівській лаврі та праці її найбільш відомих випускників досліджено у роботі О. Войтюк [3]. О. Сидор проаналізував роль предстоятеля Української Греко-Католицької Церкви (УГКЦ) Йосипа Сліпого у мистецтві [18]. У статті В. Луканя розглянуто вплив митрополита Андрея Шептицького на церковне мистецтво Галичини [12]. Разом із тим, означені наукові розвідки не вичерпують усіх аспектів питання і залишають простір для подальшого вивчення.

У запропонованій статті спробуємо висвітлити внесок греко-католицького духовенства Східної Галичини (1921 – 1946) у мистецтво регіону, простеживши мистецькі взаємини священиків із відомими малярами.

Небаченого розквіту галицьке сакральне мистецтво отримало під час перебування на владичому престолі митрополита Андрея Шептицького. Власний погляд на ікону як мистецький твір ієрарх УГКЦ виробив з дитинства, а відчуття краси та любов до малярства, очевидно, успадкував від матері. Відомо, що графиня Софія з Фредрів Шептицька була обдарованою маляркою та «поетичною душею», мала великий вплив на своїх дітей. Це й пояснює своєрідну вразливість до мистецтва сина Романа – майбутнього митрополита Андрея.

У епістолярній повісті Григора Меріяма-Лужницького *Дванадцять листів А. Шептицького до матері* (написаній на автентичних джерелах) автор подає слова глави УГКЦ: «Я люблю мистців: у них є інший світ, у цьому світі вони постійно живуть, незалежно чи це світ фарб, ритмів чи театральних кінкетів. І правдивого мистця зразу пізнаєш, у правдивого мистця не має цієї пихи, цього сказати б, панівного тону, яким дехто старається відділитись від загалу, мовляв, я – мистець; а навпаки: у правдивого мистця є якась дитяча сором'язливість, незрозуміла для інших, покора перед мистецтвом, яка є відблиском Бога» [22, 41-42]. Інтелектуал та мистецтвознавець Шептицький високо цінував саме тих мистців-іконографів, які у своїх роботах використовували візантійський стиль, притаманний для українських ікон князівської доби та пізнього Середньовіччя.

Для відродження традицій давнього сакрального мистецтва та поширення його серед суспільства потрібні були високодуховні та освічені іконописці. У лютому 1923 р. за ініціативи та матеріальної підтримки А. Шептицького був заснований перший у Західній Україні навчальний художній заклад – мистецька школа Олекси Новаківського у Львові, метою якого було формування мистців світового рівня на ґрунті мистецьких традицій української культури. Саме в постаті маляра О. Новаківського, митрополит вбачав прогресивного педагога, який зміг би очолити майбутню установу та залучити до неї талановиту молодь. Головне місце у школі повинно було займати релігійне малярство та моральне ви-

ховання, через яке можна досягнути справжньої «цілі мистецтва» [12, 456].

У вересні 1923 р. заклад було приєднано до Львівського таємного університету, як окремий четвертий мистецький факультет, Олексу Новаківського обрано його деканом, Осипа Куриласа – заступником. Для викладання у школі залучено кращі мистецькі та наукові кадри: С. Балей (психологія, анатомія), М. Вороний (історія театру від Античності до найновіших часів), О. Курилас (рисунок), Я. Миколаєвич (історія культури), Є. Нагірний (малярська перспектива, церковна архітектура), В. Пещанський (історія української архітектури, технології і малярської техніки), І. Раковський (антропологія, зоологія, історія культури), І. Свенціцький (історія українського мистецтва). Двічі на місяць в Митрополичій палаті А. Шептицький проводив лекції з історії всесвітнього мистецтва від найдавніших часів до XIX ст., які доповнювались знайомством з бібліотекою митрополита, вивченням сучасного європейського мистецтва на матеріалах англійських, німецьких, польських, французьких журналів та з виставок польських малярів [17, 204-205]. Один із учнів мистецької школи згадував про лекції з історії мистецтва: «Митрополит викладав цікаво і живо з любов'ю та розумінням мистецтва обговорюваного періоду: архаїчного, грецького, клясицистичного, гелленістичного і т. д. аж до Ренесансу і Бароко. Виклад впроваджував у мистецтво даної епохи так, що за кожним разом здавалося, що ось саме тут корінь мистецтва та розуміння сучасного і майбутнього. Чергові виклади става-

ли черговим відкриттям мистецьких можливостей» [13, 13-14]. Пізніше історію мистецтва читали В. Залозецький, В. Морачевський.

З 1925 р. почали відбуватись щорічні літні виїзди учнів разом з наставником до с. Космач, що на Гуцульщині, на літню пленерну практику. Стипендії для молодих мистців надавав А. Шептицький. Серед місцевого населення «новаківці» проводили культурно-дозвілєву діяльність: привозили до сільської читальні «Просвіти» газети, журнали, книги, ініціювали разом з сільською молоддю аматорський театр, при місцевій церкві організували «космацький вакаційний хор», влаштовували мандрівки в гори. На думку Л. Волошин, такі поїздки не тільки удосконалювали художні навички і вміння учнів, але й сприяли «до швидкого культурного росту Космача» як національного осередку через «живі контакти космацьких селян із патріотично настроєною молоддю» [6, 158].

Довголітні дружні стосунки ієрарха УГКЦ А. Шептицького та О. Новаківського збагатили українську культуру великою кількістю унікальних творів малярства. Певною мірою сприяло цьому сусідство майстерні мистця з оселею Митрополита на Святоюрській горі. Маляр часто відвідував А. Шептицького, розповідав про майбутні творчі задуми, приносив до святоюрської палати на оцінку мистецькі твори [5, 22]. Такі зустрічі безперечно вплинули на ідейно-світоглядне поле пізньої творчості О. Новаківського, диктували в його малярстві немало важливих тем. Зокрема, ікона *Мадонна у срібній ризи* (1923) – зразок використання давніх традицій іконопису. У центрі

композиції – образ Діви Марії з Ісусом на руках на тлі густо заповнених алегоричних епізодів з її життя, які розділені візантійсько-руським обрамленням, творючи ізольовані поля. Одяг Мадонни простий, довкола голови широке саяво, руки і обличчя – темнуваті. На думку В. Залозецького (сучасника О. Новаківського) в обличчі Марії простежено сліди переживань «сильно наболілої матері», в очах – терпіння, що надає іконі рис божественности [11, 30].

Ще одна робота *Серце Ісуса* (1929), виконана на замовлення А. Шептицького, зображує момент з'явлення Христа французькій монахині св. Маргариті-Марії Алякок, що стала засновницею культу «Най-святішого Серця Ісуса», поширеного у Римсько-Католицькій та Греко-Католицькій Церкві. В експресіоністичній манері маляр зобразив жінку, яка стоїть навколішки, приймаючи божественне одкровення – Серце Христа, що є символом вічної Божої любови до своїх дітей.

Останньою великою працею О. Новаківського була ікона *Мати Милосердя* (1934) для центральної запрестольної стіни собору св. Юра у Львові, проте через передчасну смерть роботу не закінчив. На фоні неба здійсмається над українською землею монументальна постать Марії з Ісусом на руках як «Величава Мати», що несе людям дар – Спасителя світу. Символіка твору полягає у втіленні духовно-національного ідеалу народу: Богородиця – сильна волюва українська жінка (на це вказує характерний гуцульський одяг), а її син – молодий Цар, що благословляє світ величним жестом обидвох рук. Внизу маляр хотів символічно зобра-

зити панораму української землі із мотивом Святоюрського храму у центрі та двома надприродними силуетами лицарів-геніїв народу, що стоять на сторожі його долі. На першому пляні композиції О. Новаківський зробив ескіз човна, в якому видніються постаті козаків із характерними чубами-оселедцями. Улюблений мотив човна в уяві мистця був символом швидкоплинності часу й історії загалом [4, 24].

Окреме місце у творчій спадщині О. Новаківського займають портрети А. Шептицького, у яких мистець виразив свою глибоку повагу і вдячність меценатові, та показав масштабну внутрішню духову велич й індивідуальність митрополита. Один з небагатьох малярських портретів А. Шептицького, який уник сталінської ідеологічної «чистки» фондосховищ Національного музею у Львові (1952) – ескіз *У митрополитому кріслі* (1924). Маляр зобразив владу у високому кріслі, оздобленому двома скульптурами ангелів із двох боків. Праворуч на невеликому столі – хрест, богослужбовий головний убір (митра) і розкрита літургійна книга. Композиція підкреслено урочиста, що характерна для кардинальських портретів Тиціана епохи Ренесансу.

Робота *Митрополит у чернечому одязі* (1930 – 1931) є останньою із серії портретів А. Шептицького. Митрополит стоїть у фронтально-візантійській строгості спереду на тлі експресіоністично-орнаментального краєвиду; загальна композиційна побудова – симетрична. Твір невеликих розмірів вражає монументальністю звучання. Постать А. Шептицького трактовано як християнського аскета, духовного пастиря свого народу,

а через використання стилістики давньоукраїнського іконопису інтерпретовано як святого [5, 186]. У своїх полотнах О. Новаківський виробив органічний експресивно-символічний стиль, поєднуючи філософічні та естетичні орієнтири, які диктувала епоха, з колоритом українського народного мистецтва.

Непересічним живописцем, який чимало років своєї творчості присвятив сакральному мистецтву, був Юліян Буцманюк, стипендіят митрополита Андрея, послідовник галицького іконописця-новатора Модеста Сосенка. У 1930-х рр. ігумен монастиря ЧСВВ у Жовкві (Львівщина) о. Віталій Градюк уклав із малярем угоду про розпис стінопису храму Христа-Чоловіколюбця. Оригінальність цього іконопису полягає в тому, що мистець поєднав релігійних персонажів з елементами українського орнаменту. Зокрема, Ісус Христос – одягнений у вишиту сорочку, до традиційних біблійних символів (хліб, виноград, риба) додано українських соняшників. Бог-Отець в куполі ототожений із митрополитом А. Шептицьким. Бічні фрески присвячені історично-релігійним сюжетам, серед яких сцена *Берестейська унія*, де зображено групи людей: творців й прихильників унії (І. Потій, М. Рогоза, Й. Рутський, М. Терлецький) та її активних противників (І. Вишенський, П. Могила, М. Смотрицький). Також маляр змальовує тут політичних, релігійних і культурних діячів, які відіграли важливу роль у історії України (Т. Шевченко, гетьмани П. Дорошенко, І. Мазепа, П. Сагайдачний, Б. Хмельницький). Все це поєднано ландшафтними композиціями – відомими архітектурними комплексами Західної та Східної України: Києво-Печерської

лаври, Софії Київської, Святоюрської гори у Львові.

З протилежного боку сцена, учасником і свідком якої був сам Ю. Буцманюк, під назвою *Покрова* – зображає визвольні змагання (1914 – 1923), Акт злуки (1919) – об'єднання Західної та Східної України. Під покровительством Діви Марії автор представив українську військову еліту ХХ ст., що знову поділена на два «табори»: київський львівський. Перший представляють М. Грушевський, С. Петлюра, Д. Скоропадський, другий – К. Левицький, Є. Коновалець, Г. Косак, Є. Петрушевич. У центрі зображено митрополита А. Шептицького разом із єпископами Станіславівської та Перемишської єпархій – Г. Хомишиним і Й. Коциловським, ченцями-василіянами, які благословляють Акт злуки і моляться за єдність України. Головним у сцені є символ заступництва й опікунства Богородиці (відомий ще з козацьких часів) над українським духовенством, військом, народом. Вражаючим моментом у сюжеті *Покрова* є зображення української жінки у порваній вишитій сорочці, що стоїть на колінах біля мертвої дитини як уособлення страшних подій Голодомору (1932 – 1933) [8, 22].

У стінописі нижньої частини нави бокових стін Ю. Буцманюк зобразив дві фундаментальні християнські події – *Різдво Ісуса* та *Розп'яття Христа*, поєднавши їх із національними мотивами – учні Ісуса мають слов'янські риси обличчя (крім Юди-зрадника), а замість царів, що приносять дари новонародженому Христові – галицький князь, козак і хлопець-бурсак. На склепінні нави – сюжет *Прослава св. Василя Великого*, біля якого – подія з життя чернецтва.

Праця Ю. Буцманюка викликала бурхливі реакції серед сучасників, польські періодичні видання звинувачували мистця у націоналізмі, зокрема у тому, що на одній з фресок у образі св. Івана був зображений член ОУН, засуджений за вбивство, однак українське населення схвально оцінило творчість Ю. Буцманюка, ним захоплювались і наслідували маляри-сучасники [2]. Завершити розпис храму маляреві не вдалося – у 1939 році, після початку Другої світової війни, задля уникнення репресій Ю. Буцманюк емігрує до Кракова. Советські російські окупанти новостворені фрески забілили фарбою, а в 1946 р. – храм віддали російській православній Церкві.

Колекції галицьких ікон Національного музею у Львові відіграли значну роль на становлення церковного малярства наддніпрянця Петра Холодного-старшого. Сутність національного мистецтва маляр вбачав у візантійських традиціях – у поєднанні з досягненнями сучасного малярства, тим самим визначивши власний мистецький шлях. Після падіння Української Народної Республіки (1921) П. Холодний емігрує в Галичину та розпочинає активну творчу працю. Однією з перших робіт маляра стала реставрація та виготовлення копії ікони Зарваницької Божої Матері (Тернопільщина), далі розписує фасади Миколаївської церкви та храму св. Онуфрія Василянського монастиря у Львові, ікони для бокових вітарів Успенської (Волоської) церкви у Львові – *Серце Ісусове* та *Св. Володимир і Йосафат, Евстахій*, намісні ікони церкви с. Раделичі (Львівщина), ікона *Свята Трійця* церкви с. Борщівичі (Львівщина), образ Богородиці

церкви с. Холоїв (нині Вузлове, Львівщина), дві ікони для храму с. Зубрець (Тернопільщина).

Виняткової уваги заслуговують вітражні композиції П. Холодного, що були характерні для католицьких костелів і які вперше було використано у візантійському стилі. Новаторство Петра Холодного (фізика-хеміка за освітою) було пов'язане із використанням нових технічних прийомів: зіставлення частин різнокольорового скла без розписування – за принципом мозаїки, з мінімальною термічною обробкою напівтонованого скла, що дало можливість створення ефекту повної світлової гармонії [19, 472]. Роботи у царині декоративно-монументального мистецтва втілені під впливом сецесійної традиції, яка побутувала у Європі на межі XIX – XX ст. – у поєднанні зі стародавньою руською іконографією, з використанням національних художніх елементів, високої декоративності та символічності.

На замовлення о. Дам'яна Лопатинського маляр виконує перші три вітражі для Волоської (Успенської) церкви у Львові – однофігурні образи Богородиці, Архангелів Михаїла та Гавриїла, які відтворюють сцену *Благовіщення* (1926). Відповідно до іконографічних канонів Архангел Михаїл зображений молодим воїном у кольчусі; у правій руці тримає меч, у лівій – щит із великим хрестом посередині; Архангел Гавриїл із квіткою білої лілії у правій руці, що символізує чистоту та невинність, у лівій – жезл як символ життя [10, 154]. Центральний вітраж абсиди – постать Матері Божої сповнений ліризму та жіночої грації; руки Марії підняті вгору – знак заступництва.

Наступні три композиційних вікна було встановлено після смерті П. Холодного (1936) – св. Теодозій та Антоній Печерський, між якими стоїть Нестор Літописець, позаду – галицькі князі Роман і Данило; друга робота – св. Володимир Великий і княгиня Ольга, за якими зображені св. Борис і Гліб; третя – львівський міщанин К. Корнякт (фундатор Успенської Вежі), позаду – українські гетьмани П. Конашевич-Сагайдачний і Б. Хмельницький, та Гальшка Острозька. Ці роботи характеризуються динамічністю, хронологічним поданням важливих подій української історії, використанням національного одягу та орнаменту, козацьких атрибутів, що збереглися донині.

1927 р. ректор Львівської семінарії Йосип Сліпий запросив маляра Петра Холодного-старшого для розпису каплиці св. Духа, що діяла при семінарії. Про початок цієї роботи згадував о. Петро Хомин (секретар Богословської академії): «Теперішній ректор Духовної семінарії, зараз після того, як обняв керму семінарії в свої руки, не тільки побачив ті недостачі каплиці, але постарався їх чим скорше усунути. Сам знавець і любитель мистецтва, постановив дати каплиці цінне мистецьке вивінування, одягнути її в новий, пишній одяг, і ним немов закрити та прибрати цілковиту відсутність яких-небудь архітектонічних вальорів. Не лякався великих коштів, бо вірив, що для доброї справи гроші все знайдуться. З своїми думками звірівся він перед проф. Петром Холодним і вони оба обговорили і розробили плян майбутнього іконостасу і поліхромії» [18, 17]. Архітектурну побудову, різьбу іконостасу виконав молодий скульптор Андрій Коверко.

Іконопис вирізнявся раціональністю конструкції, тонкою витриманістю різьбленого декору та гармонійною упорядкованістю ікон. На думку О. Сидора, іконографічна програма розписів не могла бути розроблена без участі Й. Сліпого, який, таким чином, є не тільки замовником, а ідейним натхненником цієї роботи. На стінах молитвенниці було зображено Христа-Агнца, Доброго пастиря, композицію *Христос – виноградна лоза* (символ Євхаристії), символи Серця Христового та Христової ласки (вина лоза), Рай та фенікс, Книгу під сімома печатями. Все це створювало цінну пам'ятку галицької мистецької культури [18, 19]. Посвячення каплиці Андреем Шептицьким відбулось 3 лютого 1929 р., і ознаменувалось великим святом у семінарії (першим в історії закладу, тісно пов'язаним із малярським мистецтвом). Однак, під час Другої світової війни німецькі літаки розбомбили семінарську церкву св. Духа, із приходом советської влади капличні розписи П. Холодного зафарбовано крейдою.

1929 р. на прохання о. І. Ліщинського П. Холодний розробив 10 вітражних проєктів для церкви с. Мражниці (Львівщина). В апсиді як і у львівській церкві розміщені однофігурні композиції: *Ангел, що йде, Ангел з хрестом, Матір Божя*. Вітражі *Ангел, що йде* та *Матір Божя* об'єднанні сценою *Благовіщення*: динамічний рух ангела, що крокує до Марії, яка схилила голову, приймаючи Господню звістку. Зовсім іншим щодо них є образ ангела з хрестом: він статичний, зображений невагомо. Великий синій хрест у руках символізує майбутні муки Ісуса Христа. У советські часи сцена Благовіщення була прак-

тично знищена, проте реставратори відновили пошкоджені вітражі, які зберігаються у церкві с. Мражниці донині.

У наві храму розміщено шість вітражів: південна стіна – *Св. Йосафат, Св. Петро і Павло, Св. Андрій*; північна стіна – *Архангел Михаїл, Св. Ольга і Володимир, Св. Миколай*. Більшість постатей святих зображено традиційно за прийнятими іконографічними канонами: св. Петро – сивоголовий старець, що тримає у правій руці пергамент, а в лівій – ключі від Раю; св. Михаїл – молодий воїн із мечем і щитом; св. Андрій – тримає хрест, благословляючи Київські гори [19, 475-476].

Послідовником Юліяна Буцманюка та Петра Холодного-старшого у монументальному малярстві є постать Дем'яна Горняткевича, який до вимушеної еміграції (1944) залишив у Східній Галичині декілька церковних розписів. Однією з найбільш відомих та збережених донині робіт мистця є церква Різдва Богородиці в с. Угнів (1933 – 1936 роки, Львівщина). У своїх спогадах маляр писав про «дуже милу атмосферу», яку відчував, працюючи над розписами храму, спілкуючись із місцевою громадою та замовником – о. Трешньовським. Про первісний вигляд стінопису відомо тільки завдяки світлинам, зробленим помічником автора, студентом-малярем Віленського університету О. Диким [9, 20]. У розписі храму Д. Горняткевич використав сюжет *Покрови Богородиці*, запозичений у Ю. Буцманюка в жовківському храмі оо. Василіян, інтерпретуючи його у індивідуальній манері. У центрі композиції відтворено постать Богородиці, яка захищає українців своїм

омофором, та дітей у традиційних костюмах, що тримають перехрещені національні прапори. Праворуч зображені історичні та політичні постаті України: Апостол Андрій, св. Ольга та Володимир, Нестор Літописець, Данило Галицький, І. Мазепа, Т. Шевченко, М. Шашкевич, А. Шептицький, ліворуч – представники міщанства та селянства серед яких: фундатор церкви С. Жуковський з дружиною у національному вбранні, пара молодят та четверо жінок у одязі українських етнографічних регіонів (холмщанка, киянка, подолянка та гуцулка). Символічним є також зображення в навколишньому пейзажі угнівської церкви, школи та каплиці на цвинтарі, яких охороняє від знищення постать янгола-охоронця. У частинах купольного склепіння (пандативах) мистець відтворив найшановніших українцями святих: Івана Золотоустого, Миколая, Василя Великого, Григорія Богослова [23, 978]. Патріотична тема у сакральному іконописі Д. Горняткевича була зумовлена ще й тим, що у 1934 р. поряд із хрестом на бані з'явився синьо-жовтий прапор як свідчення політичної та національної незалежності місцевої молоді [9, 23]. До інших поліхромій Д. Горняткевича належить центральна частина і святилище церкви Вознесіння Господнього у с. Настасів (Тернопільщина), оздоблення святилища храму Преображення Господнього у с. Вороблячин (Львівщина) та в Немирові.

Мистецькі погляди Андрея Шептицького, Йосипа Сліпого щодо візантійського стилю в українському іконописі поділяв Михайло Осінчук, залишивши в Галичині понад 20 розписаних церков [14, 15]. Маляр

вважав, що творити національне мистецтво світового рівня потрібно починати з рідної традиції, а не з чужих напрямків, а такою для українців із давніх часів є візантійська [14, 18]. Під час навчання у Краківській академії (1913 – 1914) мистець активно брав участь у реставраційній та дослідницькій діяльності Національного музею під керівництвом В. Пещанського, тісно спілкувався з митрополитом Андреем та директором установи І. Свенціцьким. Глибоке вивчення українського сакрального мистецтва вплинуло на майбутній творчий шлях М. Осінчука. Першою роботою маляра у візантійському стилі стала ікона *Серце Христове* для Преображенської церкви у Львові (1923).

1927 р. на запрошення Комітету міщан на чолі з о. Проциком М. Осінчук разом з графіком-декоратором П. Кожуном виконав першу монументальну роботу для церкви у с. Гримайлів (Тернопільщина). Загальний колорит храму – вдало організований: синій фон склепіння із золотими зірками поєднується з яскраво помаранчевими стінами. На лівій стороні від вівтаря зображено постаті Марії, архангела Михаїла і св. Юрія, на правій – св. Іоан Хреститель, св. Михайло, св. Димитрій. Посередині розміщено образ-медальйон Христа Вседержителя, обрамлений чорним меандром на золотому тлі. Стіни середньої і найбільшої частини церкви поділені симетрично й зображують події з життя Ісуса Христа та його матері: *Зішестя Христа в ад, Успіння Богородиці, Воскресіння Христа, Зняття з хреста, Вознесіння і Різдво Христове*. На думку сучасниці маляра О. Мочульської, обличчя святих виконані до-

сить шаблонно – з великими очима та рівними носами у звичних позах; різниця тільки у «кольориті та аксесоріях». Проте, вхідна частина церкви із зображеннями історичних осіб (св. Ольга, св. Борис і Гліб) доповнена оригінальністю образів, зокрема княгиня Ольга зображена «з круглим лицем, великими очима, одягом нагадує більше жінку Ярополка, князя волинського і галицького з мініятури латинської псалтири Ярополкової матері» [15]. Із розпису церкви у с. Гримайлів розпочалась довголітня співпраця М. Осінчука і П. Ковжуна з греко-католицьким духовенством.

Наступною спільною роботою була церква св. Петра і Павла у Сокалі 1929 р. (Львівщина). Проєкт внутрішнього інтер'єру храму виготовив П. Холодний. Фігуральну частину церкви виконав М. Осінчук, орнаментальну – П. Ковжун. У 1930 – 1938 роках майстри релігійного малярства розмалювали церкви у с. Наконечне (Львівщина), с. Долина (Івано-Франківщина), с. Миклашів (Львівщина), с. Озерна (Тернопільщина), с. Зашків (Львівщина), с. Витків (Львівщина), с. Володимирка (Львівщина), Стоянів (Львівщина), Калуш (Івано-Франківщина) та ін.

М. Осінчук зазначав, що їхні перші церковні поліхромії з П. Кожуном були дещо перевантажені орнаментально, проте пізніші роботи стали гармонійними, експресивно цілісними [14, 20]. Мистці чітко продумували декорування храму, усі частини сценічних композицій та добірних фрагментів обрамлювались геометричними конструкціями, створюючи архітектурні зони, що було властиве для фронтиспису староруських книг. Постагі Ісуса Христа та Діви Ма-

рії в композиціях завжди централь-но поставлені – в оточенні ангельських чинів; інші фігури зображені переважно фронтально. Іконопис М. Осінчука мав складний символічно-смысловий характер; постаті – з реалістичними обличчями, які на відміну від давньої ікони, втратили деяку схематичну строгість; лінійна ритміка – підкреслена як в історичній іконі. Орнаментальні композиції П. Ковжуна вдало поєднують клясичний візантійський стиль і Бароко, зображення черпають з українського народного мистецтва; переважає райська тематика – рослинне переплетіння з птахами-горлицями [21, 205].

Із діяльністю греко-католицького владики Андрея тісно пов'язаний творчий шлях маляра В. Дядилюка, учня школи О. Новаківського. Першим великим замовленням молодого мистця було копіювання портретів унійних митрополитів VIII – VIII ст., які збереглися у Віленському монастирі на території Литви. Після успішного виконання доручення А. Шептицький фінансує відрядження В. Дядилюка до Італії – для створення копій релігійних сюжетів італійського Відродження, далі – разом із М. Морозом та С. Гординським маляр проходить стажування у Франції. Після повернення до Львова активно працює як іконописець, книжковий графік, портретист та автор ряду проєктів у сфері промислової графіки і сучасного ужиткового мистецтва [7, 58]. Паралельно розробляє проєкт чотириарусного іконостасу для церкви Успіння Пресвятої Богородиці у Стрию (Львівщина), виконує образ *Успіння Богородиці*, копію чудотворної ікони Матері Божої Оранти, відо-

мої як Нерушима Стіна для храму у с. Страдч (Львівщина).

1933 р. В. Дядилюкові доручено закінчити п'ять композицій монументального семискладного іконостасу *Божий Грїб* Успенської церкви у Львові, першу і останню (*Христос у Оливнім городі*, *Воскресіння Христове*), з яких виконав П. Холодний-старший, однак через передчасну смерть решту не закінчив. Робота стала першою великою працею В. Дядилюка у чисто візантійському стилі й складалась із таких композицій: *Христос перед Пилатом*, *Христос падає перший раз під тягарем хреста*, *Розп'яття*, *Покладення до гробу*, *Зішестя до пекла* [1]. Твори молодого маляра дещо відрізнялись від стилю ікон П. Холодного: вони суровіші, із традиційними русько-візантійськими сюжетами, у яких простежено впливи тогочасної конструктивістської естетики. Цього ж року на замовлення церкви В. Дядилюк виконує ще дві монументальні ікони *Христос у Оливнім городі* та *Воскресіння Христове*, які зайняли місце існуючих однойменних композицій попереднього автора.

Останньою працею В. Дядилюка під покровительством А. Шептицького була ціла низка поліхромних розписів для церкви Благовіщення Пресвятої Богородиці у Городку (Львівщина) у співавторстві з М. Дмитренком у 1943 р., але через воєнні події реалізувати їм не вдалось. Складність проєктів полягала в тому, що двоє мистців – різних за своїми мистецькими стилями, повинні були розробити розписи церкви, яка мала характер візантійсько-романської, не порушивши архітектурної та стильової єдності. На масштабність роботи вказує виготовлення

Bibliography and Notes

50 картонів малюнків розміру 70x50, які обіймали проекти для трьох бань і 12 стін. В. Дядинок розробив композицію *Благовіщення* для запрестольної стіни, *Преображення*, *Євангелісти*, у яких простежується характерна для маляра строгість, традиційність. У вирішенні кольору обидвоє малярів обрали пастельні тони: охри, зеленої землі, відтінки червоного і бронзового, сивого і білого, золотого [16]. Проекти городецької церкви стали вдалим синтезом українського візантійського стилю й індивідуальної творчості, які вдалось виконати у советські часи львівському маляреві С. Коропчаку. У храмі збереглась ікона В. Дядиняка *Благовіщення* у оригінальному вигляді.

Отже, у період 1920-х – кінець 1930-х років галицьке сакральне мистецтво перебувало на вершині свого розвитку. У постаті митрополита Андрея Шептицького галицька земля отримала великого мецената і знавця української культури, який відіграв вишальну роль у створенні першого мистецького закладу у Східній Галичині, та постійно опікувався молодими мистцями. Діячі Української Греко-Католицької Церкви тісно співпрацювали з відомими малярами, що використовували у своїх роботах традиції візантійської мистецької спадщини у поєднанні з національними елементами. Із початком Другої світової війни та встановленням окупаційної російської советської влади, на західних землях України розпочались глибинні трансформації суспільного життя, що стали приводом до еміграції творчої еліти за кордон.

1. *Божий гріб в Успенській церкві, "Діло"* 1932, Число 94, с. 3.

2. Буцманюк Юліян, *Відгук напасти на оо. Василян і маляра їхньої церкви, "Діло"* 1938, Число 20, с. 7.

3. Войтюк Ольга, *Розвиток іконописної школи у Свято-Іванівській лаврі у 20 – 30-х рр. ХХ ст.*, [у:] *Галичина* 2013, Івано-Франківськ, Число 22–23, с. 319–324.

4. Волошин Любов, *Життя і творчість Олекси Новаківського. Основні віхи*, [у:] *Олекса Новаківський: Бібліографічний покажчик / Упорядник С. Костюк*, Львів 2001, с. 3–25.

5. Волошин Любов, *Княжий дарунок великого мецената: митрополит Андрей Шептицький у житті і творчості Олекси Новаківського*, Львів: Свічадо 2001, 198 с.

6. Волошин Любов, *Село Космач у житті і творчості мистецької школи Олекси Новаківського*, [у:] *Карпати: людина, етнос, цивілізація*, Випуск 4, 2012, Івано-Франківськ, с. 158–171.

7. Волошин Любов, *Василь Дядинок. Творча постаць воєнного двадцятиліття*, [у:] *Образотворче мистецтво* 2005, № 3, с. 56–59.

8. Гах Ірина, Сидор Олег, Буцманюк Юліян. *Стінопис жовківської церкви Христа-Чоловіколюбця*, Львів: Місіонер 2006, 152 с.

9. Горняткевич Дам'ян, *До історії найновішого іконопису Угнівської церкви*, [у:] *Угнів та Угнівщина*, Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто 1960, с. 18–34.

10. Грималюк Роман, *Вітражі Львова кінця ХІХ – початку ХХ століття*, Львів, 2004, 236 с.

11. Залозецький Володимир, *Олекса Новаківський*, Львів 1934, 74 с.

12. Лукань Володимир, *Митрополит Андрей Шептицький і церковне мистецтво Галичини*, [у:] *Українознавчі студії: науково-теоретичний журнал Інституту українознавства*, Івано-Франківськ 2007–2008, № 8–9, с. 450–459.

13. Малюца Антін, *Степан Луцик*, [у:] *Степан Луцик – мистець*, Нью-Йорк-Торонто-Вашингтон 1973, с. 9-26.

14. Михайло Осінчук: *Мистець. Маляр* / Ред. М. Островерха, Нью-Йорк 1967, 94 с.

15. Мочульська Ольга, *Малювання М. Осінчука в грималівській церкві, "Діло"* 1928, Число 233, с. 4.

16. *Нові праці з монументального малярства*, [у:] *Українське мистецтво: Альманах*, Число 1 / Ред. С. Гординський, М. Дмитренко, Е. Козак, С. Луцик, Мюнхен: Українська спілка образотворчих мистців 1947, с. 36.

17. Овсійчук Володимир, *Олекса Новаківський*, Львів 1998, 332 с.

18. Сидор Олег, *Блаженніший Йосиф і мистецтво*, Рим: Видавництво Українського Католицького Університету 1994, 156 с.

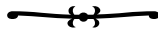
19. Собкович Ольга, *Вітражі Петра Холодного*, [у:] *Художня культура. Актуальні проблеми*, Випуск 6, Київ 2009, с. 471-477.

20. Степовик Дмитро, *Історія української ікони X – XX ст.*, Київ: Либідь 2004, 440 с.

21. Студницька Мар'яна, *Релігійне малярство Павла Ковжуна та Михайла Осінчука: світоглядні моделі й особливості художнього стилю*, [у:] *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, Випуск 22, Львів 2011, с. 197-207.

22. *Дванадцять листів о. Андрея Шептицького до матері* / Упорядник Г. Меріям-Лужницький, Львів: Світ 1994, 80 с.

23. Якимова Олена, *Поліхромії Угнівської церкви Різдва Богородиці у контексті формотворчих пошуків першої третини XX століття*, [у:] *Народознавчі зошити*, Львів 2014, № 5 (119), с. 976-979.



Ruslana Demchuk

STRUCTURING THE “SACRAL AXIS” IN THE ARCHITECTURAL LANDSCAPE OF KYIV (FROM THE MODERN AGE)

National University of Kyiv-Mohyla Academy, Ukraine

Руслана Демчук

СТРУКТУРУВАННЯ “САКРАЛЬНОЇ ОСІ” В АРХІТЕКТУРНОМУ ЛЯНДШАФТІ КИЄВА (ВІД ДОБИ МОДЕРНУ)

Abstract: In the Kyiv topography of the Modern Age there exists a “sacred axis” of the architectural landscape. It was modified during Imperial, Soviet and Ukrainian periods. In the article there are analyzed memorable locations determining “axis” specificity. Special attention is paid to the central image of the Motherland in different contexts of time and place.

There is made reflection on modern memorial politics.

Keywords: sacral axis, architectural monuments, urban space, Motherland, Kyiv

Простір в усвідомленні людини традиційної культури не є гомогенним, а реалізовується через опозицію сакральне / профанне, чому є безліч прикладів у традиційній культурі людства, зокрема в Святому Письмі: «І сказав Господь (Мойсеєві – Р. Д.): “Не наближайся сюди. Здійми взуття з ніг своїх, бо те місце на якому стоїш ти, земля це свята!”» (Вихід, 3 : 5). Сакральний простір мав бути сотворений, бо не в змозі самоорганізуватися з однорідної профанної реальності. Будь яке святе місце передбачає ієрофанію, вибух простору, внаслідок якого від навколишнього середовища відділиться територія, що буде якісно відрізнятися від нього [6, 15]. Існували певні техніки освячення простору лю-

диною через ритуал, що був тривалим та поетапним, бо імітував діяльність богів. Як зауважив Ігор Набитович: «Категорія *sacrum*, сакральне – одна з універсальї, яка найповніше містить у собі співвідношення, взаємозалежності й зв'язки, найхарактерніші ключові поняття та концепти різних релігій, та, беручи ширше, концепти культури загалом» [11, 13].

Розглядаючи «сакральне» у площині культури, Мірча Еліаде позначив архетипову поведінку мирської людини у десакралізованому світі як «крипторелігійну», насамперед, по відношенню до організації простору: «Проте у світському сприйнятті простору все ще діють цінності, що нагадують [...] про неоднорідність простору. Все

ще існують особливі місця, якісно відмінні від інших...» [6, 14]. В урбаністиці сакральне пов'язане з архітектурною репрезентацією мнемотопів (місць пам'яті) у найзагальніший інтерпретації – від пам'ятників до триумфальних комплексів. Безумовно, будь-яка нація має власну історичну пам'ять, позначену мнемотопами, що відображають ментальність та окреслюють ідентичність кожного народу, хоча й не завжди адекватно до наукових реконструкцій або уявлень Іншого. Адже пам'ять не може існувати поза людьми, які є її носіями, вона не є чимось умоглядним. Проте пам'ять пов'язана не лише із самою ідентичністю, а й з простором, де вона проявляється через власні ієрофанії. Простір нашого повсякденного життя структурований образами пам'яті, рівно як час – святами. Пам'ятання як явище, що здатне закріплюватися у просторі, відіграє головне значення у процесі містобудування. Зокрема, міські локуси, місця пам'яті завжди не лише характеризують місто, а й, певним чином, репрезентують пріоритети його мешканців. Ідейно-понятійна лінія, яка пов'язана із процесом урбанізації стає інтегралом ментально-ідентифікаційних смислів та набуває візуальних форм у синергії із творчим актом людського розуму. Отже, наразі постає проблема інтерпретації міста як складного трансфізичного феномену, яке має комунікативно-семіотичну природу.

Місто здавна розглядається як модель Всесвіту, що позначається на його структурі. Юрій Лотман визначає семіотику міст як концентричну та ексцентричну [8, 31]. Ексцентричне місто розташовувалося на «краю» культурного простору: на березі моря або у дельті ріки (Александрія,

Константинополь, Санкт-Петербург, Одеса), де задіяна опозиція «природа – культура», що відображало упокорення стихії задля містобудівної діяльності. Концентричне розташування міста у семіотичному просторі, як правило пов'язане із містом на горі / горах, що виступало посередником у опозиції «земля – небо» (приміром, Київ, де топографічно у забудові виокремлювалися Гора та Поділ). Якщо навколо ексцентричних міст концентрувалися ідеї приреченості, загибелі, природних катаклізмів, то концентричні міста контамінувалися з мітологемою вічності (Рим), або святості, що виступали аломорфами храму (Єрусалим, Київ), про що вже йшлося [4].

Якщо космічний / вічний час символізується колом, то історичний / плінний час – лінією, вектором. Темпоральність як і вічність є ознаками архітектури, бо «час може розглядатися не тільки як конкретно-історична, але й універсальна складова образних характеристик архітектури» [16, 24]. Архітектурні пам'ятки різних епох у одному місті створюють лінійне відчуття неперервності історичного часу. Архітектурний образ міста обумовлює його мітопоетику та психо-емоційний стан як його мешканців, так і прибульців. У ХІХ столітті феномен міста, міського життя та повсякденності опинився у центрі уваги філософів, літераторів та журналістів, що стимулювало виникнення певних мітологічних комплексів та концептуально-семантичних полів, пов'язаних із містами, де спостерігався високий рівень емоційної подієвості та культурної значимості. Саме до таких міст належав Київ доби Модерну, що напрацьовував власний «київський

текст» завдяки літературним та публіцистичним працям його непересічних містян.

Проте не лише семіосфера, а й топографія міста зазнала значних перетворень – унаслідок масштабного будівництва XIX ст. У першій половині XIX століття Київ став одним із найбільших міст Російської імперії, центром Південно-Західного краю до якого належали Київська, Волинська та Подільська губернії, що стимулювало значний приріст населення та спровокувало будівельний бум. Долаючи історичну / топографічну опозицію «верх-низ», у міській забудові, було архітектурно позначено вектор «знизу вгору», спрямований від Хрещатої долини до Печерського пагорба, що, як ми вважаємо, поступово набув значення «сакральної осі» (*axis mundi*) Києва. Як слушно зазначив Ле Корбюзьє (Шарль-Едуар Жаннере-Грі): «Уявлення про вісь є, ймовірно, найпершим уявленням людської свідомості. Воно полягає у основі будь-якої дії людини [...]. Роль осі в архітектурі – організація системи. Архітектура ґрунтується на осях» [10, 243]. Від початку міської розбудови XIX віку «вісь» мала «імперське» обґрунтування: Царська площа – Царський сад із кабаре «Шато де Флер» (і одним з перших ілюзійонів) – царський Маріїнський палац – Цитадель із Арсеналом – Києво-Печерська Лавра. Царська площа, маркована відповідними спорудами та пам'ятниками, завдяки своїй топонімічній мінливості виконувала ідентифікаційну функцію, що давало змогу простежити панівний дискурс київського простору упродовж двох століть. Назва площі змінювалася сім разів: Кінна (за спеціалізованим ярмарком), Театральна (на честь першого Міського

театру), Європейська (по назві готелю «Європейський» на місці знесеного театру), Царська (із пам'ятником Александрові II-«Визволителю»), III-го Інтернаціоналу, Сталінська, Ленінського Комсомолу, Європейська. Але Царська – є першою офіційною назвою згідно із *Протоколом засідання Київського Губернського Статистичного комітету* від 11 липня 1869 р., що його навів М. Рибаків [12, 198-205]. «Комітет», до складу якого входили окрім діючого губернатора М. Катаказі такі відомі кияни як П. Лебединцев, Н. Сементовський, майбутній губернатор М. Гессе та інші, найменували десятки вулиць у Києві та передмісті, намагаючись притримуватися локацій історичної пам'яті. Тоді на мапі Києва були офіційно закріплені назви площ та вулиць: Софіївська, Золотоворітська, Ярославів Вал, Роґнединська, Кожум'яцька, Ігоревська, Олегівська, Петро-Могилянська, Либідська, Дорогожицька, Лук'янівська, Львівська, Галицька та багато інших, що нині повернулись / повертаються із забуття.

Проте із настанням советської доби в історії Києва згадуваний вектор урбаністичного ландшафту набув нової інтерпретації: площа Ленінського Комсомолу (колишня площа Іосіфа Сталіна) з музеєм В. Леніна (від 1982 р.) – советські урядові споруди – парк Вічної Слави – меморіальний комплекс «Батьківщина-мати». Зазначені архітектурні споруди візуально позначали ідею «сходження догори»: від початкового етапу ідеї соціалістичної державності, пов'язаного з іменем її сакрального вождя, до її триумфу – перемоги у Другій світовій (так званій «Великій Вітчизняній») війні. Характерні маркери історичного міста доби Середньовіччя – храм та бі-

бліотека – були представлені на «осі» такими спорудами як музей В. Леніна та бібліотека КПСС.

До зазначеної «осі» належали офіційні будівлі Кабміну (Будинок Ради Народних Комісарів УРСР 1938 р.) і Верховної Ради УРСР (1939 р.) – як символічні репрезентанти апотеозу советської державности. Шпиль, який увінчує, зокрема, споруду Верховної Ради, центральний павільйон ВДНГ, «висотку» на Хрещатику є характерною архітектурною деталлю, що з'являлася у періоди найвищого політичного підйому офіційної культури, як це засвідчують архітектурні споруди «імперського» Петербурга і «соціалістичної» Москви. На прикладі «провінційної» архітектури стає очевидним, що тоталітарна культура почала штампувати копії як одну із заповорок безсмертя, взявши за приклад саму себе.

Симптоматика заклопотаности щодо символічного переозначення простору у «советському» мейнстрімі, проявилася у масовому встановленні відповідних пам'ятників. Зокрема, у межах зазначеної топографічної «осі» у Києві був розташований символ Січневого повстання 1918 р. – *Гармата* – як меморіальне місце загиблих робітників заводу «Арсенал». Нібито пострілом саме із цієї гармати, арсенальці під керівництвом Київського комітету РСДРП, розпочали заколот проти центральної Ради УНР, аби відтягнути українські війська з антибольшевицького фронту, що їм вдалося, але згодом самі зазнали поразки від Гайдамацького кошу Слобідської України під проводом Симона Петлюри. Гармату встановили 1923 р до п'ятої річниці Жовтневої революції – на колишньому постаменті від пам'ятника фігурантів імперської «осі» – Іс-

кри та Кочубея (спорудженого 1914 р. до 200-річчя Полтавської битви), але чомусь націлили у бік «Арсеналу», де ховалися останні заколотники. Міхаїл Габовіч слушно зауважує, що ніщо не є «пам'ятником у собі» – комеморативною властивістю його наділяє лише спостерігач. Він же може позбавити об'єкт цієї властивости, перетворити пам'ятник на колишній пам'ятник, а місце пам'яті із загального місця – у порожнє місце [1].

Після закінчення Другої світової війни настав новий етап розбудови «осі», пов'язаний із меморізацією героїв, а саме – зведення пам'ятника над могилою генерала армії Ніколая Ватутіна (1948 р.) та меморіального комплексу у парку Вічної Слави (1957 р.). До нової ідеологічної комунікації міського середовища советської доби аж ніяк не вписувалися храмові споруди. Якщо церкву св. Александра Невського, побудовану у 1889 – 1890 роках за проектом архітектора В. Ніколаєва, просто прибрали із Маріїнського парку наприкінці 1920-х – на початку 30-х років [2, 50], то на місці Військово-Микільського собору, побудованого коштом гетьмана Івана Мазепи (1690 – 1693 рр.) [9, 70] і знищеного 1934 р. було споруджено 1965 р. Палац піонерів імені М. Островського

До чергової військової річниці на Печерському пагорбі було задумано звести традиційний для Советського союзу комплекс «Батьківщина-мати», що мав уособлювати апогей Перемоги. Проте Лаврська дзвіниця, яка *a priori* не узгоджувалася із ієротопічним задумом міста втіленого соціалізму, суттєво «ускладнювала питання», як це признали автори проекту військового меморіалу: «Складним питанням було пошук силуету меморіалу – з огляду

на його близьке розташування біля Лаврського заповідника із дзвіницею заввишки 96 м.» [5, 2]. Питання було успішно вирішено – нині висота монумента (урочисто відкритого 9 травня 1981 р. за участі генерального секретаря центрального комітету комуністичної партії Леоніда Брежнєва) разом із постаментом дорівнює 102 м. Значимість пам'ятника визначається не подією, з якою він співвідноситься, а ефектом, що він справляє на стороннього спостерігача, отже принциповим для проєктувальників було перевершити Лаврську дзвіницю (96,52 м.).

Загалом поняття Великої Матері належить до царини порівняльного релігієзнавства і налічує велику кількість різноманітних типів. Карл Густав Юнг виводить генеалогію зазначеного символу від універсального архетипу матері [17, 211-249]. У советській культурі архетип матері зазнав великих змін, котрі полягали у витісненні християнського (ціннісного) змісту й актуалізації його язичницького (емоційно-вегетативного) боку, що виразився у описі Батьківщини, зокрема у масовій пісні, як «величезного жіночого тіла», сповненого життєвої сили, яке є основою життя народу [3, 59]. На початку советської влади пам'ятники, з огляду на «клясовий» підхід, встановлювалися переважно чоловікам – героям революції, «громадянської» війни та діячам соціалістичної державности. Проте у перебігу Другої світової війни маскулінний пріоритет почав нівелюватися, бо країна потребувала організації захисту, відбудови та розбудови, що несвідомо асоціювалося із відродженням, яке кореспондує радше із материнським символом.

Поштовхом до активного використання материнського образу у про-

паганді, як вважають, став загальновідомий плакат Іраклія Тоїдзе «Родина-мать зовет» («Батьківщина-Мати кличе!»), який з'явився ще на початку війни, а вже по завершенні – набув монументального втілення [15, 45]. Проте, незважаючи на масову практику використання героїчного образу Батьківщини-матері у СРСР, де було споруджено понад 70 тисяч військових меморіалів [7], зазначений образ не набув типового візуального тлумачення. В межах цієї героїко-меморіальної теми формуються образи Скорботної матері (над загиблим / загиблими, із танатологічною атрибутикою), Солдатської матері (з дорослим сином / синами, яка передає зброю, прапор, вказує шлях) та Матері із дитиною (тримає на руках, на плечі, за руку). Проте найбільш відомими є образи Матерів-войовниць – із холодною зброєю у руці, що надихали на звитягу та подвиги. Загалом Богиня-мати з мечем має глибоку мітологічну генеалогію, зокрема слухними в цьому аспекті є конотації з рятівницею світоустрою Калі – однією із провідних постатей індуїстичного пантеону (*Pirveda*), до того ж безпосередньо пов'язаною з богом Агні, на честь якого розпалювали багаття й підтримували незгасимий вогонь. Саме вона, очевидно, виступає як несвідомий прототип, із огляду на спільне індоєвропейське коріння, сучасних жіночих іпостасей вселенського виміру Перемоги із мечем та супутнім «вічним вогнем».

Не дивлячись на уніфіковане ідеологічне кліше, постаті Войовниць набували різної інтерпретації, бо мітологія Перемоги активно структурувалася лише від часів Л. Брежнєва (коли у 1965 р. день Перемоги став вихідним),

тому військові образи і ритуали були відносно децентралізованими.

Офіційно «головним» по активному використанню у комеморативних практиках СССР та єдиним у Росії монументом, що домінував над міським ландшафтом стала скульптура «Батьківщина-мати кличе!» Євгенія Вучетича на Мамаєвому кургані у Волгограді. Вона є композиційним центром ансамблю «Героям Сталінградської битви», відкритого 1967 року – 85-ти метрова скульптура жінки із здійнятим мечем, що стрімко ступила вперед, закликаючи за собою. Як вважають дослідники, таке тлумачення виходить за межі канонів, що існували у советському мистецтві та відсилає до образу «Ніки Самофракійської над волонтерами» («Марсельези») на Триумфальній арці у Парижі – затребуваний образ жінки, яка уособлює Націю в Європі та Америці [13, 99-131]. Проте постать у Волгограді аж ніяк не репрезентує Матір-Росію, тому що встановлена у СССР, де національна ідентичність свідомо нівелювалася ідеологічною пропагандою під приводом її ворожости до реалізації соціалістичного проекту, підпорядкованому ідеї «злиття націй» у майбутньому. Хоча власне Матір-Росія з гербом РСФСР у руці таки постала 1974 р у Кенігсберзі-Калінінграді на постаменті скиненого пам'ятника Юсіфові Сталіну (тому її подекуди називають Батько-Росія). Проте у такий спосіб було символічно привласнено трофейну територію, яку треба позначити саме як російську, бо західний анклав СССР – Калінінградську область утворено 1946 року у складі Російської Федерації замість ліквідованої Східної Пруссії. Отож, її інакшість треба було «приховати», як це аналогічно зробле-

но із анексованим Кримом, який, позбувшись автономії, опинився у складі Південного федерального округу РФ (із центром у Ростові-на-Дону).

Алегоричні фігури Батьківщини-матері із холодною зброєю у руці, які домінують над ландшафтом, реалізуючи метафору заступництва, зведені у столичних містах Грузії, Вірменії та України. Мати-Вірменія (1967 р.), встановлена на колишньому, оздобленому національними мотивами, постаменті пам'ятника Сталінові. Постать зображена із мечем, що вона вкладає у піхви. Біля її підніжжя – щит та музей Міністерства оборони, де поряд із експонатами Другої світової війни виставлено артефакти війни у Карабаху. Мати-Грузія (Картлі) встановлена 1958 р. не до військової події як зазвичай, а до 1500-ої річниці заснування Тбілісі й була трохи оновлена після здобуття Грузією незалежності. Наразі вона тримає чашу з вином у здійнятій руці для друзів та меча на переваги для ворогів. Отож, фігури зазначених «Матерів» частково набули національної специфіки, незважаючи на загальносоюзну практику ідеологічної нівеляції та уніфікації.

Київська Батьківщина-мати з мечем і щитом (оздобленим гербом СССР, а не УССР!) увінчувала Печерський пагорб. Втім, здійснені догори руки, якщо позбавити їх військової атрибутики – є алюзією молитовного жесту Оранти Софії Київської, яка захищає та благословляє прилеглий простір шляхом архетипового поєднання світів: долішнього з горішнім. У несвідомому / свідомому використанні архетипу Оранти українським скульптором Василем Бородаєм якраз полягає специфіка Батьківщини-матері України. Проте найбільш неймовірним є те, що

Київська Батьківщина-мати розташована фронтально та здимає мечу у східному напрямку (на відміну від прототипу – Волгоградської, яка вказує мечем у «правильному» західному напрямку). На той час таке, ймовірно, естетично виправдане вирішення розташування фігури, зараз набуло неочікуваного (очікуваного?) символічного виміру, адже загроза Україні від 2014 року дійсно надійшла / надходить зі східного боку.

До 60-ліття утворення Советського союзу у 1982 році було побудовано останню споруду «советської осі» – Арку Дружби народів з двома скульптурними групами – пам'ятником російському та українському робітникам та композицією *Переяславська рада 1654 року* (тому-то серед киян арка отримала назву «російське ярмо»). Архітектурний комплекс розташований біля витоку «осі» у Піонерському (нижній частині колишнього Царського) парку як візуалізація старту ідеї єдності «братніх народів». Всі споруди «сакральної осі» Києва советської доби у підсумку вклалися в канву міту «завершення побудови соціалізму», утворюючи квізірелігійний фрактал зразкового комуністичного міста.

Від часів незалежної України «сакральна вісь» переосмислена у модусі української державності: музей Леніна перетворено на Український дім, бібліотеку КПСС перейменовано на Парламентську. А Піонерський парк у назві повернувся до киево-руського топоніму – «Хрещатий». Біля музею історії «Великої Вітчизняної» війни 1941 – 1945 років було створено музей воїнів Афганістану. Поступово до «осі» додано національні мнемотопи – пам'ятник лідерові Народного руху України В. Чорноволу (2006 р.) та

Меморіал жертв Голодоморів 1932 – 1933 років (2008 р.).

Слід зазначити, що активна фаза Еврореволюції від Водохреща 19 січня 2014 р. якраз і розпочалася штурмом початку цієї «сакральної осі»: вулиці Михайла Грушевського біля Європейської площі, де пролилася перша кров, а насильно пролита кров завжди набуває сакрального містичного значення. Згодом біля підніжжя Батьківщини-матері з'явився музей героїв АТО; базовий музей «Великої Вітчизняної» війни нині перейменований на музей історії України у Другій світовій війні, а сама постать Войовниці оздоблюється національною атрибутикою та жовто-блакитною підсвіткою на провідні державні свята. Деконструкція пам'ятників советської семіосфери оминула цей військовий меморіал, що нині переозначений у модусі спротиву українського народу будь-яким ворогам, чому сприяла його архітектурна форма, яка здатна продукувати інакші смисли.

Арка Дружби народів до конкурсу «Євробачення-2017» майже набула веселкового забарвлення як «Арка різноманітності», але це рішення було сприйнято як надто провокативне у зв'язку із асоціацією з символікою ЛГБТ, тому так і залишилася недофабованою. Наразі її доля очікує вирішення, бо Арка перетворилася не порожній знак неіснуючої «україно-російської “дружби”». Хоча, якщо не зважати на супутні, нині недоречні скульптурні композиції (які, можливо, варто прибрати?), то арка асоціюється із брамою до нового життя, бо випускники київських шкіл все частіше приходять туди милуватися світанками.

Отже, «сакральна вісь» Києва була гетерархічною, бо пролягала в різних

соціокультурних координатах. Внутрішня таксономія міського простору може не співпадати із зовнішніми контурами його історичного існування. Місто достосовується до нової реальності, історичні сенси урбаністичної онтології збираються у єдиний антропологічно-символічний сюжет. Як слушно підмітила В. Суковатая: «Можна казати, що, кінець кінцем, ім'я Міста перестає диференціюватися із реальністю, відбувається певне зрощення символу (який означає) архітектурних будівель та просторів (означуваного) і певного типу конотування (емоційного нашарування, "поетичної добавки", котра обертає архітектурний об'єкт на символ)» [14, 55]. Міський простір починає розглядатися як спосіб відображення національно-культурного світогляду й психологічних особливостей кожного народу, як специфічний структурний механізм, здатний продукувати власний тип повсякденності та характер мешканців, що добре простежується та обумовлює колорит міста.

Bibliography and Notes

1. Габович Михаил, *Советские военные памятники: биографические заметки*, [в:] *Что делать?* 2014, № 37, Web. 22.01.2017. <<http://gabowitsch.net/wp-content/uploads/2014/05/Chto-delat>>.
2. Геврик Тит, *Втрачені архітектурні пам'ятки Києва*, Нью-Йорк–Київ 1991, 64 с.
3. Гюнтер Ханс, *Поющая родина: Советская массовая песня как выражение архетипа матери*, [в:] *Вопросы литературы* 1997, № 4, с. 46-61.
4. Демчук Руслана, «*Киев – второй Иерусалим*», [в:] *Дружба: ее формы, испытания и дары*, Київ: Дух і Літера 2008, с. 379-389.
5. Елизаров В. Д., Кислый Т. Н., *Величественный памятник победителям*, [в:] *Строительство и архитектура* 1981, № 9, с. 1-5.
6. Еліаде Мірча, *Священне і мирське*, [у:] *Мефістофель і андрогін* / Пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно, Київ: Основи 2001, с. 7-116.
7. *Историко-революционные памятники СССР. Краткий справочник*, Москва 1972, 304 с.
8. Лотман Юрий, *Символика Петербурга и проблемы семантики города*, [в:] *Ученые Записки Тартусского университета*, Выпуск 664: *Труды по знаковым системам XVIII*, Тарту 1984, с. 29-44.
9. Макаров Анатолий, *Мазепа – будівничий*, [у:] *Іван Мазепа. Листи та вірші* / Ред. М. Жулинський, Київ 1991, с. 35-71.
10. *Мастера архитектуры об архитектуре*, Москва: Искусство 1972, 343 с.
11. Набитович Ігор, *Універсум сагіт'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму)*, Дрогобич-Люблін: Посвіт 2008, 600 с.
12. Рибаків Михайло, *Невідомі та маловідомі сторінки історії Києва*, Київ: Кий 1997, 374 с.
13. Рябов О. В., «*Матушка-Русь*»: *опыт гендерного анализа поисков национальной идентичности России в отечественной и западной историософии*, Москва: Ладомир 2001, 202 с.
14. Суковатая В. А., *Петербургские камни и имперские символы: поэтика и мифология города*, [в:] *Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований*, № 3, 2013, с. 53-68.
15. Тимофеев М. Ю., *Помни о Матери-родине! Конкурирующие места памяти*, [в:] *Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований*, № 4, 2015, с. 43-63.
16. Ходорковський Юрій, *Архітектура і час. Нариси проблем естетики архітектури*, Київ: Букрек 2012, 109 с.
17. Юнг Карл Густав, *Душа і миф: шесть архетипов*, Київ 1996, 384 с.

Olena Katsalap

**ZOYA HAYDAY'S SINGING AND PERFORMING ACTIVITY
DURING WORLD WAR II (1941 - 1945)**

Borys Hrinchenko Kyiv University, Ukraine

Олена Кацалап

**ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧИСТЬ ЗОЇ ГАЙДАЙ
ПІД ЧАС ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ (1941 - 1945)**

Abstract: There is showed a creative personality of Oksana Krovtytska (a famous opera singer, lyric and dramatic soprano), that is based on information sources analysis and materials of personal interviews. There is indicated that O. Krovtytska is the Ukrainian singer and prima donna of the New York City Opera, the ward of Lviv and Kyiv vocal schools. There is highlighted a performing phenomenon of the singer in the context of influence of different vocal schools, there is showed a creative career in Ukraine and the USA was. There is emphasized binary role in the process of professional culture formation of O. Krovtytska in various culture societies, good education as well as following of S. Krushelnyska's tradition. There is emphasized that the actress was awarded the Diva title in New York in 1999. There were named the most important parties in the creative career of the singer, in particular in the operas by V.-A. Mozart, G. Verdi, G. Bizet, R. Wagner, P. Tchaikovsky, G. Puccini and others. There is shown the role of the Cio-Cio-San party in O. Krovtytska's performing destiny.

Keywords: vocal school, vocal performance, singer, artistic phenomenon, opera

Початок Другої світової війни на советських теренах став черговим випробуванням у житті українського народу після пережитих раніше революційних баталій, національно-визвольних змагань, що закінчилися поразкою, голодомору 1932 – 1933 років, репресій російських окупантів у 1920-х – 1930-х роках тощо. Шок від перших бомбардувань, тотальна мобілізація, вимушена евакуація населення та об'єктів інфраструктури, страх від невизначености

внесли сум'яття у життя українського населення. У вир подій війни потрапили й діячі мистецтва, зокрема, народна артистка УРСР, провідна солістка Київського академічного театру опери і балету імені Тараса Шевченка та концертно-камерна співачка Зоя Гайдай. Її кар'єра перебувала на злеті, коли в атмосфері хаосу, породженого війною, необхідно було кардинально змінювати творчі пляни у зв'язку з евакуацією та іншими умовами праці. Висвітлення осо-

близостей вокально-виконавської творчості співачки воєнного періоду 1941 – 1945 років у контексті дослідження досягнень українського вокального виконавства зазначених років у сфері музично-театральної та концертної діяльності вказує на важливість теми статті. З цією метою залучені особисті щоденники артистки, офіційні документи воєнної доби, пов'язані з її творчою діяльністю, листування тощо, які зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України. Джерелом для осмислення сутності мистецької діяльності українських артистів у роки війни також слугують праці науковців – Т. Ворохової, О. Єгорової, Є. Крінка, К. Майбурової, Н. Романенко, І. Тажидінової, Т. Хлинної. Задля виявлення специфіки вокально-виконавської діяльності З. Гайдай у 1941 – 1945 років висвітлено основні її напрями, охарактеризувавши при цьому концертно-гастрольні маршрути, вокально-виконавський репертуар і реакцію публіки на виступи артистки та зосередивши увагу на непростих умовах воєнної доби, за яких відбувався процес концертнування і робота на оперній сцені, а також визначимо рівень професійних домагань виконавиці як яскравого представника українського вокального мистецтва тих років на советських теренах.

Творчу репутацію Зої Гайдай на момент початку советсько-німецької війни можна було вважати бездоганною, оскільки багаторічна праця на сцені київської опери надала їй статус провідної артистки, а численні концертно-гастрольні поїздки принесли заслужену популярність. До воєнних творчих плянів співачки вклю-

чали роботу в нових оперних постановках [4, 4], а також осінню прем'єру концертної програми, куди входили твори Ф. Шуберта і Р. Шумана [4, 5], однак, усім цим задумам не судилося здійснитися. З листа до сестри, датованого 18 серпня 1941 р. та відправленого вже з Уфи, куди спочатку було евакуйовано Київський академічний театр опери і балету імені Тараса Шевченка, довідуємося про те, наскільки раптовим виявився процес евакуації українських мистців. За годину, яку було відведено вночі на збори, Зоя Гайдай та її чоловік – соліст київської опери Микола Платонов – не встигли взяти навіть достатньої кількості одягу, не кажучи вже про концертне вбрання, оскільки думали, що їдуть на декілька тижнів до Харкова [7, 5].

У Росію вивезли сорок чотири українські театри, зокрема й київську оперу. Звісно, розташування театру в Уфі не могло не передбачати об'єднання та творчого співробітництва з місцевим театром і Башкирською філармонією, масштаб діяльності якої з причини нестачі кваліфікованих кадрів був у ті роки доволі обмеженим. Із моменту свого прибуття високопрофесійні українські артисти урізноманітнили й поживили культурно-мистецьке життя республіки. Відбулася маса концертних заходів, де поряд із колегами М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинським, А. Івановим та ін. робила свої перші творчі кроки в умовах евакуації З. Гайдай [1, 606]. До них можна віднести її сольний концерт (разом із М. Платоновим), концерти, що супроводжували лекції патріотичного спрямування і проводилися спільно з башкирськими артистами,

колективну воєнно-шефську та гастрольну діяльність тощо [1, 607-608]. Завдяки участі в операх *Травіата* Джузеппе Верді (партія Віолети), *Євгеній Онегін* Петра Чайковського (партія Тетяни), *Кармен* Жоржа Бізе (партія Мікаели) та *Наталка Полтавка* Миколи Лисенка (партія Наталки) З. Гайдай запам'яталася місцевій публіці й та радо вітала її, коли випадала нагода почути в концертах [8, 33]. Запропоновані слухачам твори клясичного вокального репертуару, а також народні пісні, безперечно, мали позитивний вплив на формування їх музичних смаків [1, 606; 608]. Однак цей факт не вельми міг потішити співачку, адже їй, попри радість від наявності роботи, доводилося співати «в жажливому ансамблі під поганий хор та оркестр» [8, 31], що аж ніяк не могло посприяти професійному зростанню, якого виконавиця завжди прагнула. Втім, розуміючи запити військового часу, З. Гайдай не цуралася праці, тому одним із основних напрямів її творчої діяльності того періоду стала й робота у складі однієї з фронтових концертних бригад, що утворилися при оперному театрі. Їх виникнення було обумовлене не лише вимогами військового часу, оскільки співпраця з РСКА (Робітничо-селянською Червоною армією), як один із важливих аспектів «шефської» роботи советського театру, практикувалася ще до початку Другої світової війни. У цій роботі був задіяний Державний академічний Большой театр, що вважався культурним центром СРСР і зразком для інших театрів та концертних організацій [2]. Безумовно, за таких обставин жоден театр советської країни не міг залишитись осторонь

подібних започаткувань. Фронтові бригади від київської опери, які склалися з кращих артистів, одними із перших попрямували на Південний та Південно-Західний фронти взимку й навесні 1942 року [1, 608]. Саме серед цих артистів була і З. Гайдай. Також разом із нею до бригади ввійшли співаки – заслужений артист УРСР К. Лаптев, соліст київської опери М. Платонов, балетні танцівники – заслужені артисти УРСР А. Васильєва та О. Соболев, скрипалька, лауреат всесоюзного конкурсу виконавців Б. Притикіна і диригент Б. Чистяков [5, 1].

Про подробиці першої творчої поїздки З. Гайдай у складі фронтової бригади, яка тривала більше двох місяців, дізнаємося з її *Фронтового щоденника* 1942 року [11, 1]. Незважаючи на назву, яку співачка дала цьому щоденнику, «фронтові» концерти виявилися виступами не на самому фронті, до якого ближче, ніж за сім кілометрів, не довелося наблизитися [11, 9], оскільки було дуже небезпечно, а, наприклад, у Будинку Червоної армії та шпиталі у Воронежі [11, 4 зв.-5], або в Будинку Червоної Армії в тодішньому Ворошиловграді [11, 8 зв.], однак серед публіки були присутні військові. У цей же період перебування у від'їждженні творча активність співачки знайшла свій вияв у серії московських концертів [11, 3 зв.], виступах на радіо [11, 2 зв., 5 зв., 7], благодійному концерті, кошти від якого пішли на виготовлення танків «Українське мистецтво» [11, 9], урочистому концерті для «членів Військової ради, маршала Тимошенка, Хрущова, Корнійця, Малиновського, Гапочки» [11, 12] тощо. Основні труднощі, з якими все-таки доводилося рахуватися ар-

тистам, могли бути пов'язані з довгими переїздами [11, 2 зв.], не завжди комфортними умовами проживання [11, 3 зв.], часом відсутністю якісного харчування [11, 7 зв.], виступами у холодних приміщеннях [11; 5 зв., 8 зв.] та ін., що було прямим наслідком умов воєнного часу. Не обходилося й без сумнозвісних «атрибутів» війни – нальотів гітлерівської авіації, про які співачка неодноразово згадувала в щоденнику [11, 10; 12]. Певна річ, такі умови не сприяли високій якості виступів. Артистка й сама визнавала свій успіх перемінним, хоча загалом ставлення публіки було позитивним. Оскільки цей чинник напряду залежав від репертуару, при його доборі необхідно було врахувати досвід діяльності найперших фронтових концертних бригад, що вказував на обов'язкове включення до програм героїки, лірики й політичної сатири [3, 222], аби всебічно підтримати дух вояків. Наявність у бригаді представників різних жанрів музичного мистецтва також сприяла урізноманітненню концертних номерів, що робило програму більш яскравою та цікавою для сприйняття. Не виключено, що саме Зоя Гайдай завдяки професійному хисту та організаторським здібностям, виявленим під час фронтових гастролей, опікувалася цим питанням. Призначення художнім керівником групи артистів при так званому політуправлінні Південного фронту з культурного обслуговування частин діючої Червоної армії, що відбулося через деякий час [6, 1-2], офіційно закріплювало за нею відповідальність за добір репертуару, підготовку до концертних виступів, рівень виконання художньо-творчої роботи тощо. Навіть в умовах вій-

ни артистка намагалася професійно урізноманітнити концертні програми, пропонуючи до уваги публіки оперні арії, українські народні пісні, найбільш відомі пісні советських композиторів, наприклад, *Полюшко-поле* (*Полечко-поле*) авторства Л. Кніппера [11, 12], яка мала советське патріотичне звучання й була доволі популярною ще в 1930-х роках, вокальні дуети [11, 4 зв.]. Успіх у публіки був, хоча й не обходилося без специфічних виявів особистих симпатій до тих чи інших творів відвідувачів концерту, про що виконавиця писала в щоденнику таке: «Сьогодні співали не лише українське, а й європейське. Хотіли долучити публіку до європ[ейської] культури, але вона все європейське слухає із ввічливості, а “Одарці”¹ кричить від захвату» [11, 10 зв.]. Звісно, за таких обставин артистам доводилося рахуватися зі смаками глядачів, які в першу чергу радо сприймали той репертуар, що був їм найбільш зрозумілим та близьким і в часи військових буднів викликав ностальгію. У кого труднощі воєнного часу були зведені до мінімуму – так це в представників комуністичної партійної номенклатури. «Чудова квартира, затишно, тепло, гарно, добре накритий стіл» [11, 8 зв.] – такими враженнями поділилася Зоя Гайдай на сторінці *Фронтового щоденника*, побувавши з колегами після одного з концертів у голови міськвиконкому на званні вечере. В силу свого статусу співачці неодноразово випадала нагода бути такою гостею. Але навіть такі вечори не минали без її виступів.

1942 року у З. Гайдай з'явилася можливість давати сольні та спільні

¹ Одарка – дійова особа опери Запорожець за Дунаєм Семена Гулака-Артемовського.

з М. Платоновим концерти в тиллових районах Росії. Після трьох років перерви здійснюється задум виступу в Малій залі Московської консерваторії. Столиця Советського союзу в умовах воєнного часу дещо стримано зреагувала на нього, але для співачки цей концерт став чудовою нагодою вкотре продемонструвати власні професійні досягнення та добрий художній смак, представивши публіці твори російської класичної музики – твори Петра Чайковського, Ніколая Рімського-Корсакова і Сергея Рахманінова. Цей приїзд до Москви також став можливістю вирішити певні побутові проблеми, зокрема, оновити гардероб [8, 34-35], що було вельми необхідним кроком для підтримки іміджу артистки, та виїхати на деякий час з Уфи, де їй, сповненій творчих амбіцій виконавиці, було дещо затісно. У цей самий період вирішувалося питання стосовно перебазування київської опери з Уфи до Іркутська, ймовірно, з причини відсутності належних умов для життя та творчості артистів. Доклавши зі свого боку певних зусиль для прийняття такого рішення у «верхах», співачка після перебування в Москві прибула до Іркутська [8, 35]. З того часу її концертно-гастрольні маршрути пролягли здебільшого азійською частиною Советського союзу. Найбільше їх відбулося, звісно, в самому Іркутську. Це місто чудово прийняло виконавицю: всі концерти 1943 року, в яких інколи брав участь і М. Платонов, пройшли з незмінним успіхом. Артистка цим пишалася, зазначивши на сторінках одного зі щоденників: «Абсолютно ніхто, крім нас, в Іркутську збору не робить» [8, 38] та «аншлагів, крім нас, не робить

ніхто» [8, 45], виявляючи при цьому незмінне прагнення перебувати в постійному творчому русі. У програмах концертів переважали класичні вокальні твори російського і західноєвропейського репертуару. Були й такі, що склалися суто з творів російських композиторів П. Чайковського (романси *Лишь ты один...* (*Лиш ти один...*), *Забуть так скоро...* (*Забуди так швидко...*), *День ли царит...* (*Чи день панує...*) та ін.) [8, 37], Н. Рімського-Корсакова (арія Оксани з опери *Ніч перед Різдом*, романси *Редеет облаков летучая гряда...* (*Рідшає хмар летюча гряда...*), *Звонче жаворонка пенье...* (*Голоснішає жайворонка спів...*) та ін.) і С. Рахманінова (романси *Не пой, красавица...* (*Не співай, красуне, при мені...*), *У моего окна...* (*Біля мого вікна...*), *Здесь хорошо...* (*Добре тут...*), *Сирень, Я жду тебя...* (*Чекаю я на цей бузок...*) тощо) [8, 39]. У концерті, приуроченому до п'ятдесятої річниці з дня смерті Чайковського, співачка вперше виконала твори *Средь мрачных дней...* (*Серед похмурих днів...*), *На нивы жёлтые...* (*На жовті ниви...*), *Уж гасли в комнатах огни...* (*Вже гасли в покоях вогні...*) та ін. [8, 44]. Не дивно, що, насолоджуючись можливістю виконувати такі вокальні шедеври, твори советських композиторів майже випали з кола її творчих інтересів. Очевидно, артистка відчула певне послаблення ідеологічного тиску на культуру, що відбулося в роки війни й створило своєрідним промінчиком сонця для втомлених воєнним лихоліттям людей, і вміло скористалася цим. Ініціатива київської опери провести в Іркутську фестиваль російської музики, представивши до уваги глядачів опери *Євгеній Оне-*

гін П. Чайковського та Іван Сусанін М. Глинки, а також концертні програми, що склалися із творів П. Чайковського, М. Рімського-Корсакова, С. Рахманінова, М. Балакірева та ін. [8, 40-41], вкотре вказала на те, що перебування в евакуації на території Росії змістило творчі акценти українських оперних діячів на користь саме російського клясичного репертуару, але в цьому проглядалося не стільки політичне підґрунтя чи намагання в такий спосіб швидше здобути успіх у місцевої публіки, скільки знак шани на її адресу за виявлений інтерес до діяльності театру та його артистів.

Потужна робота колективу київської опери увінчалася й українською прем'єрою – оперою *Наймичка* Михайла Вериківського, створеною за мотивами однойменної поеми Тараса Шевченка. Ця прем'єра, безперечно, теж викликала інтерес у публіки, оскільки торкалася болючої теми материнства, що була на часі в трагічні роки війни. І хоча, як згадував диригент В. Тольба, З. Гайдай виконувала головну партію Ганни в другому складі, оскільки в першому завдання зі створення цього трагічного образу було доручене М. Литвиненко-Вольгемут [9, 8], її виконавський репертуар поповнився новою оперною партією. У майбутньому арія Ганни з цієї опери ввійшла до концертних програм співачки [8, 46; 54; 58].

Незважаючи на те, що З. Гайдай прагнула відновити концертну діяльність у прифронтових районах, аби бути, як артистці, саме там корисною [7, 8], її творча діяльність у глибокому тилу мала не менш важливе значення, оскільки, крім містецької розради, такої необхідної

в роки війни, продовжувала виконувати й культурно-просвітницьку функцію. Підтвердженням цьому є поїздка співачки до Красноярська на запрошення виконати на сцені об'єднаних Одеського і Дніпропетровського оперних театрів, що перебували там в евакуації, партії Віолетти з опери *Травіата* Верді та Наталки з Лисенкової опери *Наталка Полтавка*, а також дати концерт. І хоча цей ангажемент не став найвдалішим у кар'єрі виконавиці в ті роки, оскільки вона застудилася, що вплинуло на технічну якість виступів, проте концерт мав великий успіх у глядачів. Незважаючи на відсутність досвіду сприймання клясичної вокальної музики, публіка змогла оцінити такі видатні твори західноєвропейського й російського репертуару, як *Серенада* Ф. Шуберта, *Сон Е. Гріга*, вальс Мюзетти з опери *Богема* Д. Пуччіні, арію Снегуронькі з однойменної опери М. Рімського-Корсакова тощо, а також українські народні пісні [8, 38-39].

Із подібним успіхом у глядачів пройшли й літні гастролі 1943 року у Хабаровську та Владивостоку. Перебуваючи у складі однієї з концертних бригад, організованих силами артистів київської опери, З. Гайдай давала концерти на базі Амурської флотилії, в Будинку Червоної армії, виступала на радіо тощо [8, 41-43]. Сума в розмірі 527764 карбованців була внесена у фонд оборони Советського союзу [10, 1]. Концерти, які давала З. Гайдай, теж були для неї не безкоштовними.

1944 р. став також доволі успішним у творчій кар'єрі співачки. У той час, коли київська опера починала готуватися до реевакуації, сповнена бажання виступити за кордоном ви-

конавиця наприкінці зими дістала можливість у складі групи артистів дати концерти в Ірані та Іраку для советських військ, які там дислокувалися [8, 48]. Насправді це була перша за останній період відверто політично-пропагандистська акція, в якій посередниками між советським і світовим політикумом мали стати артисти, оскільки поїхали туди невдовзі після завершення конференції лідерів антигітлерівської коаліції, що відбулася в листопаді-грудні 1943 році у Тегерані – столиці Ірану, аби «скріпити дружбу», встановивши з допомогою мистецтва «духовий контакт з іноземцями». І дійсно, Зої Гайдай довелося виступати не лише перед советськими, а й перед англійськими й американськими військовими, а також давати концерти для місцевого населення [8, 48; 50]. Отриманий досвід успішних виступів перед іноземцями був вартий затрачених сил. Крім того, співачці «приємно було пожити два місяці без стандартних ставок і карток» [8, 49], забувши на деякий час про реалії советського життя.

У тому ж році З. Гайдай дала декілька концертів у Москві. Розуміючи, що війна добігає кінця, вона вирішила певним чином нагадати про себе в столиці советської імперії, тому запропонувала московській публіці виключно цікаві, і, навіть, ексклюзивні концертні програми. Одна з них, що була представлена спільно з М. Платоновим, включала клясичні вокальні твори російського та західноєвропейського репертуару [8, 45]. Концертна програма: *Творчість советських композиторів України* стала спільним творчим проектом З. Гайдай, М. Платонова та

композиторів-сучасників Ю. Мейтуса і В. Йориша, твори яких склали більшу частину цієї програми [8, 46-47]. А наприкінці року співачка репрезентувала концертну програму, заплановану ще до війни, яка включала твори Ф. Шуберта, Р. Шумана, а також Ф. Ліста і Й. Брамса [8, 57]. Реакція громадськості на заявлені в програмі твори періоду німецького Романтизму могла бути непередбачуваною, адже провести паралель між мистецтвом та гітлеризмом у ті роки було нескладно. Але викавиця прагнула відділити політику від творчості видатних композиторів, музика яких давно стала світовим мистецьким надбанням, і намагалася донести публіці ідею культурної цінності обраного для концерту репертуару. І глядачі, які завітали на цей концерт до Будинку вчених, чудово все сприйняли. «Усе ж цей концерт я вважаю своїм атестатом зрілості, – писала артистка в одному зі своїх щоденників. – Жодна співачка або співак Союзу ще не ризикнув у роки війни виступити з такою серйозною програмою, та ще з творів німецьких романтиків» [8, 58].

Отже, в період советсько-гітлерівської війни (1941 – 1945) творче життя З. Гайдай не припинилося, а виявилось не менш активним, ніж у мирний час. Незважаючи на труднощі, породжені військовим лихоліттям, вона змогла віднайти своє поле мистецької діяльності. Оскільки основне завдання творчості артистки в роки цієї війни полягало не в сприянні побудові нового советського суспільства, як у 1920-х – 1930-х років, а, в першу чергу, в підтримці, розраді людей, які опинилися у

скрутних воєнних умовах нестатків, поневірянь, утрат тощо, її вокально-виконавська діяльність, із огляду на зміст, що вражав витонченістю художнього смаку і творчим розмахом, помітно позбулася зайвої заповізаності й стала вільнішою та мистецьки довершеною. Натхненна такою працею, співачка змогла реалізувати себе як творча особистість, набувши при цьому нового професійного досвіду та збагативши вокально-виконавський репертуар, і завоювати успіх у публіки. Репрезентація власних мистецьких досягнень під час концертно-гастрольних поїздок містами Росії та за кордоном підтвердила наявність на українських теренах талановитої виконавиці, здатної активно втілювати у життя креативні творчі задуми навіть у складних умовах праці, викликаних війною. Завдяки цим якостям співачка посіла помітне місце у плеяді талановитих мистців України в період російської советської окупації першої половини ХХ ст.

Bibliography and Notes

1. Ворохов Т. С., *Украинско-башкирские творческие связи и содружество на концертной эстраде в условиях эвакуации в годы Великой Отечественной войны*, [в:] *Вестник Башкирского университета* 2015, Том 20, № 2, с. 606-610.
2. Егорова Е. Э., *Взаимодействие Большого театра и РККА в годы Второй мировой войны*, Web. 04.12.2017. <<https://cyberleninka.ru/article/v/vzaimodeystvie-bolshogo>>.
3. Кринко Е. Ф., Тажиудинова И. Г., Хлынина Т. П., *Повседневный мир советского человека 1920-1940-х гг.: жизнь в условиях социальных трансформаций*, Ростов на Дону 2011, 360 с.
4. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ, Фонд 147, Опис 1, Справа 48: *Записна книжка. Запис виступу в «Московской радиогазете» та (стаття) в «Літературній газеті»*, 17 арк.
5. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ, Фонд 147, Опис 1, Справа 314: *Посвідчення про відрядження, видане учасникам фронтової бригади Південного фронту, Управлінням у справах мистецтв при Раді Народних комісарів УРСР*, оригінал, 12 квітня 1942 р., 1 арк.
6. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ, Фонд 147, Опис 1, Справа 315: *Посвідчення, видане заст. начальника Політуправління Південного фронту бригадним комісаром Брежнєвим Л. І. як керівникові фронтової бригади*, 1 травня 1942 р., 2 арк.
7. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ, Фонд 147, Опис 1, Справа 56: *Листи сестрі Олені Михайлівні Гайдай*, 35 арк.
8. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ, Фонд 147, Опис 1, Справа 31: *Щоденник. Записи про концерти в Єревані, Ленінграді, Москві, Іркутську (В щоденник вклеєно 8 програм)*, 69 арк.
9. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ, Фонд 147, Опис 1, Справа 418: *Статті про творчість З. М. Гайдай*, 10 арк.
10. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ, Фонд 147, Опис 1, Справа 316: *Телеграма-подяка Сталіна колективу працівників Київського оперного театру*, 1 арк.
11. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ, Фонд 147, Опис 1, Справа 398: *Щоденникові записи про поїздку з концертною бригадою на фронт*, 12 арк.

Ruslana Kalyn

**PERSONALITY IN MODERN VOCAL WORLD:
PHENOMENON OF OKSANA KROVYTSKA**

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Ukraine

Руслана Калин

**ОСОБИСТІТЬ У СУЧАСНОМУ ВОКАЛЬНОМУ СВІТІ:
ФЕНОМЕН ОКСАНИ КРОВИЦЬКОЇ**

Abstract: There is showed a creative personality of Oksana Krovtytska (a famous opera singer, lyric and dramatic soprano), that is based on information sources analysis and materials of personal interviews. There is indicated that O. Krovtytska is the Ukrainian singer and prima donna of the New York City Opera, the ward of Lviv and Kyiv vocal schools. There is highlighted a performing phenomenon of the singer in the context of influence of different vocal schools, there is showed a creative career in Ukraine and the USA was. There is emphasized binary role in the process of professional culture formation of O. Krovtytska in various culture societies, good education as well as following of S. Krushelnyska's tradition. There is emphasized that the actress was awarded the Diva title in New York in 1999. There were named the most important parties in the creative career of the singer, in particular in the operas by V.-A. Mozart, G. Verdi, G. Bizet, R. Wagner, P. Tchaikovskiy, G. Puccini and others. There is shown the role of the Cio-Cio-San party in O. Krovtytska's performing destiny.

Keywords: vocal school, vocal performance, singer, artistic phenomenon, opera

Сучасні культурологічні дослідження достатньо уваги приділяють проблемі соціокультурного аналізу мистецьких процесів у сучасному світі. Вони пов'язані із низкою процесів – акультурації та інкультурації, асиміляції, конвергенції та ін. Сьогодні немає потреби вкотре доводити, що мистецтво є тим наріжним каменем, який формує позитивний імідж нації у світі через її представників – яскравих особистостей. Натомість важливо ставити

питання про вивчення досвіду тих мистців, які представляють Україну у світі, до яких відносимо співачку Оксану Кровицьку.

У чому феномен примадонни Нью-Йорк Сіті опера Оксани Кровицької? У чому секрети великого успіху на кращих світових сценах і високої артистичної самореалізації? Як особистість мистця представляє у світі виконавську школу і, у той же час, вносить нові акценти, здійснює нові кроки для подальшо-

го освітнього поступу? Виходячи із викладеного вище, у статті спробуємо дослідити ті фактори життєпису Оксани Кровицької, які стали визначальними для успіху примадонни, показати особистість мисткині у контексті впливу різних вокальних шкіл, вирішуючи завдання аналізу інформаційних джерел про співачку та матеріалів особистих інтерв'ю.

Проблеми вокального мистецтва висвітлюються у низці праць музикознавців і вокалістів-педагогів. Разом із тим, сучасне мистецтво у цьому контексті є вивченим недостатньо. Звичайно, для цього є об'єктивні причини – потрібен час і критерії, за якими вивчатимуться ті чи інші новітні явища. Тим більш цінними для нас є міркування безпосередніх учасників культурного процесу сьогодення, які “з перших вуст”, крізь призму бачення “особистості від мистецтва” пояснюють те, що згодом осмислюватиметься науковцями. Із наведених вище причин вважаємо актуальним звернення до особистих роздумів примадонни Нью-Йорк Сіті опера Оксани Кровицької, яка люб'язно погодилася на інтерв'ю. Постаті мисткині присвячено чимало публікації, окремі з яких подані у бібліографії даної статті [5], [7], [8], [12], [14 – 20]. У нашому ж дослідженні намагатимемося показати особистість Оксани Кровицької у контексті впливу різних вокальних шкіл, з'ясувавши визначальні фактори успішного життєпису співачки.

Творча постать Оксани Кровицької із повнозвучним лірико-драматичним сопрано є відомою у широких колах шанувальників оперного мистецтва. Творчий шлях співач-

ки пройшов через зали Львівської філармонії, Нью-Йоркської міської опери (понад 20 років), отримання в Нью-Йорку титулу *Diva* (1999), концертування у кращих залах світу у країнах Західної Європи, в Японії, США та інших країнах із провідними оркестрами світу. Доробок мисткині склали партії в операх В.-А. Моцарта – Донна Ельвіра (*Дон Жуан*), Дж. Верді – Віолетта (*Травіата*), Дездемона (*Отелло*), Амелія (*Бал-маскарад*), Ельвіра (*Ернані*), Фенена (*Набукко*), Ж. Бізе – Мікаеля (*Кармен*), Ш. Гуно – Маргарита (*Фауст*), Р. Вагнера – Сента (*Летючий голландець*), П. Чайковського – Ліза (*Пікова дама*), Тетяна (*Євгеній Онегін*), С. Прокоф'єва – Рената (*Вогняний ангел*) та ряд інших, а також в багатьох операх Дж. Пуччіні, серед яких особливим стало виконання партії Чіо-Чіо-сан (*Мадам Баттерфляй*), за що співачка здобула грант від фундації Джакомо Пуччіні. У її доробку – і ряд партій у вокально-симфонічних творах (реквієми Дж. Верді, Й. Брамса, А. Дворжака, *Stabat mater* Дж. Россіні й А. Дворжака) і камерно-вокальних опусів, творів української спадщини С. Людкевича, М. Лисенка, В. Барвінського, М. Скорика та ін. [19]. У нашому інтерв'ю співачка наголосила, що з української музики любить виконувати дует Одарки і Карася із опери *Запорожець за Дунаєм* С. Гулака-Артемовського зі Стефаном Шкафаровським, що за кордоном завжди схвально вітають пісню Наталки з опери *Наталка Полтавка* М. Лисенка, і зізналася, що найбільш милими для серця є українські пісні в обробці Б. Лятошинського *Ой у полі тихий вітер віє*, М. Колесси *Калино, кали-*

но, *Ой по-під гай яворовий*, солоспів *Бабине літо* Д. Січинського, що дуже любить співати у духовних місцях, як, наприклад, *Stabat mater* А. Дворжака у Римі. А мрією є записати на диск українську камерно-вокальну музику – твори С. Людкевича, В. Барвінського, Б. Лятошинського, М. Колесси.

Особливою для співачки є партія Чіо-Чіо-сан, за яку отримала названий вище грант. Оксана Кровицька пояснює, що таке особливе виконання пов'язане з постаттю Соломії Крушельницької, з її “присутністю” у творчій долі нашої сучасниці. Згадує, що “дві українські співачки виконали дві різні редакції цієї опери: Крушельницька, як відомо, після невдалої першої постановки зі Сторкію, заспівала цю партію у другій редакції. А наш театр вирішив здійснити постановку у першій редакції, без купюр. Уявіть собі, як це цікаво – у цілому світі знайшлося дві українки, які заспівали цю партію. Я у Нью-Йорку завжди нагадую про той випадок із оперою, коли власне Крушельницька фактично врятувала чудове творіння Пуччіні, подарувавши цій опері друге життя” [5]. У зв'язку з цим, розповідала в інтерв'ю співачка, сучасна Америка дізнається про велику українку Соломію.

Коли хочуть пізнати певний феномен, вивчають його коріння. Мисткиня походить з інтелігентної галицької родини, відомої тенором і контрабасистом Нестором Горницьким, в українській одній квартирі з яким провела дитинство, де чула оперний спів і спогади про славетну Соломію Крушельницьку. А “міцний фундамент музиканта”, як висловлюється співачка, який

постійно акцентує як необхідну складову становлення вокаліста у сучасному музичному світі, добру школу гри на фортепіано отримала у музичній школі-десятирічці імени С. Крушельницької у Марти Булки. Від Н. Горницького – виконавця і педагога, автора спогадів про С. Крушельницьку, Й. Стадника, методичної праці *Голос і спів*, взяла ази співу у Львові, перед студюванням у Київській консерваторії. Нестор Горницький, у свою чергу, окрім навчання в класі вокалу Олександра Нижанківського у Львівській консерваторії, удосконалювався в учнів фундатора львівської вокальної школи Валерія Висоцького Чеслава Заремби і Соломії Крушельницької, а також у вихованця Віденської музичної академії Романа Любинецького. Яку роль відіграли в історії львівської вокальної школи названі мистці, чиї імена чи безпосередньо, чи крізь покоління фігурують у творчій біографії Оксани Кровицької?

Насамперед подамо короткий екскурс в історію школи, щоб показати європейське коріння, що, у свою чергу, зумовило її характеристики. У зв'язку з перебуванням Львова у складі Австро-Угорщини та Польщі львівська вокальна школа на початку ХХ століття тісно співпрацювала із труппами західноєвропейських оперних театрів (Варшави, Відня, Міяну). Ці зв'язки реалізувалися у діяльності Львівського оперного театру, заснованого 1900 року як Великий міський театр, проте, витоки музично-театральної традиції Львова, столиці австрійської провінції, знаходимо у роботі заснованого 1776

року театру драми та опери [4], а згодом – професійного австрійського театру (1789) [10] та приватного театру мецената графа Станіслава Скарбка (1842), що більш як п'ятдесят років підтримував кращі європейські традиції.

Якщо становлення вокальної освіти у Львові офіційно розпочинається від заснованої 1854 року Консерваторії Галицького музичного товариства, то витoki цього процесу – у діяльності Музичного товариства святої Цецилії, заснованого Францом Ксавером Моцартом, що функціонувало у Львові в 1826 – 1829 роках, на базі якого згодом було відкрито музичну школу, Інститут співу, де під керівництвом Генрієтти Ля Рош навчалося 40 співаків [9], [6]. У перші десятиліття ХХ ст. у Львові мали вокальні класи та формували подальший розвиток львівської вокальної школи три навчальні заклади: Консерваторія Галицького музичного товариства – Польського музичного товариства, Львівський музичний інститут – Львівська музична консерваторія імени К. Шимановського та Вищий Музичний інститут імени М. Лисенка, у яких працювали західноєвропейські фахівці. Від ХІХ століття прослідковуються лінії педагогів, які очолили вокальне навчання у Львові [4]: це Генрієтта Ля Рош (сопрано), примадонни ряду оперних театрів Європи; Войцех Смацяжинський (тенор), органіст, диригент театральних оркестрів; Луїджі Далля Каса (Каза); Теодозія Фредерічі-Яковіцька, колишня учениця Ю. Добрського (Добжського) у Варшаві та Ф. Лямперті в Міляні; а також Самуель де Лянге, Матиль-

да Гафф, Матильда Злобіцька, Анна Вигживальська, Ф. Гербіч та І. Левицька. А фундатором львівської вокальної школи у ХІХ столітті став випускник і професор Варшавської консерваторії Валерій Висоцький, бас-кантанта, вихованець школи Франческо Лямперті у Міляні. Власне, тому діяльність кафедри сольного співу, де у 1920-х роках навчався і згодом працював представник родини і львівський наставник О. Кровицької – Н. Горницький, ґрунтується на традиціях, започаткованих першими викладачами Консерваторії Галицького музичного товариства, і особливо Валерієм Висоцьким. За час праці в цієї Консерваторії педагог на основі школи Ф. Лямперті виробив власний метод, який полягав у правильній емісії голосу, красивій музичній фразі та, особливо, виразній дикції, що обумовлено у тезах *Десять заповідей для молодого співака* (1900), у яких сформульовано “педагогічні та морально-етичні принципи” [3]. С. Крушельницька, вихованка класи В. Висоцького у Консерваторії Галицького музичного товариства і класи Ф. Креспі у Міляні, стала окрасою оперного мистецтва, і одним із вокальних наставників Н. Горницького. Таким чином, робимо припущення, що не тільки музичними традиціями та атмосферою Львова, що виплекав співачку світової слави століття тому, але й спадкоємництвом традицій С. Крушельницької через Н. Горницького зумовлений особливий пієтет О. Кровицької до опер Дж. Пуччіні, який нашій сучасниці “особливо близький своєю творчою манерою композиторського письма”

[5], та пієтет до славної попередниці у ролі Чіо-Чіо-сан.

Наступний етап – власне вокальна освіта у Київській консерваторії, клясі сольного співу Лілії Лобанової-Рогачової (драматичне сопрано). Як згадує О. Кровицька, викладач дуже обережно розвивала голосові можливості учениці, не навантажувала непосильними творами, пропонувала багато камерної музики. Студентка з першого курсу займалася сценічною грою, рухом, плястикою, виховувала відчуття сцени, простору, що називає дуже важливими моментами у повноцінному вихованні оперного співака. Мисткиня згадує працю з нею диригентів Ткаченка, Горбатенка, режисера Д. Гнатюка, виступи з камерним хором, зокрема, виконання Реквієму Дж. Верді, і, звичайно, випускні партії Маргарити з *Фауста* Ш. Гуно та Тетяни з *Євгенія Онегіна* П. Чайковського (1984) [5].

Через певні історичні обставини, а саме – тривале перебування України у складі різних держав, – львівська та київська вокальні школи мають свою специфіку, що, на наше переконання, збагатило майстерність О. Кровицької. У чому ж ця специфіка? Безумовно, її складно визначити у контексті одного дослідження, але покажемо найсуттєвіші, на нашу думку, риси. Насамперед нагадаємо про бінарність у формуванні професійної етнокультури на основі домінантного національного мелосу та взаємодії з іншими культурними середовищами, на що вказує В. Антонюк [1, 43], апелюючи до досліджень М. Драгоманова, І. Ляшенка та інших дослідників про історичний розвиток української

культури у контексті бінарних геокультурних систем – російської та західноєвропейської. У київській вокальній школі міжетнічний діалог спочатку відбувався на рівні спілкування авторських шкіл, переважно приватних вчителів-європейців – К. Еверарді, М. Петц, Г. Гандольфі, Е. Батталья, П. Віярдо, О. Шперлінг та ін. [11], – а згодом переріс у фазу узагальнення європейського співацького досвіду (італійського, французького, німецького) та національної домінанти. Процеси взаємопроникнення наприкінці XIX – у першій половині XX століття безпосередньо пов'язані з двома періодами, межею яких є 1913 рік – коли було засновано Київську консерваторію і тут почалося формування професійної вокальної школи. У підґрунті становлення консерваторії існували тривалі музично-освітні традиції, що на початку XX ст. проявлялися у діяльності музичного училища Російського музичного товариства, приватних шкіл – зокрема М. Іконнікова, М. Тутковського, де викладали вокал О. Сантагано-Горчакова та М. Бочаров, ряду музичних курсів. До початку XX ст. працювала школа Блюменфельда та гостро назріла потреба створення школи на підґрунті національних традицій. Як вказує Б. Гнидь у дослідженні *Історія вокального мистецтва*, заснована за ініціативи М. Лисенка у 1904 році Музично-драматична школа “ставила перед собою інше завдання – виховання національних кадрів музикантів” (письмівка наша. – Р.К.) [2, 258]. Микола Лисенко запросив у Музично-драматичну школу на посаду професора співу славетного виконавця Олександра

Мишугу, який став *“першим українським мистцем, який намагався поставити вокальну педагогіку на наукову систему, вивести її із сфери емпіричності та «секретності»...”* (письмівка наша. – Р. К.) [2, 259]. Оскільки в Наддніпрянській Україні, що входила до складу Російської імперії, у XVIII – XIX ст. система музичної освіти творилася на базі Російського музичного товариства, то українські вокалісти інтегрували і російську манеру через викладачів, які працювали в Києві. Серед педагогів Музично-драматичної школи були відомі солістки оперних сцен Росії Марія Зотова, Альона Конча. Російські вокальні традиції перейняла і Олена Муравйова, з класу якої вийшли Іван Козловський, Лариса Руденко, Оксана Петрусенко та інші видатні українські мистці.

В основних етапах розвитку професійної вокальної школи Києва відобразився процес національного стилетворення, що має контактний, типологічний і генетичний прояви [1]. Адже ті домінуючі риси стилю, що були закладені у перших учнів, по спадковій лінії передаються до наступних поколінь від педагогів до молодих співаків. А тому можна стверджувати, що провідні стилетворюючі риси, які сформувалися у процесі плекання та підтримки традицій сольного співу, характеризують на сучасному етапі таке унікальне та цілісне явище як київська вокальна школа. Апробовані часом педагогічні методики співу, специфіка вокальної техніки, особливості інтерпретаційних механізмів кристалізувалися у самостійну і неповторну манеру виконавства, власне творче кредо співаків, які,

виступаючи за кордоном, репрезентують власний стиль, свою школу, своє “обличчя”, інтегруючись зі світовим музичним простором.

Іншим осередком формування вокальної школи став Київський театр опери та балету, де у 1867 р. була створена постійна оперна трупа, витоки ж цього процесу вбачаємо у музичних виставах кріпацьких труп із 1770-х років, а від 1780 року – й аматорської трупи з оркестром; від 1805 року розпочав діяльність перший Київський міський театр, у якому ставилися драматичні вистави російською і польською мовами, а також опери та інколи балети; у 1834 р. було відкрито Університет св. Володимира, культурна інтелігенція якого порушила питання про відкриття оперного театру.

Отож, столиця України, як осередок творення національної української професійної музики, природно, ставала ареною для генеральних культурно-мистецьких процесів країни в її різні історичні періоди, з нею пов'язували свою творчу біографію визначні вітчизняні музиканти. Саме на її теренах утворилася потужна вокальна школа, різні генерації якої представляють славетні співаки, чия натхненна артистична і педагогічна діяльність заклала фундамент для міцних спадкоємних традицій сольного співу, представники якої добре знані як солісти кращих оперних сцен світу. Таким чином утворилася можливість функціонування безперервного культурного діалогу і міжкультурного синтезу між різними національними середовищами.

Повертаючись до творчої біографії Оксани Кровицької, зазначимо, що викладач Київської кон-

серваторії Лілія Лобанова-Рогачова була вихованкою Клари Брун-Каміонської, яка, у свою чергу, закінчила 1899 року Віденську консерваторію у класі Левентауке, а також навчалася в італійського майстра співу Ч. Россі (1913) [2], перенесла здобуті навички на російський та український ґрунт. Таким чином, у становленні юної О. Кровицької поєдналися традиції, виплекані через покоління мистцями, що поєднали італійські, австрійські, польські традиції на благодатному ґрунті співочої традиції української – у її львівському та київському академічних варіантах.

І нарешті третій сегмент у вокальній освіті О. Кровицької – закордонний, що почався відтоді, як солістка Львівської філармонії на початку 1990-х років залишилася після гастролей у Нью-Йорку, де українською співачкою зацікавилася примадонна Нью-Йорк Сітті опера Ева Лікова. В нашому інтерв'ю п. Оксана зазначила, що Ева Лікова та, згодом, Рената Скотто працювали з нею у мовній площині та на рівні інтерпретацій, Рената Скотто – головним чином як режисер. (О. Кровицька в інтерв'ю неодноразово наголошувала, що в Америці дуже звертають увагу на вимову, на вивчення мов вокалістами.) При цьому вокальна школа лишилася українською. Також п. Оксана наголошує на повнозвучності української мови та її подібності до італійської, а також на чутливості й висоті творів української музики, які дає для вивчення своїм вихованцям у США, серед яких є представники різних національностей – американка, росіянка, молдаванин.

У наш час, коли О. Кровицька є самодостатньою співачкою у США, інтеграційні процеси значно поширилися і поглибилися. По-перше, зі здобуттям державної незалежності, українське музичне мистецтво набуло самостійності, виявило власний національний стиль. По-друге, в сольному співі також намітилися певні зміни векторів, і процеси інтеграції набули характеру конвергенції в її первинному значенні “зближення рівнозначних одиниць”. Українська музика та культура втрачає минулу провінційність сприйняття, а її представники здобувають справжнє визнання на кращих оперних сценах. Як перспективних молодих співаків, п. Кровицька відмітила Софію Соловей і Наталку Ковальову.

Виступи українських співаків за кордоном пов'язані з рядом як позитивних тенденцій, так і проблем. Зокрема, як вказує О. Москалець у публікації *Українці на оперному фронті: прорив чи поразка?*, сьогодні нашим співакам у закордонній гастрольній діяльності сприяє те, що, по-перше, у західноєвропейських театрах є контрактна система, яка допомагає розплянувати діяльність на найближчі декілька років, по-друге – це багатство репертуару, який може постійно розширювати співак, гастролуючи світом, а відтак – і зростатиме його професійний рівень. “Якщо порівняти ці умови з ізольованим і «законсервованим» існуванням оперного соліста в Києві, – продовжує О. Москалець, – порівняння буде не на користь нашої держави. Адже навіть перебуваючи виключно на території Австрії чи Німеччини, можна нескінченно працювати на сценах численних оперних театрів

цих країн і співати різноманітний репертуар” [13]. Подібну ситуацію описала в інтерв’ю і О. Кровицька. Американські співаки задіяні у різних постановках у світі, ведуть постійну гастрольну діяльність. Щодо підходу до репертуару, то за кордоном ситуація є відмінною від тієї, що склалася у нашій традиції, у тому сенсі, що у нас вистави у театрах повторюються роками, там же проєкт відбувається і вже не повторюється або повторюється дуже рідко. Власне, такі обставини зобов’язують постійно бути у формі, чого й дотримується співачка – щодня розспівується, постійно працює.

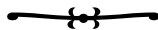
Таким чином, взаємопроникнення культур несе взаємозбагачення та формує нове інтегративне поле. Проникнення іншої професійної культури відбувається не тільки як діалог вокальних стилів, але й взаємодія історичного досвіду, традицій, вокальних навичок. “Я завжди пишу «українське сопрано», хоча вже американка. Хочеться таку дипломатичну місію нести. Наші люди гідні кращого життя... І тому я надіюся, що колись щось зміниться на краще. Ми йдемо до мети, але якась важка така наша дорога. Хоча... Легко мені казати – я вже як гість тепер приїжджаю. Лише душа мені болить» [14], – висловилася в одному з інтерв’ю пані Оксана, що вкотре підтвердило вкоріненість мисткині у традиції і «запах» рідної землі, що поєднується із блискучим світовим професійним успіхом. Напевно, у синтезі особливого таланту, фундаментальної музичної освіченості й величезної працелюбності і криється секрет успіху примадонни.

...На питання про те, що мисткиня ще хотіла б заспівати, відповіла так: “Я заспівала все, що я хотіла. Тепер хочу ще раз проспівати все, удосконалюючи”. У цьому прагненні і цілеспрямованості до досконалості й бачимо феномен Оксани Кровицької, що може стати темою ще багатьох майбутніх музикознавчих досліджень.

Bibliography and Notes

1. Антонюк Валентина, *Українська вокальна школа: етнокulturологічний аспект*, 2-ге видання, Київ: Українська ідея 2001, 142 с.
2. Гнидь Богдан, *Історія вокального мистецтва*, Київ 1997, 320 с.
3. Жишкович Мирослава, Валерій Висоцький – фундатор львівської вокальної школи, [у:] *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка*, Випуск 24, Вокальне мистецтво: історія та сучасність. Виконавське мистецтво, Частина I, Львів: Сполом 2010, с. 29-36.
4. Жишкович Мирослава, *Львівська вокальна школа другої половини XIX - першої половини XX ст.: дисертація ... кандидата мистецтвознавства*, 17.00.03. “Музичне мистецтво”, Львів 2006, 246 с.
5. Жишкович Мирослава, *Оксана Кровицька – примадонна Нью-Йорк Сіті опера (інтерв’ю у рідному Львові)*, Web. 05.04.2016. <http://esu.com.ua/search_articles.php?id=2075>.
6. *Кафедра сольного співу Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, Web. 15.06.2016. <<http://conservatory.lviv.ua/kafedry/academic-singing-department/>>.
7. Козловський Борис, *Оксана Кровицька: “На Заході тебе навчать співати хоч униз головою”*, “Високий Замок” 2005, 27 вересня.
8. К. О., *Тріумф Оксани Кровицької, “Свобода”*, Нью-Йорк 1999, 1 жовтня.

9. Мазепа Лешек, *Шлях до музичної академії у Львові: від Консерваторії до Академії (1939 – 2003)*. Том II = Mazera Leszek, *Droga do Akademii muzycznej we Lwowie: Od Konserwatorium do Akademii (1939 – 2003)*, Львів: Сполом 2003, 200 с.
10. Мазепа Тереса, *Австрійський театр у Львові (1789 – 1872): історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. "Музичне мистецтво"*, Київ 2003, 16 с.
11. Михайлова Т., *Італійські маєстро в Києві*, [у:] *Музика* 1987, № 3, с. 29-30.
12. Мельник Лідія, *Примадонна та її коронні ролі*, "Львівська газета" 2005, 30 вересня–2 жовтня.
13. Москалець Олександр, *Українці на оперному фронті: прорив чи поразка?*, "Дзеркало тижня" 2004, № 1 (476), 10-16 січня.
14. *Непотрібний талант*, [Розмова Василя Думана] [у:] *Zik*, Web. 20.05.2016. <<http://zik.ua/news/2012/07/05/>>.
15. Паламарчук Оксана, Фільц Богдана, *Кровицька Оксана*, [у:] *Енциклопедія сучасної України*, Web. 03.06.2016. <http://esu.com.ua/search_articles>.
16. Скира Микола, *Оксана Кровицька: "Ти вмираєш на сцені, аби воскреснути в житті"*, "Молода Галичина" 2005, 29 вересня.
17. Holland Bernard, "Madam Butterfly", "The New York Times" 1999, 19 September.
18. Kozinn Allan, *The "Butterfly" Puccini Wanted*, "The New York Times" 1998, 10 March.
19. *Oksana Krovvytska. Biography*, Web. 10.06.2016. <<http://oksanakrovvytska.com/biography>>.
20. Partridge Dale, "Madam Butterfly" a *Soaring Success*, "The Maine Campus" 1994, 14 February.



Maryna Rudyk

**GENRES CONCEPT IN THE PIANO WORKS
OF UKRAINIAN COMPOSERS OF THE END OF THE 20TH CENTURY**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Рудик Марина

**ЖАНРОВІ КОНЦЕПЦІЇ У ФОРТЕП'ЯННІЙ ТВОРЧОСТІ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

Abstract: Ukrainian piano art is an important phenomenon in context General musical processes of national culture and it has long and multifaceted development history (on stylistic elements and individual achievements). There is well-presented group of different cyclical compositions among the works of Ukrainian artists that include works of sonata type, variation cycles and cycles of miniatures of different internal organization. The last group is represented by suites, partitas, program cycles of suite type, monogenre cycles, experimental compositions and didactic works.

In the article there are highlighted kinds of relationships between traditions and innovation and original genre concepts on the example of suites and partitas of Ukrainian composers of the last third of the twentieth century.

Keywords: genre concept, sonata, genre, suite, partita

Активне експериментування із базовими типологічними моделями привнесло чимало новаційних рис навіть у сонатність (загалом упродовж останньої третини ХХ – на початку ХХІ століття було написано близько 150 зразків жанру), яка навіть під авангардними і постмодерними впливами значною мірою зберегла класично-романтичний ореол «циклических циклів». Оновлення було зумовлене самобутнім баченням принципів циклічності й параметри національної музичної мови і мислення: «Віддзеркалюючи процеси глибинного

оновлення національного стилю, сучасні фортеп'янні сонати демонструють неоднакову міру зв'язку з національною традицією. Іноді її відчутно лише на концепційному рівні, що кореспондує з романтичним світобаченням, подекуди і в особливостях композиційно-драматургічного, інтонаційного наповнення творів [...]. Кожен із творів являє собою модифікацію, а іноді й цілковите заперечення структурно-семантичного інваріанту. Кожен із них – це щоразу наново збудована жанрова, концептуальна, структурна модель...» [4, 166].

Відштовхуючись від такого ще упродовж недалекого минулого оригінального різновиду жанру, як *соната-поема* (Соната-поема № 1 для фортепіано (1959); однойменна версія – 2001) В. Годзяцького, Соната-поема № 2 для фортепіано (1991) Л. Донник, Соната-поема для фортепіано (2001) Л. Шукайло), започатковано не просто новий різновид із виразно українським національним колоритом, а з використанням принципів епічного жанру (Соната-дума для скрипки і фортепіано в 2-х частинах (1973) Л. Донник). Привнесення принципів українського музичного мислення із опертям на асоціації з різними видами національного мистецтва і чинники різних стильових епох, у цій сфері відбувається надзвичайно активно. Серед показових творів, де це запрограмоване вже у їх назвах, варто назвати Сонату для скрипки і фортепіано *Гобелен* (1974), Сонату-токату *Київська* для фортепіано (1977), Сонату-елегію для віолончелі та фортепіано *Поміж спогадів і почуттів* (1999) В. Губи.

У цей період було написано твори-аналоги із клясичними зразками (Соната № 1 у двох частинах для фортепіано (1960) В. Сильвестрова, Соната для скрипки та фортепіано *Романтична* (1974) М. Ластовецького, Соната для фортепіано № 2 *Приношення маестро Моцарта* (1991) В. Золотухіна, Соната псалмів для двох флейт і фортепіано (1993) В. Камінського, *Вінок сонат* (4 сонати) за восьмим сонетом В. Шекспіра для фортепіано (1995) С. Луньова, *Sonata quasi una fantasia* для скрипки і фортепіано (1996) О. Козаренка, Соната № 2 *Quasi una Fantasia* (2010) В. Польової), із використанням концертного принципу

змагання між двома солістами (*Соната-діалог* для скрипки та віолончелі (1990) В. Ларчикова).

Важливо, що у ряді сонат (Соната № 2 (1973; 1 частина – *Поривання*, 2 частина – *Безмовність*) В. Годзяцького, Соната № 2 (1975) В. Сильвестрова) досить чітко постає концепція «музичної тиші», яка надалі розвиватиметься у різноманітних жанрах і стане особливо характерною для постлюдій. Ця концепція докорінно змінює утрадиційнене тлумачення сонати, повертаючи до первинного сенсу терміну *sonare* (звучати), яким у час зародження жанру називали значну частину будь-якої інструментальної музики. Такий підхід не означає відсутність ні драматизму, ні конфліктності – вони постають у інших «іпостасях». Ця концепція на сьогодні є однією із визначальних для творчості українських композиторів (у тому числі – Сонати для клярнета і фортепіано *Знаки* (1999) В. Бібика, Сонати № 3 у трьох частинах (1. *Preludio*; 2. *Fuga*; 3. *Postludio*) для фортепіано (1979) В. Сильвестрова).

Цілком інше концепційне спрямування презентує анти-соната *Розмова з часом*, для двох фортепіано і двох метрономів (1993) В. Рунчака, у якій просторові й фонічні ефекти викликають надзвичайну експресивність. Загалом експресивність як особлива якість композиторського обдарування виявляється й у інших сонатах композитора – Сонаті *Passione* для баяна (1985) й у сповненому іронії, самоіронії і сарказму зразкові «антижанру» – *Антисонати № 28, 29 та 53* для фортепіано та клярнета, який солює (2003), де у справжнє дійство залучені елементи джазу, імпровізації та перформенсу. Б. Сюта пов'язує

такий підхід з явищем інференції – когнітивними операціями, «у ході яких і слухачам, і виконавцям, позбавленим безпосереднього доступу до процесів народження музичних текстів у свідомості композитора, доводиться “домислювати” й “докомпонувати” за нього. В музиці, яка аналізується, величезну роль відіграють ймовірно-індуктивні інференції, основою для яких слугують різні аспекти зовнішнього та внутрішнього контексту, підтексту, знання соціокультурного характеру, пізнавальні моделі, що відображають досвід діяльності в аналогічних ситуаціях, елементи перцепції, норми, правила, принципи, соціально-когнітивні механізми музично-культурного спілкування» [6, 14].

Одним із яскравих прикладів дії інференції за допомогою привнесена театральності (із своєрідним сценарієм, навіть із атрибутом відкриттям куліси) у розвиток жанру – *Театральна соната* (1976) К. Цепколенко. Принцип розвитку при збереженні стандарту «експозиція-розробка-реприза» сама авторка характеризує як фабульну сценарну розробку на основі ідеї прихованої драматичної дії із внутрішніми ролями, поведінковими лініями і лямбмотивом (тема смерті, яка у розробці стає провідною темою подвійної фуги). Її основою стала п'єса *Балаганчик* А. Блока, головні герої якої – Арлекін (життя / смерть), Кольомбіна (життя / любов / смерть) і П'єро (життя / смерть) [7].

Граничні полюси інтерпретацій сонатності постають у *Квазі-Сонаті* для баяна (1995) Л. Садової, *Сонаті-феєрії* для 2 флейт та фортепіано (1998) та сонаті для фагота та фортепіано *Terra incognita* (1998) В. Губи, *Сурін-Со-*

нати (Соната № 1, 1999) В. Польової, тріо-Сонаті *Magna opera Domini* для скрипки, віолончелі та фортепіано (2001) Ю. Дібрової, *Sonata da camera* для віолончелі і камерного ансамблю *Промовляння* для бас-кларнета соло (версія для саксофона соло; 2008) О. Щетинського і *Музиці до сонатної форми* для фортепіано (1989) О. Чистої.

Отже, нові композиторські техніки, увійшовши у простір українського музичного мислення, спричинили рефлексію не тільки над стилістикою, а й над самою сутністю жанру, змінивши розуміння її визначального, за А. Соколовим, принципу субординації частин [8, 34]. Такі процеси спостерігаються, зокрема, у «великих» мультижанрових видах – сюїті та партиті, оскільки «усі вони є циклями, але їх жанрова характеристика може мати варіантні тлумачення: соната може наближатися до сюїти, сюїта набувати рис сонатного циклю і таке інше» [5, 9].

Для сучасних творів, що трансформують засади барокових жанрів *партити і сюїти*, використання згаданої інваріантної послідовності, за поодинокими випадками, не властиве; у жанрових основах частин, навіть якщо твір і виявляє яскраву приналежність до необарокового напрямку, «інваріантна» основа виявляється лишень при ретельному вслуховуванні. Такий виняток презентує, зокрема, *Маленька партита* № 3 (1991) Ю. Іценка, у якій витримано вісь барокової основи (алеманда, куранта, сарабанда, жига), у яку, за взірцем *11-и етюдів у формі старовинних жанрів* В. Косенка, привнесено українську інтонаційність. Натомість, у розвитку жанрів цього типу простежується

хоча й поступова, але кардинально активізація програм, що часто виявляють і засади їх семантично-художніх концепцій, і спрямовують до осягнення самобутнього авторського підходу до жанру.

В українській музиці жанр партити найрізноманітніше представлений у творчості Мирослава Скорика, до якого мистець звернувся першим серед українських композиторів і єдиний з яких послідовно розробляв різні моделі у постмодерному стильовому руслі: Так, у партиті № 6 для струнного квартету (1996) мистець здійснив синтез інтонаційних блоків європейських барокових танцювальних жанрів із передджазовими, регтаймовими звучаннями, натомість партита № 4 для симфонічного оркестру (1974) вирізняється освоєнням цілком авангардних музичних засобів. У активності й послідовності модифікації барокового інструментального жанру М. Скорик поступається хіба що доробку Ю. Іщенка, якому належать вісім *Маленьких партит* (1973 – 2003).

Важливо, що концепція жанру – від першого зразку, створеного для струнного оркестру 1966-го року, до Партити № 7 для духового квінтету (1998), – у баченні мистця цілком відповідає реаліям постмодерного мислення, що було відзначено О. Козаренком щодо загальних особливостей стилю М. Скорика [3, 12].

Загалом щодо творів М. Скорика не йдеться про первинні значення жанру як «послідовність танців» і, тим більше, варіації. Взагалі звернення до варіаційності як різновиду жанру і визначального принципу розвитку притаманне українській інструментальній творчості середини ХХ ст. і відображене зокрема у назві твору

Сюїти-варіації (1972) Ігоря Шамо. Проте йдеться про варіаційність на рівні частин (1. *Andantino Cantando*; 2. *У темні вальсу*; 3. *Moderato*; 4. *Ritmico. Allegro*), а не наскрізний цикл варіацій. Прикметною рисою цієї композиції є збагачення традиційної романтичної стилістики використанням засобів і прийомів тогочасної естрадно-пісенної творчості. Натомість у інших авторів, які зверталися до партити, і «танцювальність», і варіаційність (Партита для флейти соло (1972) Л. Дичко, Партита на тему DSCN для фортепіано, скрипки і віолончелі (1982) і Партита для двох віолончелей соло *До Ангела Олександрійської колони* (1995) В. Бібика) є важливим джерелом драматургічних концепцій. Можемо назвати і численні інші зразки жанру у творчості українських композиторів, зокрема такі як Партита № 1 (1968) Вл. Золотухіна, Партита для фортепіано (2008) Л. Шукайло, *Готична партита для віолончелі та органа* (1990) В. Ларчикова, Партита для клярнета соло (2011) В. Гончаренка.

Натомість сфера сюїт настільки багата й різноманітна, що виникає доволі складна диференційна система не тільки на основі образно-тематичних характеристик, а й багатоплановості жанрово-стильових витоків. Тут – фундаментальні драматичні концепції *Польської* і *Слов'янської* сюїт (1966) Бориса Лятошинського, легкість та вишуканість сюїти для чотирьох віолончелей *Веселі витівки* (1962/1988) Віталія Годзяцького; передчуття потужності неофольклоризму в Сюїті для струнного оркестру (1961) Мирослава Скорика, синтез елементів неофольклоризму з елементами авангардної стилістики в

Сюїті для струнного квартету (1971) Євгена Станковича; зразки визначального впливу фундаментального малярства на концепцію і музичні засоби (як-от експериментальна на час створення внаслідок своєї полістилістичності сюїта для камерного оркестру *Фрески Софії Київської* (1966) В. Годзяцького. Цікаво, що до цього тематичного напрямку майже через два десятиліття років згодом звернувся у Концертній симфонії для арфи з оркестром *Фрески Софії Київської* (1984) Валерій Кікта (Росія)) і «традиційна» за жанровими витоками, необарокова *Сюїта в старовинному стилі* для двох скрипок, флейти, клявесину та струнного оркестру (1986/1989) В. Павенського, наповнена стилізаціями та поєднанням гомофонних і поліфонічних елементів. Набуло звичности використання стилістики різних напрямків джазу (Сюїта для джаз-оркестру (1960) А. Караманова, сюїта для квартету саксофонів *Вітання новому тисячоліттю* для квартету саксофонів (редакція для брас-квінтету (1999) В. Ніколаєва, джаз-сюїта *Ностальгія* для фортепіано (1999) В. Дроб'язгіної)). Гра стилізацій та алюзій створює вельми своєрідну полістилістичність чотиричастинної сюїти № 1 *Портрети композиторів* для баяна (1979/1988) В. Рунчака, у якій композитор формує паралелі між образами мистців, які є своєрідними символами різних епох (Й. С. Бах, Д. Шостаковіч, Н. Паганіні, І. Стравінський).

Сюїти, створені на основі музики до різного роду сценічних вистав, ґрунтуються на типовому для цього різновиду використанні найяскравішого образно-тематичного матеріалу, що пов'язаний з сюжетом, але

не набуває функцій розповіді (сюїта з музики до драми *Попелюшка* Є. Шварца (1969/1983) В. Годзяцького, Сюїта з музики до п'єси *Камінний господар* Лесі Українки для симфонічного оркестру (1973) М. Скорика). У цьому ж руслі, щоправда, засновані на тематизмі найяскравіших номерів, скомпоновані Сюїта з опери *Загибель ескадри* (1967) і дві Сюїти з балету *Камінний господар* (1969, 1974) В. Губаренка, Сюїта № 1 з балету *Катерина Білокур* (2002) Л. Дичко. Яскравим зразком переосмислення сценічних задумів є сюїта для симфонічного оркестру *Метаморфози* (1972) Л. Дичко, створена на основі музики для однойменного раннього балету. Інваріантні засади сюїти – при збереженні наглядної «хореографічності» образів (особливо у вальсі) – виявляються у зверненні до чотиричастинної концепції на основі контрастного зіставлення частин. Також активно виявляється прагнення до наскрізного розвитку, завдяки чому у твір привнесено риси поємности. Ця ж тенденція до концентрованості й симфонізації матеріалу, первинно призначених для сценічних постановок, притаманна чотиричастинній симфонічній сюїті-фантазії *Вогонь Еліди* (1986) В. Золотухіна.

Сюїтний принцип із характерним зіставленням різних станів яскраво виявляється у творах, написаних за мотивами літературних і фольклорних творів (*Тарасові думи* з 6 новел для фортепіано (1960) І. Шамо, *Казкова сюїта* для симфонічного оркестру (1961) Л. Дичко).

Образно-стильовий спектр сюїт розширювався завдяки асиміляції і синтезу різноманітних плястів фольклорного та сучасного мистецтва, винахідливого узагальнення закономір-

ностей жанрів-прототипів й переінтонування автентичного матеріалу. Безпосереднє використання фольклорного тематизму на цьому етапі зустрічається тільки у окремих творах – наприклад, у Сюїті для фортепіано на теми українських народних пісень (1973) О. Криволапа, сюїті *Українські сюжетні танці* для оркестру українських народних інструментів (1988) А. Гайденко, Сюїті на гуцульські народні теми для блок-флейти або інших духових інструментів (1989) Л. Донник.

Цей процес, що на початкових етапах виявляє міцний зв'язок із традиціями національної клясики (*Українська сюїта* для фортепіано (1961) І. Шамо, Сюїта для оркестру народних інструментів на українські теми (1969) М. Стецюна), врешті приводить до формування циклічності на основі специфічної тембральності, семантичного наповнення сонорно-кolorистичних ефектів і посилення драматургічної значущості інтонаційних елементів. Так, у сюїті *Гуцульські акварелі* для фортепіано (1972) І. Шамо «акварельність» не спричинює ілюстративності. У настроєвій колористичності етюдів-замальовок відчувається витонченість сповненого світлом прозорого повітря (початкова п'єса) й веселкові переливи *Весняного дощу*. Поетичність *Вівчарика* і *Гаївки* і відтінює, і водночас готує фінальний вибух нестримної енергії.

Одним із найяскравіших зразків сюїт, заснованих на переінтонуванні автентичного матеріалу, відтворенні його найбільш характерних стилістичних прикмет (речитативно-наспівні звороти «отримують широкий розвиток фактурними, регістровими, варіантно-варіаційними засобами»

[2]) й наслідуванні особливостей виконання на народних інструментах, є *Карпатська сюїта* (1978) О. Некрасова. Неофольклорні пошуки поглиблені композитором у *Гуцульській сюїті* (1985). Йдучи шляхом симфонізації сюїти, мистець створив концепцію, що дозволила Т. Кіреєвій розглядати обидва цикли «в об'єднаному варіанті як сюїтного циклу-диптиха, з концентрацією уваги на трьох образно-сміслових і жанрово-інтонаційних сферах – із урахуванням індивідуально-характерних показників музичного матеріалу (формо-визначаючих, мелодико- та метроритмічних, фактурних тощо» [2, 100-101].

Цей процес цілком відповідав загальним закономірностям розвитку мистецтва, що розвивалося у советському, а потім – на постсоветському просторі з поодинокими, але активними «виходами» у світовий контекст.

Першорядну роль у створенні національної виразності сюїт є включення до їх основи жанрів, позначених яскравою національною самобутністю, хоча ступінь віддалення від автентичної інтонаційності може бути достатньо різним, особливо у творах, що пов'язані із мистецтвом і традиціями інших народів. Так, виразно апелює до засад російської романтичної школи сюїта *Картини російських живописців* (1959) І. Шамо, що продовжує лінію романтичної сюїти із відчутним впливом фортепіанної стилістики М. Мусоргського у третій частині пісенно-романсової лірики у другій, і, так би мовити, специфічної зимово-святкової настроєвості квазі-пейзажного характеру у першій та заключній частинах. Композиційна єдність цього твору значною мірою зумовлена спорідненістю

частин-обрамлень, що формують чітку настроєву арку.

Певною ілюстративністю володіє текст тричастинної концертної сюїти для двох фортепіано *Американський альбом* (1999) В. Золотухіна. Її тематизму (*Новий Орлеан, Подих Велико-го каньйону, Сільські наспіви старого Техасу*) притаманна виразна стилістична єдність, зумовлена опертям на плясти північно-американського фольклору, поєднується із контрастною драматургією, споглядальність – із рефлексивністю. Саме виразна картинність складає враження відсутності динаміки у розвитку. До цього ж типу драматургії належать фортепіанні цикли *Кримська сюїта* та *Караїмська сюїта* (обидві – 1996) В. Іванова. Натомість виняткова внутрішня динамічність і експресивність виявляються властивими колоритній *Еспанській сюїті* для ансамблю віолончелей і фортепіано (1976) В. Губаренка. Багата мотивна робота у тематичному розгортанні й проростанні сприяє істотному збагаченню змісту, різнопляновій образній трансформації.

Отже, інструментальні цикли українських композиторів презентують особливі й різноманітні форми взаємозв'язків між традиціями та новаторством, внаслідок чого часто виникають самотні жанрові концепції, у яких першорядну роль відіграють не тільки суто музичні чинники. Використовуючи і синтезуючи як найновіші, так і усталені засоби композиторської техніки, українські мистці досягають драматургічно значних образно-семантичних ефектів. Образна узагальненість і динамічність, визначеність жанрової семантики чи формування нових

закономірностей, інтелектуалізм чи характеристичність, притаманні різним композиціям, утворюють багату палітру прояву різноманітних стильових напрямків.

Bibliography and Notes

1. Гаврилов Сергей, *Тихая музыка требует бдительности*, [в:] *Европа экспресс* 2009, 6 апреля, № 15 (579).

2. Кіреєва Тетяна, *Українські фортепіанні сюїти Олександра Некрасова*, [у:] *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра*: Збірник статей Донецької державної консерваторії ім. Сергея Прокоф'єва, Київ-Донецьк 2001, с. 96-102.

3. Козаренко Олександр, *Національна музична мова в контексті постмодернізму*, [у:] *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка*, Серія: Мистецтвознавство, Тернопіль: Астон 1999, Випуск 1, с. 9-16.

4. Ланцута Олександра, *Українська неоромантична фортепіанна соната*, [у:] *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка*, Том ССXXXII: *Праці Музикознавчої комісії* / Ред. О. Купчинський, Ю. Ясиновський, Львів 1998, с. 165-178.

5. Соколов Александр, *К проблеме типологии музыкальных форм*, [в:] *Проблемы музыкальной науки*, Москва 1985, Випуск 6, с. 152-180.

6. Сюта Богдан, *Принципи організації художньої цілісності в творчості українських і польських композиторів 1970 – 1990-х років*: автореферат дисертації ... доктора мистецтвознавства, 17.00.03, «Музичне мистецтво», Київ 2007, 36 с.

7. Цепколенко Кармелла, *Сценарная разработка музыкального материала (авторская методика обучения в классе композиции)*, Web. 12.03.2015. <<http://www.musica-ukrainica.odessa.ua>>.

8. Ямпольский Израиль, *Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха*, Москва: Музгиз 1963, 72 с.

Anastasia Kravchenko

**CULTURAL AND SEMIOLOGICAL PARADIGM OF MODERN MUSICOLOGY:
THE VECTORS OF POLYMETHODOLOGY**

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

Анастасія Кравченко

**КУЛЬТУРСЕМІОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА СУЧАСНОГО
МУЗИКОЗНАВСТВА: ВЕКТОРИ ПОЛІМЕТОДОЛОГІЇ**

Abstract: The article is devoted to revealing of methodological principles of studying the modern state of musical textology and hermeneutic processes of decoding the meaning of musical narrative. Polymethodological vectors of the new paradigm of musicology in its cultural and semiological orientation are outlined. The theoretical and methodological significance of the integration of approaches of the broad cultural and semiotic (in particular, intermedial) spectrum in the study of both the internal musical content, structure and the external environment of the socio-cultural presentation and reception of works of musical art is discovered.

Keywords: musicology, methodology, semiotics of music, musical semiosis, musical sign, "sign-opus", intertextuality, intermediality in art, cultural musicology

На перетині ХХ – ХХІ століть триває оновлення корпусу мистецтвознавчих наук, що пов'язано із розробкою універсальних категорій пізнання, спрямованих на відображення цілісної картини культурно-мистецького буття. Зокрема, і музика все частіше постає предметом філософсько-культурологічного, естетико-мистецтвознавчого та семіотичного аналізу. Вже зараз є очевидним, що класичний дослідницький музикологічний інструментарій, за умови стрімкої трансформації постмодерного культурно-мистецького простору та естетико-художніх орієнтирів музичної

творчості, не надає вповні можливості вивчення структурно-сміслових принципів організації постмодерних музичних текстів (особливо тих, що мають складну семіотико-синтетичну природу). Тому окреслення шляхів побудови осучаснених, інтегративних методологічних моделей, що ґрунтуються на принципах міждисциплінарного розуміння наукової діяльності у ХХІ столітті, має важливе значення у дослідженні процесів створення, відтворення та сприйняття новітніх музичних композицій.

На разі в сучасному музикознавстві актуалізується значення таких

напрянків його комплексних досліджень як семіологія мистецтва та культурологічна музикологія. У цьому контексті серед доробку теоретиків культури і мистецтва особливою методологічною значущістю відзначені праці з осягнення сучасного стану текстології і семіотики, зокрема і музичної (Р. Барт, У. Еко, М. Бахтін, М. Бонфельд, Ю. Крістева, Ю. Лотман, В. Міловідов, О. Козаренко, О. Капічіна, С. Шип, О. Афоніна), а також праці з основ музичної культурології (О. Маркова, О. Опанасюк, О. Самойленко), філософії та естетики музики (Ш. Ангі, Д. Золтаї, А. Лосєв, В. Личкова, Г. Макаренко, В. Медушевський, О. Рощенко, О. Рябініна, В. Суханцева, Ю. Чекан) та культурологічної герменевтики (О. Колесник, В. Москаленко та ін.). Відповідні цим галузям наукового знання методологічні підходи, хоча і досі піддаються деталізованому уточненню, однак вже пройшли достатню апробацію у широкому предметному полі музикознавчих досліджень. Паралельно, наукові роздуми щодо можливості адаптації методологічного потенціалу теорії інтермедіальності (В. Вольф, І. Раєвська, А. Ганзен-Льове, Є. Шрьотер, С. П. Шер та ін.) у площині її проєкції на музикознавчий ґрунт та відповідний емпіричний матеріал (М. Арвідсон, Є. Арвідсон, В. Бернгарт, М. Брейвік, Н. Г. Петерсон, Й. Стенстрьом) спрямовують подальше інтердисциплінарне розширення логіко-поняттєвого апарату музикології до культурологічних векторів.

Відтак, пошуки універсальної дослідницької моделі, що дозволила би сформувати цілісний погляд на розвиток музичного мистецтва на основі синергії наявних музикознавчих

традицій та сучасних міждисциплінарних підходів наукової інтерпретації “нової” музики, тривають. Тож, окреслення перспективних векторів поліметодологічної спрямованості еволюції сучасного музикознавства, що є метою нашої статті, дозволяє виявити обриси новітньої концепції музикології у семіологічному та культурологічному контексті її формування. Тому завданням тут є координація та узагальнення напрацювань, які вже існують, – задля виявлення концептуальних засад, прогалин і можливостей подальшого методологічного удосконалення музикознавства як “синтетичного” знання.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть у просторі художньо-музичної творчості спостерігаємо розгортання все більш і більш оригінальних форм мистецького самовираження. Розширення спектру інтрасеміотичних та інтерсеміотичних проєкцій (композиційних, структурно-сміслових, художньо-виражальних, сюжетно-номінативних) диктує постійний пошук нових міжгалузевих, інтегративних способів їх теоретико-методологічного осягнення. Адже досить продуктивні на свій час дослідницькі методи й підходи “клясичного” музикознавства не виявляються вичерпно досконалими щодо дослідження сучасних умов і процесів постмодерністського композиторського творення, виконавської інтерпретації, естетичного синтезу, синестезії та проблем сприйняття. Відповідно, і розроблені на їх основі класифікації / систематизації тих чи інших явищ музичного мистецтва потребують перегляду і доповнення. На разі усвідомлюється потреба у комплексному

розкритті історико-культурних передумов і закономірностей розвитку, знаково-сміслових, естетико-філософських та культур-герменевтичних аспектів функціонування музичного мистецтва у постсучасному культурному середовищі. У зв'язку із цим постає необхідність звернення до більш широких та універсальних в методологічному пляні *семіологічного* та *культурологічного* шляхів осмислення музичних феноменів, їх знаково-конструктивного та змістового наповнення.

Так, актуалізація лінгвістичної та семіотичної теорій у музикознавстві здобуває особливу методологічну значущість у розвитку концепції знаково-сміслових систем у музиці. Методологічний ґрунт семіотичної парадигми аналізу останньої закладено у наукових працях із мовно-музичної компаративістики, де за допомогою лінгвосеміотичних, семасіологічних дослідницьких підходів розкриваються основи семіотичного розуміння природи музичних мовлення, мови і мислення.

Оскільки побудова розмаїтих “лінгвоцентричних” моделей інтерпретації музики як своєрідної мови і мовлення завжди виходить із дискусій про конкретизації поняття художньо-музичного знаку, його значення та смисл, на сьогодні музикознавча думка спрямована, передусім, на з'ясування природи семіосфери та семіозису в музиці. Здійснюється осягнення специфіки генетично притаманних музиці знакових кодів, механізмів і комунікативних принципів їх структурно-сміслового розгортання у текстовому просторі та подальшого декодування-усвідомлення у процесі інтерпретації та рецепції

(М. Арановський, Б. Асаф'єв, М. Бонфельд, Б. Гаспаров, В. Гошовський, О. Капічіна, О. Козаренко, Ю. Лотман, С. Шип та інші).

Одні дослідники розглядають знак як функціональний елемент музичної мови, художній символ, що наділений певними морфологічними властивостями і смислом, який “складається зі значень та психічно-розумових реакцій (образів, відношень), що викликані формою знаку і обставинами (контекстом) його застосування” (С. Шип [7, 39]). Або припускають можливість тлумачення музичної інтонації як знаків-копій, – індексів та символів (за Ч. Пірсом), виявляючи наявність мітологічних архетипів у музичних структурах (О. Капічіна [3]). Інші – навпаки, зазначають, що окремий музичний знак взагалі не може розглядатися як диференційований елемент музичного висловлювання, а тільки як “знак-твір”, наголошуючи на думці про те, що “музичне мовлення як вид художнього мовлення опосередковане на рівні субзнаків, що мовний рівень у цьому мовленні відсутній, що у художній творчості знак – це єдність мови / мовлення, зафіксована в цілісному, завершеному творі мистецтва” (М. Бонфельд [2, 68]). Або вважають, що “музичним знаком може бути будь-який сегмент звучання або тексту (окремого твору, доробку автора, чи загальноартистичного дискурсу), який вирізняється з-поміж інших та перебуває із ними у взаємних реляціях (синтагматичних, парадигматичних), що породжують його семантику” (О. Козаренко [4, 13]).

У цьому плюралізмі поглядів на сутність дефініції музичного знаку, спостерігаємо поступове розширен-

ня тлумачень його семантичного поля, що спрямовує до осягнення інтертекстуальної природи семіотичних структур та гіпертекстових вимірів розгортання змістів. Накопичений у ході музично-історичного розвитку масив культурно-історичної, музично-семіотичної та жанрово-стильової пам'яті учені розглядають як символічний музично-діялоговий простір комунікації культурно-мистецьких феноменів та творчих персоналій різних мистецьких шкіл, країн, історико-стильових епох.

Варто зазначити, що ці роздуми із проблем семіозису музичних знаків та їх комунікативних властивостей поступово виходять за межі семіотики музичної інформації у міжмистецьку площину. І осмислення принципів мовно-знакової комунікації у синтезі / взаємодії семіотики музичної та позамузичної інформації та розгортання дискусії з приводу можливості / неможливості “перекодування” чи “перекладу” художніх знаків або текстів з однієї семіотичної системи в іншу (див. напр.: [7]) має перспективи значно розширити дослідницькі межі семіології художньо-музичної творчості.

У цьому контексті сьогодні здобувають актуальність ті підходи, що зрідка або ніколи досі не апробувалися на матеріалах музичної творчості, наприклад, інтермедіальний аналіз. Варто звернути увагу, що розробка проблем інтермедіальності у мистецтвознавстві та культурології ґрунтовно торкнулася лінгвістично-літературознавчої сфери. Достатньо згадали численні класифікації видо-типологічної специфіки інтермедіальності, розроблені С. П. Ше-

ром (відкрита / пряма або закрита / непряма інтермедіальність [10]), В. Вольфом (інтермедіальна транспозиція, референція, трансмедіальність, плюрімедіальність, контекстуальна / текстуальна інтермедіальність [12]), Є. Шрьотером (синтетична, формальна або трансмедіальна, трансформаційна, онтологічна [11]), І. Раєвською (інтермедіальність як транспозиція, комбінація медіа або посилання [9]) та ін.

Однак системна наполегливість мистецтвознавців у розгортанні теорії інтермедіальності, відкритті та всебічній деталізації розмаїття її смислових аспектів дотепер практично оминала музичну галузь мистецтва та музикознавчого знання. Проте вже зараз стає очевидною суттєва різниця між творами синтетичних видів мистецтв, де експліцитна мультисеміотична комбінація різновидових елементів утворює цілісність нової естетичної якості (наприклад, драматичний театр, опера, балет, цирк, перформативні акції), від моносеміотичної, де знакові коди інших видів мистецтв імпліцитно підпорядковані, ніби “розчинені” у семіотиці музичної інформації. Таким чином, у музиці відкривається новий вимір міжмистецьких зв'язків – інтермедіальний, специфіка функціонування якого у текстовому просторі музичних композицій істотно відрізняється від суміжних, але внутрішньо-відмінних механізмів синтезу або взаємодії мистецтв, явищ музичної інтертекстуальності, інтердискурсивності тощо.

Оскільки семіотична природа музики є унікальною за способами структурування знаково-смислової інформації, літературознавче тлу-

мачення самої дефініції та концепції інтермедіальности не може носити універсального значення. Як і неможливо у зворотній спосіб цілком аплікувати на музикознавчий ґрунт інтермедіальні засади окремих літературно-музичних кореляцій (що висвітлені, зокрема, і в роботах українських науковців: О. Андрущенко, О. Калашникової, В. Мацапури, В. Просалової, О. Рубінської, Л. Синельникової, Н. Сподарець, Е. Шестакової та ін.). Тож, на сьогодні залишається актуальним завдання віднайдення базових методологічних підходів дослідження реалізації принципів інтермедіальности у семіотиці музичного мистецтва.

В контексті цієї проблематики, серед небагатьох існуючих досліджень західних вчених на сьогоднішній день, культурологічною універсальністю вирізняються дослідження вчених шведської школи: М. та Є. Арвідсонів, В. Бернхарта, М. Брейвіка, Н. Г. Петерсона, Й. Стенстрьома (Mats Arvidson, Jens Arvidson, Walter Bernhart, Magnar Breivik, Nils Holger Peterson, Johan Stenström), які першими стали на шлях розробки питань музичної семіотики та інтермедіальности в історико-культурній, світоглядній та медіальній перспективі (див.: [8]). Щодо праць українських музикознавців зазначимо на разі про відсутність спеціальних семіотичних досліджень теоретичного або практичного шляху спрямованости мовно-знакової та інтонаційної еволюції музики на проникнення у сферу інтермедіальности. Однак, як видається, окремі розвідки українських музикознавців і культурологів потенційно мають "виходи" на окреслену проблематику з-за меж компарати-

вістики. Серед них, приміром, дослідження Олени Афоніної з проблем кодів культури та художніх прийомів "подвійного кодування" в мистецтві (зокрема, і в семіотиці сучасної музичної творчости), де, як зазначає авторка, функціонують численні "історико-культурні візуальні, аудіальні, вербальні знаки-символи з подвійним чи більше трактуванням, інтерпретацією та варіюванням" [1, 286].

Ці погляди сприяють розширенню меж семіотичного аналізу та, хоча і на "праінтермедіальному" (І. Борисова) рівні, але значно наближають до усвідомлення інтермедіальної специфіки семіозису музичної творчости. Згідно з цим постає завдання виокремлення інтермедіального дискурсу із компаративістських студій, та автономізації його як дослідницького напряму музикознавства, що може бути представлений у контексті семіології та музичної культурології.

Щодо останньої, зазначимо, що універсальний музичний "словник", який має потенційну здатність до інтерпретації широкого кола культурно-знакових кодів, одночасно демонструє можливість втілення багатогранної палітри художньо-сміслових значень. Відповідно, з одного боку, інтермедіальність у музиці постає як "семіотико-комунікативне явище" (за І. Раєвською), що повинно досліджуватись із застосуванням семіотичного та інтермедіального аналізу, а з іншого, – носить культурологічне навантаження, адже універсалістські, смислотворчі виміри міжвидового діалогу, що народжується у інтермедіальному середовищі, мають розглядатись крізь призму філософсько-культурологічних підходів ши-

рокого спектру. За цим принципом і явище інтертекстуальності у музиці також потребує поглибленої рефлексії не стільки у текстово-конструктивному ракурсі дослідження музично-семіотичних структур, скільки у сфері генерування смислу, що виникає у просторі міжстильового діалогу – численних алюзіях, ремінісценціях, стилізаціях, цитуваннях.

Саме дослідження цих змістових аспектів організації музичної інформації актуалізує значення “музичної культурології” (О. Маркова) чи “культурологічного музикознавства” (О. Опанасюк) у сучасній гуманітаристиці, що виводить музикознавство на новий якісний рівень системних узагальнень на культурологічному стику специфічних музичних та філософсько-естетичних параметрів аналізу творів мистецтва – з акцентом на проблеми культур-герменевтичного аналізу та психології сприйняття.

Оскільки змістовно-семантичні та естетико-виразні можливості музики найбільш придатні для інтерпретування широкого спектру матеріалів філософського значення, особливо важливим є втілення філософських принципів у музикознавчій аналітиці як вважають дослідники (див., прим.: [5], [6]). Йдеться про виявлення буттєвого, світоглядно-контекстуального статусу музичних композицій, що передбачає досягнення діалектики логічних законів та специфічних категорій філософського і музичного мислення, з метою розв’язання проблеми розуміння художньо-музичного наративу, усвідомлення, пізнання його глибинного філософсько-естетичного смислу. Ці спроби теоретичного моделювання

герменевтичного процесу розуміння та здобуття смислу у колі клясичної тріади “композитор / виконавець / слухач” виявляють багаторівневість культур-герменевтичних процесів, що доволі складно і не завжди уповні піддаються укладанню в певні методологічні рамки, а тому дослідницькі позиції філософії музики на перший погляд видаються занадто всеосяжними.

Однак, складність теоретичної та методологічної конкретизації філософії музичного аналізу викликає стійку зацікавленість дослідників і спонукає до подолання дисциплінарних меж історичного, теоретичного музикознавства, естетики, філософії, культурології, культурологічної герменевтики та психології творчості. Комбінаторне поєднання компонентів цих наукових дискурсів (укупі з урахуванням критико-естетичної оцінки та автоінтерпретаційних позицій самих мистців) закладає основи сучасної музичної культурології та веде до усвідомлення філософсько-естетичних позицій музичного мислення композиторів і виконавців, поетики їхньої творчої свідомості (інтертекстуальної та інтермедіальної, зокрема), окреслення герменевтичного розмаїття інтерпретаційних схем музичних композицій (у тому числі й на зазначених вище засадах також), диференціації смислу у медіальних каналах сприйняття та шляхів його передачі від автора композиції до її інтерпретатора і сприймача.

Тож, у підсумку зазначимо, що методологічна проблематика музикознавства XXI століття є вельми багатоаспектною. Розв’язання актуальних проблем дослідження сфери

становлення внутрішньомузичної змістової виразності та конструктивності, а також зовнішнього середовища соціокультурної презентації та рецепції творів музичного мистецтва спрямовує інтердисциплінарне, поліметодологічне розширення апарату музикознавства до культурсеміологічних векторів. Згідно із цим, значимо виняткову доцільність для музикознавчої науки подальшого методологічного пошуку у концептосфері музичної культурології та семіології художньо-музичної творчості. Інтеграція до музикознавчого контексту методологічних підходів широкого гуманітарно-культурологічного та семіотичного спектру має теоретичну і практичну значущість у комплексному осягненні сучасного стану музичної текстології, конструктиву і смислу музичного нарративу постмодерної доби та сприяє обґрунтуванню естетико-герменевтичної концепції музичного виконавства у семіологічному контексті формування нової системи художньо-мистецької комунікації.

Bibliography and Notes

1. Афоніна Олена, *Коди культури і "подвійне кодування" в мистецтві*, Київ 2017, 314 с.
2. Бонфельд Морис, *Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства*, Москва 1991, 125 с.
3. Капічіна Олена, *Музичний семіозис ХХ століття як естетичний феномен*: автореферат ... дисертації доктора філософських наук, Луганськ, 2012, 35 с.
4. Козаренко Олександр, *Українська національна музична мова: генеза*

та сучасні тенденції розвитку: автореферат ... дисертації доктора мистецтвознавства, Київ, 2001, 36 с.

5. Маркова Олена, *Музична культурологія в системі сучасного гуманітарного знання*, [у:] *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, Випуск 1, Київ: Міленіум 2013, с. 145-149.

6. Опанасюк Олександр, *Культурологічне музикознавство: реалії та проблематика музикознавчої науки*, [у:] *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття*, Київ 2017, с. 31-34.

7. Шип Сергій, *Знакова функція та мовна організація музичного мовлення*: автореферат ... дисертації доктора мистецтвознавства, Київ 2002, 42 с.

8. *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality* / Eds. J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn, H. Führer, Intermedia Studies Press, Volume 1, Lund: Media-Tryck 2007, 436 pp.

9. Rajewsky Irina, *Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality*, [in:] *Media Borders, Multimodality, and Intermediality* / Ed. by Lars Elleström, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2010, pp. 51-68.

10. Scher Steven Paul, *Notes Toward a Theory of Verbal Music*, [in:] *Comparative Literature, Special Number on Music and Literature*, Volume 22, № 2, Durham: Duke University Press on Behalf of the University of Oregon 1970, pp. 147-156.

11. Schröter Jens, *Intermedialität*, [in:] *Medientheorie/Kulturtheorie/Philosophie*, Web. 29.01.2017. <<http://theorie-der-medien.de/>>.

12. Wolf Werner, *Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Internediality*, [in:] *Comparative Literature: Sharing Knowledge's for Preserving Cultural Diversity*, Volume I, Web. 14.01.2017. <<https://www.eolss.net/Sample-Chapters/C04>>.

Iryna Matolich

**ANALYSIS OF DISSERTATIONS OF ART STUDIES (SPECIALTY 17.00.05)
FOR THE PERIOD OF 1991 – 2010**

King Danylo Halytskyi Ivano-Frankivs'k University of Law, Ukraine

Ірина Матоліч

**АНАЛІЗ ДИСЕРТАЦІЙНИХ ПРАЦЬ З МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА
(СПЕЦІАЛЬНІСТЬ 17.00.05) ЗА ПЕРІОД 1991 – 2010 РОКІВ**

Abstract: In the article there are analyzed and structured abstracts of PhD theses in art studies (visual arts) defended in Ukraine during 1991 – 2010. There was made typological analysis of the subject on their basis; there were revealed issues that are researched and little researched in the Ukrainian science. They have shown a great interest in researching artistic problems among scientists. Bibliometric analysis of scientific studies in art-specialties gives a reason to stand that this problem is widely presented and researched by scientists with the overwhelming majority in the specialty 17.00.05 - "Art". An analysis of the dynamics of conducted research in Ukraine indicates on periodic increase of number of dissertations.

Typological analysis of the geography of scientific publications of 1991 – 2010 and defenses of dissertations in art studies (visual arts) helped to identify the scientific centers of Ukraine in the field of art studies – Kyiv, Lviv and Kharkiv. Problems researched by scientists proves the perspective of further researches.

Keywords: bibliometric analysis, scientific centers of Ukraine in the field of art studies, dissertations of art studies

Дисертаційна робота є одним із результатів наукової діяльності. Вважаємо, що тематика дисертаційних праць найбільш яскраво демонструє актуальні проблеми в науці та практичній діяльності, саме тому в ході дослідження проведемо бібліометричний та бібліографічний аналіз наукових робіт зі спеціальності 17.00.05 за напрямом "мистецтвознавство", захищених в Україні та поза її межами, але таких, що без-

посередньо стосуються української культури.

Базовими для написання публікації стали автореферати кандидатських і докторських дисертацій із мистецтвознавства (спеціальність 17.00.05 – "образотворче мистецтво"), а також корисною стала стаття Івана Котляревського [2], у якій запропоновано головні принципи статистичного та змістовного аналізу дисертаційних праць. Допо-

міжною складовою такого напрямку досліджень став укладений автором довідник *Мистецтвознавці України. Довідник. 1991 – 2010 рр.* [3] з відомостями у сфері плястичних мистецтв, а також інших відомих дослідників українського мистецтва у вказаний період.

Спробуємо проаналізувати тематики кандидатських (докторатів) та докторських (габілітацій) дисертаційних праць, що продемонструє актуальні проблеми в науковій та практичній діяльності українських мистецтвознавців.

Для визначення напрямів проблемних питань за темою дослідження проаналізуємо дисертаційні роботи на здобуття наукового ступеня доктора (доктора габілітованого) та кандидата наук (доктора) за мистецтвознавчою спеціальністю 17.00.05 (візуальні мистецтва), захищені упродовж 1991 – 2010 рр. Для цього наведемо статистичні результати щодо динаміки, розподілу досліджень за спеціальностями та об'єктами досліджень. Це дозволяє виявити групи проблемних і перспективних напрямів наукових пошуків і рівень їх вирішення.

Сьогодні у розвитку української мистецтвознавчої науки помітне місце займають три основні спеціальності, що досліджують проблеми історії та теорії образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва як в Україні, так і за її межами. У публікації ми ж беремо до уваги спеціальність “образотворче мистецтво”, що має шифр 17.00.05.

Галузь досліджень спеціальності “17.00.05 – образотворче мистецтво” передбачає пошуки засадничих закономірностей генези й еволюції

образотворчого мистецтва як загалом, так і на певних історично детермінованих стадіях його розвитку, зокрема стильових – у різному національному контексті. Студії над усім комплексом питань, що пов'язані із з'ясуванням специфіки жанрово-видової структури образотворчого мистецтва, його змісту та форми, здійснення опису, аналізу, витлумачення, атрибуції мистецьких творів, розгляд особливостей їх суспільного функціонування, вивчення здобутків окремих національних шкіл мистецтва, творчої практики художніх об'єднань, угруповань, окремих малярів. При розробці тієї чи іншої проблематики галузь спирається на досягнення музеєзнавства, реставрації, інших допоміжних дисциплін, враховує досвід споріднених суспільних наук [1].

Об'єкт аналізу нашої публікації становить суцільна вибірка дисертацій українських науковців в період з 1991 по 2010 роки за даними системи каталогів авторефератів та дисертацій Національної бібліотеки України імені В. Вернадського.

Якісний розвиток мистецтвознавства як науки неможливий без дослідження наукових надбань попередників, а також врахування в процесі управління облікової інформації, яка є основою прийняття управлінських рішень. На користь актуальності обраної теми дослідження свідчить зацікавленість нею фахівців різних галузей науки. Так, тільки за період 1991 – 2010 рр. в Україні за спеціальністю 17.00.05 – “образотворче мистецтво” захищено (за даними Державної акредитаційної комісії України) 80 дисертацій.

Основними напрямками, за якими проведено бібліографічний аналіз наукових досліджень в Україні, є динаміка захищених дисертацій за роками захисту. Серед найвагоміших проблем, що піднімалися зазначеною групою дослідників, – кам'яна плястика та мистецтво скито-сарматського періоду, мистецтво Русі-України й Давнього Галича (плястика, образ людини, монументальне мистецтво), різні жанри малярства Західної України XVII – XIX ст. (портрет, релігійне малярство, монументальне малярство, графіка), мистецьке середовище та образотворче мистецтво Львова XX ст., графіка Харкова, художнє життя різних регіонів України, тощо.

Очевидною і характерною рисою динаміки кількості захистів дисертацій із мистецтвознавства (візуальні мистецтва) в Україні є строкатість кількості захистів за роками. Цікавим є те, що у 1992 році було всього три захисти кандидатських дисертацій (докторатів) зі спеціальності “Образотворче мистецтво”: С. Лупій *Станкова скульптура Прикарпаття. Тенденції розвитку* (в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Рильського), Л. Савицької *Художня критика в Україні у другій половині XIX – початку XX ст.* (у Санкт-Петербурзькому державному Інституті малярства, скульптури і архітектури імені І. Рєпіна) та Р. Шмагало *Гончарные промыслы Украины кон. XIX – нач. XX вв. (Гончарні промысли України кінця XIX – початку XX століть* – у Ленінградському вищому художньо-промисловому училищі ім. В. Мухоміної). А вже у 1994 р. їх кількість зросла вдвічі.

Результати аналізу засвідчують підвищення активності дослідження проблем та захистів робіт, що відповідають спеціальності “Образотворче мистецтво”, починаючи із 1994 року. Так, у 1991 році захисти дисертацій із названої спеціальності взагалі не відбувалися. У 1991 році, із здобуттям Україною незалежності, зміни в соціально-економічному розвитку країни висунули нові вимоги і підходи до змісту положень, які знайшли своє віддзеркалення в Державній національній програмі “Освіта (Україна XXI ст.)”, а саме: вироблення державних стандартів і відповідних систем знань, умінь і навиків, творчої діяльності й інших якостей особи на різних рівнях розвитку. Цей період спонукав до активізації досліджень проблем українського образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. З 1992 по 1993 роки кількість дисертацій була відносно малою і за вказані два роки становить всього 9 робіт. Із 1994 року загальний рівень захисту дисертаційних робіт мистецтвознавчого напрямку дещо піднявся (1994 р. – 6, 1995 р. – 1, 1996 р. – 6).

Починаючи з 2000 року, спостерігається певне підвищення кількості дисертаційних робіт, а саме у 2002 р. – 6 робіт, у порівнянні з минулими роками (1998 р. – 2, 1999 р. – 1).

У 2009 році, порівняно із 2008-м, кількість захищених кандидатських дисертацій (докторатів) зростає більше, ніж удвічі. Таке стрімке зростання кількості дисертацій можна пояснити не лише активним розвитком мистецтвознавчого знання, але й більш суворими вимогами до ліцензування та акредитації спеціальностей у вищих освітніх закла-

дах, оскільки, згідно з останніми вимогами Міністерства освіти і науки України, на кафедрах мистецтвознавчого спрямування чи інших кафедрах вищих освітніх закладів повинні працювати кандидати наук (доктори) відповідної спеціальності, тобто 17.00.05. Свідченням цього є і той факт, що 92% здобувачів є штатними працівниками вищих освітніх закладів різного рівня акредитації, і лише близько 7 % – працівниками науково-дослідних інститутів Академії педагогічних наук України.

Як ми вже зауважили, найбільше дисертацій захищено у 2009 році – 9.

Провівши аналіз розподілу дисертаційних робіт за спеціальностями, ми виявили певні диспропорції. Найбільша кількість робіт захищена за спеціальністю “Образотворче мистецтво”, на другому місці – “Декоративно-прикладне мистецтво”, на останньому місці – “Теорія та історія культури”. Також цікавим є той факт, що зі спеціальности “образотворче мистецтво” докторських дисертацій (габілітацій) захищено у 9 разів менше, ніж кандидатських. Це вказує на потенціал саме докторських досліджень на мистецтвознавчу тематику.

Якщо розглядати захищені дисертації у відсотковому відношенні, то кількість захищених кандидатських дисертацій (докторатів) із образотворчого мистецтва – 42 % дещо не співпадає із співвідношенням у докторських дисертаціях (габілітаціях) – 35 %.

Для того, щоб переконатись у тому, де найбільші наукові центри із захисту дисертацій, та в яких містах найактивніше відбувається розвиток мистецтвознавчої науки, необ-

хідно здійснити аналіз географії міст, де було захищено дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата (доктора) і доктора (габілітованого) мистецтвознавства (візуальні мистецтва, спеціальність 17.00.05) упродовж 1991 – 2010 рр.

Дані аналізу вказують на існування відповідних наукових центрів. Проте необхідно враховувати, що на обсяг захищених дисертацій впливає галузева спрямованість певної області (регіону), кількість вищих навчальних закладів й наукових установ та кількість відкритих спеціалізованих вчених рад із захисту кандидатських і докторських дисертацій за спеціальностями з мистецтвознавства. Так, в Україні є кілька основних міст, які можна вважати центрами розвитку мистецтвознавчої науки. Зважаючи на кількість захищених дисертацій, сюди належать Київ, Львів та Харків.

Необхідно відзначити, що незначна кількість дисертаційних робіт за спеціальністю 17.00.05 упродовж 1991 – 2010 років була захищена за межами України. Це було здійснено на початку досліджуваного періоду, а саме в 1992 – 1993 рр. у Москві (Р. Шмагало) та Санкт-Петербурзі (І. Голод).

Важливо, що найбільша кількість захистів в Україні з 1991 по 2010 роках зі спеціальности 17.00.05 відбулася у місті Києві – 34 дисертації, Львові – 28 та Харкові – 16 робіт.

Проаналізувавши роботу наукових мистецтвознавчих центрів України за період з 1991 по 2010 роки, можемо зробити висновок щодо роботи спеціалізованих учених рад із захисту кандидатських (докторатів) і докторських (габілітацій)

дисертацій. У підсумку, бачимо, що найбільшою є загальна кількість захищених наукових праць у спецраді Львівської національної академії мистецтв Д. 35.103.01 – 22 зі спеціальності “образотворче мистецтво”. А також спецрада Д.04.12.01 того ж самого навчального закладу – 6 робіт, з яких маємо три захищені докторські дисертації зі спеціальності “образотворче мистецтво” – Г. Стельмащук (1994), О. Тарасенко (1996) й М. Фіголь (1998).

Другу позицію за кількістю захищених дисертацій з мистецтвознавства посідають спецради Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології (ІМФЕ) імені Максима Рильського – Д.26.227.01, Д.26.227.02, Д.26.227.03, Д.016.36.01, Д.01.57.02, де у підсумку захищено 19 наукових робіт. Також слід відзначити, що у названих спецрадах ІМФЕ ім. М. Рильського за період незалежності України було захищено найбільше дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (габілітованого) мистецтвознавства (візуальні мистецтва). Сюди належать наукові роботи О. Голубця (2003), О. Лагутенко (2008), Л. Соколюк (2004), О. Федорука (1996), В. Фоменка (1993) зі спеціальності “17.00.05”.

Наступною спецрадою за кількістю захищених наукових праць є рада Харківської державної академії дизайну і мистецтв, шифр якої К. 64.109.01. Так з 1991 по 2010 р. тут було захищено 16 кандидатських дисертацій (докторатів) за спеціальністю “образотворче мистецтво”.

І нарешті, наступний із трьох основних мистецтвознавчих вищих освітніх закладів України – Національна академія образотворчого

мистецтва і архітектури, в якій завдяки роботі двох спецрад К. 26.103.01 (6 робіт) та К. 26.103.02 (5 робіт) у підсумку науковцями було захищено 11 дисертацій з образотворчого мистецтва. Сюди ж відносимо 3 кандидатські дисертації (докторати) зі спеціальності “17.00.05”, що були захищені у спецраді К. 01.62.01 в Українській академії мистецтв (попередниці Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури).

Маємо по одній кандидатській дисертації українських науковців у спецрадах навчальних закладів Росії: Ігоря Голода у Санкт-Петербурзькому вищому художньо-промисловому училищі ім. В. Мухіної (1993) й Ростислава Шмагала у Московському вищому художньо-промисловому училищі (1992).

Для того, щоб проаналізувати тематику захистів кандидатських та докторських дисертацій за мистецтвознавчими спеціальностями (візуальні мистецтва), нам необхідно їх розглянути. Користуючись хронологічним підходом, ми ділимо тематику дисертацій усіх спеціальностей за історичними періодами (давнє, медієвістика, нове та новітнє).

Розділивши за історичними періодами дисертації зі спеціальності 17.00.05 – “Образотворче мистецтво” (українське та закордонне), побачимо, які саме проблеми піднімаються українськими дослідниками. Загалом, наукових праць із давнього українського мистецтва є лише дві й обидві на тему скитського мистецтва – кам’яна плястика (Ю. Одробінський) та торевтика (М. Русяєва) скитів. Більше дисертацій (1 докторська (габілітація) та 5 кандидатських (докторатів)) було присвячено Се-

редньовіччю України. У переважній більшості це дослідження мистецтва Руси-України, зокрема, її монументального малярства (Ю. Коренюк), художньої пластики (В. Жишкович) та висвітлення образу людини в мистецтві киеворуської держави (Н. Козак). Із закордонного мистецтва названого історичного періоду дисертантами захищено три роботи: іконографія літургійного шитва пізнього Середньовіччя (Ю. Гріднева (Матвеева)), творчість майстрів школи Фонтенбльо у французькому мистецтві XVI ст. (Ю. Романенкова) та становлення пейзажного жанру в німецькому малярстві та графіці (Т. Смирнова).

Розглянувши тематику наукових робіт “нового” періоду, переконуємося, що найбільшу увагу дисертанти звертають на жанри малярства та графіки різних регіонів України. Це портретне малярство Центральної і Східної України XVII – XVIII ст. (М. Ковальова) (2010), релігійне малярство України другої пол. XVII – XIX ст. (Н. Кравченко) (2007), львівський портрет кін. XVIII – поч. XIX ст. (М. Левицька) (2003), народна течія малярства XVII – XVIII ст. (В. Откович) (1993), іконопис Слобожанщини XVII – поч. XIX ст. (Т. Паньок) (2005), монументальне малярство Галичини XVIII ст. (Д. Фесенко) (2009). Науковцями досліджено графіку (О. Овчаренко) та її різновид – гравюру (доктори мистецтвознавства (габілітовані) В. Фоменко, О. Юрчишин). Лише одна дисертація присвячена закордонному мистецтву Нового часу. Вона належить Т. Смирновій, у якій вона розглядає творчість малярства Томаса Гейнсборо. Отже, на основі розглянутих нами дисертацій може-

мо зробити висновок, що мистецтво Нового часу є малодослідженим в українській науці. Зокрема, немає дисертаційних робіт, де б досліджувалася скульптура. Зі спеціальности “Образотворче мистецтво” написано та захищено найбільшу кількість наукових робіт, хронологічні рамки яких стосуються новітнього часу – з початку XX ст. і по сьогодні. Досліджень цього історичного періоду є значно більше, ніж інших. Так, маємо чимало праць із образотворчого мистецтва XX віку авторства Т. Лупій, Н. Порожнякової, І. Міщенко, О. Роготченка, А. Тарасенко, І. Тесленко, А. Коваленко, Л. Купчинської. Окремі науковці обрали головною темою для власних наукових пошуків українську графіку XX століття – О. Гладун, А. Іжевський, О. Лагутенко, О. Ламонова, О. Мельник. Мистецтво скульптури розглядають у своїх працях О. Кубриш (творчість геніїв українського народу О. Архипенка та І. Кавалерідзе), С. Лупій (станкова скульптура Прикарпаття), М. Протас (українська станкова скульптура 1970 – 1990-х років). До дисертацій, об’єктом дослідження яких є малярство, належать праці Н. Мархайчук – про українське нефігуративне малярство XX ст., Б. Мисюги – про жанр пейзажу у малярстві Галичини, А. Носенко – про пленер у малярстві м. Одеси. М. Бесага, О. Гладун, А. Іжевський, О. Ламонова, Р. Яців у своїх дисертаціях піднімають питання української графіки.

Маємо кандидатські дисертації (докторати), у яких досліджено художнє життя різних регіонів, областей та міст України (Південна Україна – Н. Сапак, Дніпропетровськ – О. Світлична, Галичина – О. Семчишин-Гузнер, Івано-Франківщина –

І. Чмелик), автори описують загальний мистецький процес та ретельно аналізують всі види мистецтва краю, який досліджується. До питання становлення вищої мистецької освіти в Україні у 1917 – 1934 роках звертається С. Нікуленко.

Таким чином, структурно-динамічна систематизація дисертаційних робіт, захищених в Україні упродовж 1991 – 2010 рр. на здобуття наукових ступенів кандидата (докторат) і доктора (габілітованого) мистецтвознавства (візуальні мистецтва, спеціальність 17.00.05 “образотворче мистецтво”), виявила певну фрагментарність у цій сфері. Бібліометричний аналіз наукових досліджень за мистецтвознавчими спеціальностями дає підстави стверджувати, що вказана проблематика широко представлена і розглядалася науковцями за переважною більшістю спеціальностей 17.00.05. – “образотворче мистецтво”. Розгляд географії наукових видань періоду 1991 – 2010 рр. із захисту мистецтвознавчих дисертацій (візуальні мистецтва) дає можливість виділити найбільші наукові центри України. Це – Київ, Львів та Харків.

Отже, проведений нами аналіз та систематизація динаміки авторефератів кандидатських (докторатів) і докторських (габілітацій) наукових робіт із мистецтвознавства в Україні

вказує на періодичне зростання кількості захищених дисертацій. Вони засвідчили значну привабливість досліджень мистецьких проблем серед науковців. Типологічний аналіз географії наукових видань періоду 1991 – 2010 років та захистів мистецтвознавчих дисертацій (візуальні мистецтва), допоміг визначити наукові центри України у сфері мистецтвознавства – Львів, Київ, Харків.

Проте, є багато прогалин в тематиці наукових робіт. Переважно це дисертації з мистецтва новітнього та дещо менше Нового часу й українсько-мало з періодів Середньовіччя та Античності (від однієї до трьох праць). Зокрема, виявлено, що в українському мистецтвознавстві досліджуваного періоду немає дисертаційних робіт, де б досліджувалася скульптура.

Bibliography and Notes

1. Вища атестаційна комісія України. Коди наукових спеціальностей, Web. 22.09.2016. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Таблиця:Коди_наукових_спеціальностей>.
2. Котляревський Іван, *Принципи статистичного та змістовного аналізу дисертаційних тем*, [у:] *Мистецтвознавчі аспекти славістики* 2002, Випуск 2, с. 21-23.
3. Матоліч Ірина, *Мистецтвознавці України. Довідник. 1991 – 2010*, Київ: Пріоритети 2014, 124 с.

Olena Ilchuk, Nina Petruk

ROLE OF THE MULTISENSOR MARKETING IN FORMATION OF TOURIST ATTRACTION OF CULTURAL OBJECTS OF WESTERN UKRAINE

Hetman Petro Sahaydachnyi National Army Academy, Ukraine

Олена Ільчук, Ніна Петрук

РОЛЬ МУЛЬТИСЕНСОРНОГО МАРКЕТИНГУ У ФОРМУВАННІ ТУРИСТИЧНОЇ ПРИВАБЛИВОСТІ КУЛЬТУРНИХ ОБ'ЄКТІВ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

Abstract: In the article there is analyzed problem of increasing tourist attraction of tourist sites of Western Ukraine by introducing methods of multisensory marketing. There are described examples of the most successful world tourist brands. There are analyzed current trends of tourists outlook to cultural objects and there are suggested ways of improving them.

Keywords: tourist flow, cultural object, tourist attraction, multisensory marketing

Інтеграційні процеси у світовій економіці, посилення конкуренції товарів на ринку, їх широкий асортимент призвели до дезорієнтації споживачів в усіх сферах не лише побутового, але й культурного життя. Зважаючи на те, що сучасний споживач туристичних послуг характеризується емоційною вибагливістю, досить важко визначити наперед, які культурні заходи та об'єкти будуть найбільш популярними у найближчому майбутньому, а які – ні. Тому постало питання створення не просто нового туристичного товару, а культурної цінності, яка б володіла якістю і здатністю задовольнити потреби потенційного споживача (туриста).

Саме така культурна цінність, на нашу думку і є передумовою ство-

рення туристичної привабливості конкретного регіону.

Дослідження задекларованої проблеми уже має свою історію. Однак, питання формування туристичної привабливості настільки динамічне та мінливе, що потребує постійного удосконалення та вишукування нових методів її покращення. Так, Мусана Омущ вважає, що «туристично привабливою вважають територію, яка має потенціал для розвитку туризму, сукупність економічних і психологічних характеристик регіональних туристичних комплексів, що відповідають попиту, потребам туристів, вимогам інвесторів і забезпечують досягнення передбачуваного соціально-економічного ефекту» [5, 7]. Інший дослідник В. Славін, впро-

вадив у поняття туристичної привабливості нові складові, окресливши, що «туристична привабливість регіону – це сукупність його об'єктивних та суб'єктивних характеристик, матеріальних та нематеріальних факторів, що впливають на результати туристичної діяльності та визначають положення регіону для туристів і суб'єктів туристичної діяльності, що включає в себе ресурсно-інфраструктурний потенціал туристичної діяльності та соціально-інституційні ризики її здійснення на цій території» [6, 13].

Отже, виходячи із вищевказаних визначень, туристична привабливість регіону формується під впливом не одного фактору, а багатьох чинників. До того ж кожен із факторів окремо не чинить вирішальної дії на результат, але їхній спільний вплив є відчутним.

Зазначимо, що науково-технічний прогрес вплинув не лише на технологічний бік реалізації туристичного продукту (онлайн бронювання, інформаційні технології управління туристичними потоками тощо), але й сформував нові підходи маркетингових можливостей реалізації туристичних послуг. Одним із сучасних способів ефективної комунікації між виробником культурних благ та споживачем є мультисенсорний маркетинг, який уже широко використовується у світовій практиці, але лише зараз набув актуальності в Україні.

У першу чергу слід акцентувати увагу на культурній складовій туристичної привабливості об'єктів Західної України. Однак, при формуванні культурного аспекту туристичної привабливості Західного регіону

неможливо оминати його економічну складову.

Основними чинниками, що сприяють формуванню туристичної привабливості культурних об'єктів Західної України є підтримка державою інноваційного розвитку, наявність кваліфікованих кадрів, наукових співробітників, необхідних для здійснення та впровадження інновацій розвитку. Важливим фактором також є готовність споживачів та їх довіра до впровадження новітніх послуг та тих, що вже використовуються за кордоном, технологій для збільшення якості надання туристичних послуг.

На жаль, більшість українських туристичних організацій, як державних, так і приватних, мають слабкий рівень довіри до впровадження інноваційних технологій у свою діяльність, не вірять у те, що новий підхід може змінити кількість відвідувачів, збільшити доходи та запам'ятати споживачам. На протигагу такої думці, іноземний досвід засвідчує, що використання мультисенсорного маркетингу (MCM) в будь-якій діяльності приносить вражаючі результати. Збільшення кількості споживачів (відвідувачів) веде до збільшення доходів, споживачі отримують задоволення від перебування в конкретному закладі і їм хочеться повернутися сюди ще раз. Отримані приємні відчуття асоціюються лише із цим закладом, що загалом дозволяє сформувати позитивне уявлення про культурний об'єкт, а відтак і про конкретний регіон, у якому він знаходиться.

Як переконаний Томас Бангерт, за останні три роки кількість міжнародних відвідувачів, які цікав-

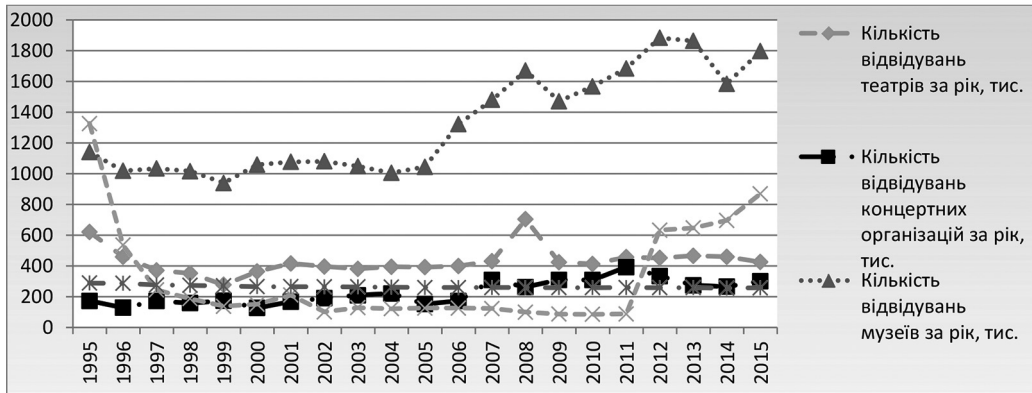


Рисунок 1. Тенденції відвідування об'єктів туристичної інфраструктури Львівщини у 1995 – 2015 роках

ляться українським контентом на *TripAdvisor*, неухильно зростає. Міжнародний трафік користувачів на сторінки українських напрямків 2014-го зріс на 66%. За даними компанії *comScore*, 2015-го зростання запитів, пов'язаних з Україною, порівняно із попереднім роком становить 82%. Ці цифри свідчать, що Україна стає дедалі цікавішою із туристичного погляду. Подорожі, звісно, підкоряються сезонності, тому за річного збільшення трафіку інтерес туристів має тенденцію зростати безпосередньо перед літнім періодом: у квітні, травні та червні [3].

Ці ж тенденції підтверджують дані Державної служби статистики, згідно з якими, кількість туристів в Україні у 2016 році зросла порівняно з 2000 роком на 63016 тис осіб. Зокрема, найбільш відвідуваним є Західний регіон, який за останні 20 років розвиває туристичну інфраструктуру, а саме: реконструюються архітектурні пам'ятки, замки, збільшується кількість музеїв та розробляються нові туристичні маршрути. Яскравим прикладом такого розвитку є регіон Львівщини.

На рисунку 1 зображені тенденції росту відвідуваності об'єктів туристичної інфраструктури упродовж 1995 – 2015 років. Слід підкреслити, що значно зросла кількість відвідувань музеїв: на 655,6 тисяч а також концертів – на 128,1 тисяч разів [2].

Як свідчать спостереження, щороку тисячі туристів із різних регіонів України та й з усього світу прагнуть доторкнутись до культурних, історичних та мистецьких надбань міста Львова та околиць.

Інститут міста дослідив, що серед національної структури туристів, що відвідують місто Львів, переважають українці з Центральної та Східної України, а серед іноземців найчастіше – поляки, німці, білоруси, турки та американці. Це люди віком 26-35 років, які приїжджають на 2-3 дні. Дев'ять із десяти хотіли б знову відвідати місто, і майже кожен рекомендує його відвідати друзям. У порівнянні з 2015 роком, коли Львів відвідало 2 млн. туристів то вже у 2016 році – 2,6 млн. туристів, і це число постійно зростає.

Однак, для вдосконалення пропозиції туристичних об'єктів слід використовувати новітній досвід, що

застосовується у провідних країнах світу для зростання туристичного потоку.

Одним із таких інструментів є мультисенсорний маркетинг. Його виникнення було спровоковане необхідністю залучення усіх органів чуття у процесі вибору того чи іншого товару. Мета сенсорного маркетингу – створити атмосферу для покупця приємності і відпочинку [7].

Інструментами сенсорного маркетингу є різні звуки, запахи, кольори, текстури, що впливають на споживача. При їх дії у клієнта виробляється рефлекс-асоціація: певні музика чи відчуття, через формування стійких ознак бренду, відразу ж викликають спогади про цей конкретний бренд.

Як відомо, кожен бренд повинен володіти такими властивостями, які створювали б багатий чуттєвий і емоційний досвід взаємодії із ним. Ця концепція підходить як для створення і просування загальних брендів, так і для товарів повсякденного попиту. Ідея сенсорного маркетингу належить Мартінові Ліндстрому – відомому «будівельникові» брендів і консультанту корпорацій *Disney, Mars, Pepsi, American Express, Mercedes-Benz, McDonald's, Microsoft*. Він висловлює переконання, що «брендинг потрібно переорієнтувати [...] на зорово-слухове сприйняття і знайти спосіб надсилати сигнали та повідомлення використовуючи всі п'ять органів чуття людини» [4]. Концепція ідеї – використовувати не тільки візуальне сприйняття бренду, але і підключити для цього всі п'ять органів відчуттів людини. Дослідження впливу інструментів сенсорного маркетингу на покупця показують: якщо покупка су-

проводжується приємним звуком, то готовність придбати товар зростає на 65%. Приємний смак прискорює ріст цієї готовності на 23%, приємний запах – на 40 %. Товар, приємний на дотик, люди готові придбати на 26% швидше, а привабливий зовнішньо – на 46 % [7].

Компанія *Neurofocus* та її голова А. К. Предіб розробили унікальну методологію визначення маркетингової ефективності брендів, продуктів, пакування, дизайну магазинів, реклами.

В результаті сканування мозку споживача і виявлення його активних ділянок, розраховувалися три первинні показники: «Зберігання в пам'яті», «Емоційне залучення» й «Увага». «Купівельні наміри», «Поінформованість» і «Новизна» бачилися при цьому похідними показниками.

Провівши сотню дослідів, А. К. Предіб виявив пряму залежність впливу показників «Зберігання в пам'яті», «Емоційне залучення» на «Купівельні наміри» придбати товар.

Сукупність впливів на всі органи чуття повинна підвищити купівельну готовність клієнта на 200%. Однак даний інструмент може застосовуватись у різних сферах економіки, у тому числі й у туризмі.

У розвинених країнах світу МСМ отримав широке розповсюдження. В Україні теоретичні та практичні роботи в цьому напрямку знаходяться на початковому етапі. Розвиток ринку маркетингових послуг в Україні відстає від розвинених країн світу, тому що використання нових технологій відбувається зі значною затримкою у часі. А це, як вже було зазначено, значною мірою залежить від фінансової можливості організа-

ції та відповідної підтримки на державному рівні.

Найважливішою складовою сенсорного маркетингу є запах. Спочатку ідея використання ароматів сприймалася дуже скептично. Однак позитивний досвід колег, змусив виробників і продавців використовувати різні аромати. Попит зростав вражаючими темпами. У середньому, рівень продажів зростав на 15-20%.

Ароматизація приміщення здатна занурити клієнта в особливу атмосферу відпочинку і релаксації, стимулювати його інтерес до закладу і підвищити настрої.

Нюх – один із головних джерел сенсорних відчуттів, який безпосередньо впливає на пам'ять і підсвідомість людини. На Заході вже давно було помічено, що наявність у приміщенні ресторану приємного аромату збільшують час відвідування і середній чек на 20-30%. Існують нейтральні загальноновизнані аромати, що викликають позитивні емоції у більшості людей. Аромат свіжої випічки, кориці, ванілі, свіжозвареної кави або зеленого чаю, що доносяться з ресторану, викликають інтерес тих, хто проходить повз заклад і сприяють зростанню апетиту у присутніх клієнтів.

Ароматизація вхідної зони – перевірений на практиці метод залучення нових відвідувачів. Поширюючи запахи біля входу або встановлюючи витяжки, що виходять на вулицю, потрібно враховувати природне розсіювання аромату на свіжому повітрі. У залі для курців, крім основного аромату закладу, зазвичай застосовують спеціальні нейтралізатори диму. Крім «їстівних» ароматів, існують спеціально підібрані, ексклю-

зивні запахи, покликані підкреслити концепцію і високий статус закладу. Багато мереж дорогих закладів використовують однакові запахи в якості бренду, підкреслюють ексклюзивність торговельної марки.

Так, для більшої наочності наведемо ряд прикладів туристичних об'єктів, які, використовуючи МСМ, забезпечили збільшення відвідуваності та підвищили конкурентний статус регіону, в якому вони знаходяться.

The City of Dreams («Місто мрії») – ексклюзивний курортний комплекс у Азії, який складається із трьох готелів, бульвару, високої кляси рітейл брендів, ігрових зон. *The City of Dreams* використовує аромат із нотками тропічного лісу, який у відвідувачів підсвідомо асоціюється із цим закладом.

IFC ароматизують ексклюзивним ароматом вхідні зони, зони фут-кортів і деякі суспільні зони в торговельних центрах у Гонконзі та Шанхаї. Метою ароматизації було підсилення вражень від шопінгу у торговельних центрах.

Комплекси *Aria Resort & Casino*, *Vdara Hotel & Residences*, *The Crystals Retail & Entertainment District*, *Mandarin Oriental Las Vegas* використовують аромат, який створює позитивні та довготривалі враження у гостей.

Найсучасніший торговельний центр Сінгапуру *IONORCHARD* використовує ароматизацію для доповнення мультисенсорної комунікації з покупцями.

Дослідження у сфері ресторанного бізнесу підтвердили також той факт, що важливий ефект у МСМ відіграють звуки, якими супроводжується процес споживання їжі. Ці

ж дослідження актуальні і для маркетингу товарів. Практичні дослідження показали, що у ресторанних закладах та торгівельних центрах темп музики впливає на витрати споживачів.

Доведено, що звук на підсвідомому рівні впливає на рішення і вчинки будь-якої людини. Звук крім фізичного аспекту включає ще і психофізіологічний. Психологи виявили, що темп музики має великий вплив на покупців: швидка музика змушує покупців рухатися швидше уздовж рядів, а повільна сприяє збільшенню часу на вибір товарів. Коли звучить гучна музика, покупці проводять в магазині менше часу, але витрачають більше грошей. Якщо відвідувачів у залі багато, ставляться динамічні записи, щоб швидше звільнялися місця для нових відвідувачів. Якщо відвідувачів мало, включається спокійна музика. Це спонукає клієнтів провести у закладі більше часу, а отже, витратити більше грошей.

Не менш важливими є дактильні відчуття, що часто використовують сучасні малярі, які дозволяють відвідувачам виставки порухати ті чи інші елементи картини (як наприклад, відомий маляр Р. Романишин). Інший прояв таких відчуттів – інтер'єр закладу, що огортає відвідувача своєю атмосферою, яка характеризує індивідуальність того чи іншого об'єкта культури.

Місто Львів окрім своєї легендарної історії та архітектури славиться ще й своїм пивом, шоколадом, випічкою та звичайно, кавою. Саме тому, для приваблення туристів, туристична інфраструктура міста активно використовує засоби мультисенсорного маркетингу, а саме: як тільки від-

відувач потрапляє до центру Львова, його одразу оточують різні запахи та аромати. Серед них: аромат шоколаду, випічки та свіжозвареної кави. У невеличких кав'ярнях звучить відповідний музичний супровід, притаманний лише Львову, завдяки якому людина розслабляється та не зважає на час, присвячений відпочинку.

Важливим засобом МСМ туристичної індустрії міста Львова є креативне ставлення до музеїв та парків. Так, майже у самому його центрі, у парку «Кайзервальд», розташований музей під відкритим небом «Шевченківський гай» (назва неофіційна). Ідея створення цього музею, який був відкритий у 1971 році, належить Іларіонові Свенціцькому. Однак перший експонат був завезений сюди ще у 1930-х роках. Це – Миколаївська церква із с. Кривка. Територія музею-займає площу 36 гектарів та розділена на шість етнографічних зон. Кожна із таких зон – це умовне село-«Бойківщина», «Лемківщина», «Гуцульщина», «Буковина», «Поділля» і «Львівщина»; кожне з них складається із 15-20 пам'яток народної архітектури відповідного регіону.

Експозиція музею охоплює 120 пам'яток архітектури, що об'єднують 54 садиби, та близько 20 тисяч предметів домашнього повсякденного вжитку, сільськогосподарський реманент, ремісничий інструмент та транспортні засоби, предмети ужиткового мистецтва та побуту. Саме тут сучасний та вибагливий турист може зануритись в повсякденне життя міщан та селян кінця XVIII – початку XX століть. Це – інтерактивний, сучасний музей, у якому присутні майже всі елементи МСМ:

- відвідувач може відчутти запах старого дерева, диму печі, звареного кулішу (який тут готують у святкові дні для відвідувачів);

- доторкнутись до тканих вручну килимів, посуду та меблів, що розташовані у будинку, збудованому у далекому 1749 році чи садибі, привезеній із Буковини (1812 р.);

- побачити яким чином була влаштована господарка у кожному маєтку різних регіонів України, що представлена у вигляді експозиції: водяний та вітровий млин; відвідати маслобійню та придбати масло, а також кузню, тартак, стайню, сукновальню, сільську школу тощо;

- почути дзвін старих дзвонів церков Храм Святого Миколая, що на Чернечій Горі, Храму Святої Параскеви та Храму Святих Володимира й Ольги.

Ще один музей, що використовує елементи МСМ у своїй діяльності – «Франковий дім»: музей – садиба, у якій жив Іван Франко. Тут готується до запуску новий, надсучасний мультисенсорний проєкт під назвою «Франко 6D». Завдяки сучасним технологіям він дозволить звертатись і задіювати шість людських відчуттів. Проєкт поділяється на декілька етапів. Перший із них має назву «Коли ще речі говорили».

У процесі реалізації цього проєкту відвідувачам дозволитиметься не тільки оглянути, але й відчутти на дотик Франкові речі. Ті речі до яких торкався мистець, які були для нього важливі, цінні та мали значення. Серед цих речей – навіть кайдани. Таке вирішення дозволить відвідувачеві ближче познайомитись та зрозуміти поета й людям із обмеженими можливостями.

Наступне відчуття – слух. У музеї звучить музика, яку любив і сам письменник, так і музика його часу. Також звучатимуть звуки, що надихали Франка до творчости, слугували йому натхненням та музою. Це такі, як шум листя та гірського потоку, вітру.

Наступним задіяним сенсорним відчуттям є запах. У залежності від того, як змінюється експозиція, відвідувача оточують улюблені Франкові запахи. Це можуть бути запахи парфумів, або запахи осіннього листя, сушених грибів, риби, гіркий аромат кави, яку так любив власник будинку.

Зацікавлений відвідувач, занурений в атмосферу Франкового життя, з може сісти в улюблене Франкове крісло, скуштувати філіжанку ранкової кави або ж підвечірній чай з іменинним пирогом.

Однак, креативні творці виставки вирішили залучити ще одне, шосте чуття, Франкове чуття – це присутність потойбічного. Із розповідей його друзів і близьких, в останні роки життя Іван Франко, через неправильне лікування й загострення хвороби, спілкувався із духами. Отже, зацікавленого та заінтригованого туриста чекатимуть різноманітні сюрпризи та зустріч із привидами минулого. Як стверджують мистецтвознавці, це надзвичайно потужний та цікавий проєкт, який поки що не має аналогів на території України.

Таким чином, у найзагальнішому сенсі кожен канал чуттєвого сприйняття може бути задіяний для побудови більш якісного, сильнішого й довготривалого бренду як товару, так і послуги. Важливо при імплементації мультисенсорного маркетингу

враховувати специфіку надання туристичних послуг. Ефективність такого методу зарекомендувала себе у провідних туристичних державах, однак цього неможливо досягти, якщо працювати з кожним органом чуття окремо. Тому потрібно забезпечити сумарний позитивний ефект від усіх сенсорних точок дотику споживачів із культурним об'єктом. Важливо забезпечити й стійку асоціацію у підсвідомості туриста із конкретним місцем чи об'єктом, яка викликати прагнення надалі знову відвідувати цей об'єкт знову і знову.

Підсумовуючи, можна відзначити, що сенсорний маркетинг завдяки засобам впливу може сприяти підвищенню туристичної привабливості не тільки окремих об'єктів культури, а й цілого регіону – за умови впровадження засобів МСМ не в поодиноких культурних об'єктах (музеях чи виставках), а в переважній більшості туристичних об'єктів.

Bibliography and Notes

1. Бангерт Томас, *Внутрішній світ: оптимістична статистика TripAdvisor про Україну*, Web. 27.01.2017. <<http://forbes.net.ua/ua/magazine/forbes/1414456-vnutrishnij-svit>>.
2. *Головне управління статистики у Львівській області*, Web. 23.01.2017. <www.lv.ukrstat.gov.ua/>.
3. *Державна служба статистики*, Web. 27.01.2017. <www.ukrstat.gov.ua/>.
4. Линдстром Мартин, *Чувство брэнда. Воздействие на пять органов чувств для создания выдающихся брэндов*, Москва 2006, 272 с.
5. Омуш Мусана, *Стратегія диверсифікованого розвитку туристського комплексу в регіональній економіці (на прикладі Йорданії): автореферат дисертації ... кандидата економічних наук*, Харків 2003, 19 с.
6. Славин В. В., *Туристическая привлекательность региона: понятие, содержание, основные принципы формирования*, [в:] *Вопросы управления* 2013, Выпуск 22, Web. 27.01.2017. <<http://vestnik.uapa.ru/ru/issue/2013/01/14/>>.
7. *Sensory Marketing: Using The Senses for Brand Building*, Web. 21.02.2017. <<http://marketingfaq.net/branding/sensory>>.

Mykhaylo Badetskyi

**ESSENCE, STRUCTURE AND BASIC FUNCTIONS OF PHYSICAL
EDUCATION OF STUDENTS IN UKRAINE IN THE 90 YEARS
OF 20TH – THE BEGINNING OF THE 21TH CENTURY**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Михайло Бадецький

**СУТНІСТЬ, СТРУКТУРА ТА ОСНОВНІ ФУНКЦІЇ ФІЗИЧНОГО
ВИХОВАННЯ СТУДЕНТІВ В УКРАЇНІ У 90-Х РОКАХ
XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ**

Abstract: In the article there is analyzed essence, structure and basic functions of physical education of students in the 90 years of the 20th – the beginning of the 21th century. In the first decade of independence, the system of physical culture and sports of Ukraine fundamentally continues the Soviet system of physical education, then physical education is based on the principles of a new paradigm of education (in the context of the Bologna process), a credit-module system is introduced, the system was canceled, with the adoption of the Law *On Higher Education*. The ideological component of education is disappearing, humanitarian (value) components of education are intensifying. There are conducted searches for the best ways of the system of education and upbringing.

Keywords: physical education, educational paradigm, Bologna process, credit-module system

Процес функціонування та розвитку фізичного виховання майбутніх учителів у вищих навчальних закладах України 2-ої половини ХХ століття – початку ХХІ століття слід розглядати у двох часових періодах: у складі Советського союзу (50 – 80-ті роки) та незалежної Української держави (90-ті роки і до сьогодні). Такий поділ в основному характерний для більшості наукових досліджень, педагогічних зокрема. Виокремлення цих періодів зумовлене передусім

кардинально різними науковими парадигмами щодо розуміння процесу виховання загалом, фізичного зокрема і дає можливість чітко розмежувати методологічну базу досліджень, політико-правові підходи у межах советської та української систем виховання. За незначними винятками матеріялістичне розуміння всесвіту, комуністична ідеологія, авторитаризм, визначали методологічну базу досліджень у советські часи, натомість у часи незалежної України

наукові дослідження в педагогіці (як і в інших галузях), позбавлені таких підходів, орієнтуючись передусім на справді наукові підходи до висвітлення досліджуваних явищ, процесів, тенденцій, закономірностей. У межах зазначених періодів виокремлюємо наступні етапи. Період 1990-х років і до сьогодні деякі дослідники не розділяють на окремі етапи, використовуючи при цьому загальний термін – «постсоветський». Хоча в цьому часовому проміжку, як вважають більшість науковців, доцільно виокремити підперіод 1990-х років та підперіод початку XXI століття, оскільки на цих етапах спостережено якісно інші підходи до системи фізичного виховання студентської молоді.

Теоретично-методичні засади та педагогічні, організаційні основи фізичного виховання у вищих освітніх закладах репрезентовані широким колом наукових досліджень, серед яких праці В. Волкова, В. Вовка, Л. Пилипея, С. Козіброцького, Ю. Ядвіги, В. Базильчука, С. Королінської, А. Кухтія, Н. Турчиної.

У перше десятиріччя незалежності України система фізичної культури і спорту України засадничо продовжує советську систему фізичного виховання, використовуючи у своїй роботі *Інструкцію з організації і змісту роботи кафедр фізичного виховання вищих навчальних закладів*, яка вийшла в 1978 році [6] та *Загальносоюзною базисною навчальною програмою для вищих навчальних закладів*, запровадженою 1990 року [12], що були затверджені за часів СРСР. Як відомо, особливість цієї вузівської дисципліни у часи російської окупації полягала у домінантному розвитку

фізичних якостей, рухових умінь та навичок. Закон України *Про фізичну культуру і спорт* (1993) закріпив фактично старі механізми існування галузі [9, 362]. Щоправда, в цьому Законі декляруються й ціннісні аспекти фізичної культури (пор.: фізична культура – це складова частина загальної культури суспільства, що спрямована на зміцнення здоров'я, розвиток фізичних, морально-вольових та інтелектуальних здібностей людини з метою гармонійного формування її особистості), хоча на практиці не спостерігається ні соціалізації, ні гуманізації фізичного виховання студентської молоді, адже кількість годин на фізичне виховання продовжує зменшуватися, матеріально-технічна база не зміцнюється, фінансування скорочується тощо.

У 1994 році Міністерство освіти і науки України вводить освітньо-професійні програми вищої освіти за професійним спрямуванням, що становлять собою обов'язкові норми мінімуму змісту та рівня підготовки бакалавра. Обсяг навчального навантаження, відведеного на фізичне виховання, становив 216 годин, зокрема й для педагогічних вищих освітніх закладів. На початку XXI століття у національній вищій школі України спостерігається оновлення її гуманітарної сфери загалом і галузі фізичного виховання зокрема. На ці ідеї натрапляємо й у державних документах кінця XX століття: у Державній національній програмі *Освіта: Україна XXI століття* (1994), у Державній програмі розвитку фізичної культури і спорту (1994), у програмних документах Міністерства освіти і науки України *Концептуальні засади гуманітарної освіти в Україні*

(вища школа) (1996), *Концептуальні засади демократизації та реформування освіти України* (1997) тощо. Відбувається формування нової освітньої парадигми у рамках Болонського процесу, офіційне залучення до якого України відбулося 19 травня 2005 року із підписанням декларації країн-учасників на Бергенській конференції. Болонський процес спрямований на перетворення Європи на найбільш конкурентоздатний і розвинутий освітній простір у світі. Болонською декларацією, яку підписали європейські міністри освіти у червні 1999 року, передбачено реалізацію багатьох ідей і перетворень. Передусім, це: формування єдиного, відкритого європейського простору вищої освіти; впровадження кредитних технологій на базі європейської системи трансферу кредитів; стимулювання мобільності студентів і викладачів у межах європейського регіону; прийняття системи освітньо-кваліфікаційних рівнів, яка складається із двох циклів; спрощення процедури визнання кваліфікацій, що сприятиме працевлаштуванню випускників на європейському ринку праці; розвитку європейської співпраці у сфері контролю за якістю вищої освіти; підсилення європейського виміру освіти тощо. Частково ідеї Болонського процесу реалізовані. Так, рішенням колегії Міністерства освіти і науки України від 24 квітня 2003 року *Про проведення педагогічного експерименту щодо запровадження кредитно-модульної системи організації навчального процесу у вищих навчальних закладах III - IV рівня акредитації* було запущено процес, у якому взяло участь 58 державних вищих освітніх закладів, у

тому числі й Дрогобицький державний педагогічний університет імени Івана Франка. В процесі педагогічного експерименту, який проводили провідні вищі освітні заклади, в Україні був встановлений обсяг кредиту ECTS – 36 академічних годин із відповідним річним навчальним навантаженням студента – 60 кредитів ECTS (тривалість навчального року – 40 тижнів). Розроблені рекомендації щодо перерозрахунку навчального навантаження в кредити засновані на математичному діленні загального (аудиторна та самостійна робота) навчального навантаження в семестрі на коефіцієнт 36 (36 годин загального навантаження) [4, 7].

Організація фізичного виховання студентів вищих освітніх закладів здійснюється на основі *Положення про організацію фізичного виховання і масового спорту у вищих навчальних закладах*, затвердженого у 2006 році, яке регламентує обсяг необхідних знань, умінь і навичок студентів із фізичної культури і спорту, форми проведення фізкультурної роботи у вищих освітніх закладах та вимоги до організації процесу фізичного виховання студентської молоді. Нормативною базою навчальних програм з фізичного виховання в Україні також є Державні тести і нормативи оцінки фізичної підготовленості населення України, які визначають рівень фізичної підготовки, необхідний для досягнення студентами за роки навчання. Ці ж тести до недавнього і були основними критеріями оцінки навчальних досягнень студентів у галузі фізичної культури.

З 2005 року більшість вищих освітніх закладів України перейшли на кредитно-модульну систему ор-

ганізації навчального процесу. З цією метою було прийнято *Положення про організацію фізичного виховання і масового спорту у вищих навчальних закладах* (2006 рік), яке регламентує обсяг необхідних знань, умінь і навичок студентів із фізичної культури і спорту, форми проведення фізкультурної роботи у вищих освітніх закладах та вимоги до організації процесу фізичного виховання студентської молоді. Фізичне виховання на засадах нової парадигми освіти (у контексті Болонського процесу) полягає в утвердженні людини як найвищої соціальної цінності, гармонії стосунків людини і навколишнього середовища, забезпеченні пріоритетності загальнолюдських цінностей, у найповнішому розкритті здібностей і задоволенні різноманітних освітніх потреб особистості [11, 45].

У зв'язку з переходом на Європейську кредитно-модульну систему освіти, у вищих освітніх закладах скорочується кількість навчальних годин на фізичне виховання і дві третини їх припадає на самостійні та факультативні заняття. Ця ситуація реорганізації системи освіти й умов майбутньої виробничої діяльності вказує на необхідність формування мотивації до самостійного фізичного самовдосконалення студентів і підтримки організму у належній формі, що сприяє виконанню професійної діяльності на значно вищому рівні.

У сучасних педагогічних студіях фізична культура студентів розглядається як соціальна, суспільна потреба. На основі цих досліджень були визначені основні форми функціонування фізичної культури студентської молоді в нефізкультурних вишах, педагогічних у тому числі: не-

спеціальна (непрофесійна) фізкультурна освіта, спорт, фізична рекреація, фізична реабілітація.

На думку О. М'якоти, нова концепція всієї фізкультурно-оздоровчої роботи має орієнтуватися саме на формуванні здорового способу життя громадян України. Як уважає вчений, для цього «необхідно, щоб зміст та сутність концепції забезпечували: рекреаційно-оздоровчий і профілактичний ефект; демократичну систему управління; активну та диференційовану пропаганду серед студентської молоді фізичної культури і спорту; взаєморозуміння між викладачами і студентами; контроль за процесом навчання, а не його наслідками» [7, 195].

Найбільш вірогідно, що фізичне виховання у вищих освітніх закладах як навчальна дисципліна поступово буде замінюватися на самостійні заняття фізичними вправами або заняття під керівництвом фахівця. Тому наявність навички до самостійних занять фізичними вправами у студентів у світлі загальних тенденцій, є актуальною. Самостійні заняття фізичними вправами у вищому освітньому закладі спрямовані на створення власного образу здорової людини, розширення знань у сфері фізичної культури, розвиток фізичних якостей та збагачення бази рухових дій [1, 23].

Досвід європейських країн показує, що фізичне виховання не входить до навчальних плянів університетів. Студенти самі дбають про свій фізичний розвиток, власне здоров'я і належний рівень працездатності. Кредитно-модульної системи оцінювання з фізичного виховання у нефізкультурних вузах в європейсько-

му та світовому освітньому просторі сьогодні не існує [5, 7].

Формування здорової, соціально-активної, фізично розвиненої і підготовленої до майбутньої професії людини є головним напрямком фізичного виховання. Це – педагогічний процес, спрямований на фізичний розвиток, функціональне вдосконалення організму, навчання основним життєво важливим руховим навичкам, вмінням і пов'язаних із ними знаннями для успішної певної професійної діяльності. Фізичне виховання студентів у вищих освітніх закладах є невід'ємною частиною освіти, умова оптимізації фізичного та психічного стану, фізичного розвитку особистості, підготовки до умов життєдіяльності [2, 15].

Необхідно розглядати фізичне виховання як засіб соціально-гуманітарної підготовки студента та формування соціальних компетенцій, формувати, насамперед, культуру здоров'я, навчати фізичній рекреації, всіляко сприяти зміцненню спортивної бази; проводити спортивні змагання як засіб підвищення зацікавленості у систематичних заняттях фізичними вправами й спортом; сприяти створенню спортивних клубів у вищих освітніх закладах.

Як наголошує А. Войнаровський, “Фізичне виховання як цілісна система виховання сьогодні відмовилося від старих, сформованих ще в радянський період розвитку освіти молоді й поки ще не виробила нових вимог сучасної системи виховання” [3, 6]. В останнє десятиріччя в галузі фізичного виховання продовжуються приймати рішення, які суперечать одне одному. Так, за Концепцією національного виховання студентської

молоді (2009) фізичне виховання є обов'язковим та здійснюється в усіх вищих освітніх закладах України – незалежно від форм власності. Об'єктами фізичного виховання є студенти вищих освітніх закладів усіх рівнів акредитації. Колегія Міністерства освіти і науки України постановою від 2 грудня 2014 року це рішення анулювала (фізичне виховання у вищих освітніх закладах за цією постановою не є обов'язковою дисципліною). Це призводить до того, що в університетах відмінено обов'язкові заняття з фізичного виховання для студентів, змінивши їхній статус [8, 45]. Не є винятком у цьому пляні й ситуація в Дрогобицькому державному педагогічному університеті імені Івана Франка: у навчальних плянах на 2017/2018 навчальні роки на другому курсі навчальна дисципліна фізичне виховання відсутня. Як наголошує А. Нейман, у цій ситуації “нагальним виступає завдання формування мотивації студентів до самовдосконалення, в основі якої лежать цінності здорового способу життя і ціннісні орієнтації на підвищення рівня свого фізичного стану з включенням до систематичних занять руховою активністю” [8, 44].

Таким чином, аналізований період характеризується зміною наукової парадигми в теорії й практиці виховання (порівняно із радянським періодом). Зникає ідеологічна складова виховання, посилюються гуманітарні (ціннісні) складові виховання. Людина (студент) перестає мислитися лише у межах колективу. Держава декларує (частково виконуючи, більшою ж мірою не сприяючи) створення оптимальних педагогічних умов і передумов для самореалі-

зації зацікавленень і потреб студентів у сфері фізичної культури і спорту тощо. Відбуваються пошуки оптимальних шляхів системи навчання й виховання. Помітним залишається інертний вплив советської системи навчання й виховання (особливо в перше десятиріччя). Україна влилася (чи повернулася) в освітній європейський простір у рамках Болонського процесу (2005 рік), запровадивши кредитно-модульну систему організації навчального процесу, хоча із прийняттям Закону *Про вищу освіту* ця система змінюється. Проблемним залишається питання обов'язковості / необов'язковості проведення занять із фізичного виховання студентів у вищих освітніх закладах.

Bibliography and Notes

1. Андріянов Тарас, *Здоровий спосіб життя людини як соціально-педагогічна проблема*, [у:] *Людина, мова, культура, пізнання* / Ред. О. Холод 2009, Том 23 (4), с. 20-23.

2. Білоус Тетяна, *Оптимальний розвиток фізичної підготовленості студентів у процесі занять з фізичного виховання*, [у:] *Теорія та методика фізичного виховання* 2008, № 2, с. 15.

3. Войнаровський Анатолій, *Протиріччя й проблеми традиційної системи фізичного виховання студентської молоді у вищих навчальних закладах України*, [у:] *Фізичне виховання, спорт і культура здоров'я у сучасному суспільстві: Збірник наукових праць*, № 2 (22), 2013.

4. Гончаренко Семен, Кушнір Василь, *Освіта – XXI століття*, [у:] *Шлях освіти* 2005, № 1, с. 2-7.

5. Грибан Григорій, *Проблеми фізичного виховання в умовах євроінтеграції*, [у:] *Буковинський науковий спортивний вісник* 2007, Чернівці: Чернівецький науковий вісник, Випуск 3, с. 6-10.

6. *Инструкция по организации и содержанию работы кафедр физического воспитания высших учебных заведений*, Москва 1978, 23 с.

7. М'якота Олександр, Римар Микола, *Здоров'я студента як національна культурна цінність у освітньому євроінтеграційному просторі*, [у:] *Актуальні проблеми фізичного виховання студентів в умовах кредитно-модульної системи навчання: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції*, Дніпропетровськ 2010, 392 с.

8. Нейман Антоніна, *Формування ціннісних орієнтацій у сфері фізичної культури студентів педагогічних коледжів*, [у:] *Теорія і методика фізичного виховання і спорту* 2106, № 1, с. 43-48.

9. Плошинська Анжела, Черевко Світлана, *Розвиток державної політики в галузі фізичної культури та спорту в сучасній Україні*, [у:] *Молода спортивна наука України* 2008, Том 2, с. 361-364.

10. Присяжнюк Станіслав, *Физическое воспитание*, Київ 2008, 234 с.

11. Раєвський Рем, Канішевський Станіслав, *Фізичне виховання студентської молоді України у контексті Болонського процесу*, [у:] *Фізичне виховання студентів вищих навчальних закладів: здобутки, проблеми та шляхи їхнього вирішення у контексті вимог Болонської декларації: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції*, Київ, Національний університет «Києво-Могилянська академія» 2007, с. 44-49.

12. *Физическая культура: Общесюзная базисная учебная программа для высших учебных заведений*, Москва 1990, 28 с.

Social and Media Communication

Olena Kiryanova

ROLE OF SUMMER CHRISTIAN CAMPS AS A SOCIAL COMMUNICATOR AMONG SCHOOLCHILDREN AND STUDENTS

The National Technical University
“Ihor Sikorskyi Kyiv Polytechnic Institute”, Ukraine

Олена Кір'янова

РОЛЬ ЛІТНІХ ХРИСТІЯНСЬКИХ ТАБОРІВ ЯК СОЦІАЛЬНОГО КОМУНІКАТОРА СЕРЕД ШКОЛЯРІВ ТА СТУДЕНСЬКОЇ МОЛОДІ

Abstract: The research of the problem of the role of inter-confessional summer camps as a social communicator among schoolchildren and students is important both for the modern science of social communication in Ukraine and abroad. Summer Christian camps contribute to the formation of Christian, family, civil and patriotic views.

The main purpose of the activities of the summer Christian camps is to propagate the Word of God and Ukrainian spiritual traditions among children of the school age based on such universal values as: religiosity, fidelity to the family, mutual assistance, love, law-abidingness and patriotism. The spiritual program of the summer Christian camps is aimed at children and students eager to develop intellectually and spiritually, to improve themselves in order to realize themselves in society. Summer Christian camps contribute not only to vertical, social and sociocultural relations, but also to horizontal and gender relations.

Keywords: Social communication, Christian summer camp ‘Source of Hope’, students, leaders, schoolchildren, children

Важливу соціально-комунікаційну роль відіграють літні християнські табори, куди де без остраху, що вони наберуться там поганих звичок відправляють на відпочинок та оздоровлення своїх дітей батьки та йдуть працювати та проводити служіння студенти-християни. Тому актуальність дослідження теми полягає у вивченні ролі міжконфесійних літніх таборів як соціального комунікатора серед школярів та

студентської молоді, та сприяють формуванню християнських, сімейних цінностей, громадянських і патріотичних поглядів. Адже саме від молоді залежить переформатування постколоніальної України, і перетворення її на європейську, цивілізовану, правову, високотехнологічну державу.

Проблема ролі міжконфесійних літніх оздоровчих таборів як соціального комунікатора для дітей

шкільного віку та студентської молоді розглядається вперше. Основні джерела для реалізації мети дослідження отримані з інтернет-ресурсів, зокрема соціальної мережі *YouTube* та інших, де оприлюднені засадничі положення міжконфесійного літнього табору «Джерело Надії», програма їхньої реалізації, розпорядок дня тощо [1], [3], [4], [5], [15]. Комплексно розкрити досліджувану тему дали змогу польові дослідження, зокрема інтерв'ю з дітьми, а також лідерами-волонтерами, які працювали у таборі «Джерело Надії» з різними віковими групами дітей [7-12].

Розглянемо діяльність християнських літніх таборів для дітей та їхньої ролі соціального комунікатора серед школярів та студентської молоді України і спробуємо проаналізувати концепцію та основні положення програми християнських літніх України та її реалізацію на теренах Переяславщини; висвітлити основні напрямки діяльності міжконфесійного літнього табору «Джерело Надії»; охарактеризувати та дати оцінку роботі християнського літнього табору «Джерело Надії» через призму поглядів його учасників.

Спочатку розглянемо визначення поняття «соціальна комунікація» і її роль у вихованні і розвитку християнської моралі та національної свідомості сучасної шкільної та студентської молоді України. Соціальна комунікація (англ. *social communication*) – обмін між людьми або іншими соціальними суб'єктами цілісними знаковими повідомленнями, у яких відображені інформація, знання, ідеї, емоції тощо, обумовлений цілим рядом соціально

значимих оцінок, конкретних ситуацій, комунікативних сфер і норм спілкування, прийнятих у даному суспільстві [13].

Суспільно важливу місію соціального комунікатора серед студентської молоді і дітей шкільного віку відіграють оздоровчі християнські літні табори. Загалом, літні християнські табори пропонують не лише послуги щодо відпочинку, оздоровлення дітей та молоді, але й їхнього морально-етичного та духовного розвитку та удосконалення. Для прикладу розглянемо важливу комунікаційну місію християнського літнього табору на теренах Переяславщини, який уже три роки поспіль за сприянням благодійної організації дитячого фонду «Джерело надії» (Київ) на час літніх канікул орендує турбазу «Переяславська» (Переяслав-Хмельницький Київська обл.) для проведення табору оздоровлення та відпочинку дітей з усієї України. Розпочинається сезон у християнському таборі 1 червня, а завершується 28 серпня [4].

«Благодійна організація дитячого фонду «Джерело надії» успішно функціонує вже 19 років, – говорить його директор Тетяна Сіліна. – За один сезон оздоровлюється близько п'ятисот дітей віком від 7 до 16 років з усієї України. Раніше такі дитячі табори відпочинку ми влаштовували в Криму. А останнім часом у зв'язку з усім відомими подіями проводимо їх на Переяславщині. Загалом-то тут відпочивають не лише ті діти, котрі потрапили в складні життєві обставини (сироти, з неблагополучних сімей, із зони проведення АТО), а й забезпечені діти чиновників, бізнесменів. Цього року було проведено

п'ять змін. Лише під час п'ятої зміни було сформовано 15 груп, у яких перебувало близько 130 дітей, з них 20 – із Переяславщини» [1]. Загалом основна діяльність Фонду – це розповсюдження Божих ідей милосердя, миру, добродійництва, християнських духовних цінностей [3].

Місцезнаходження табору також сприяє оздоровленню та відпочинку, зближує дітей і молодь з природою, що є запорукою гарного настрою та налаштовує всіх на конструктивний діалог із однолітками та лідерами груп. Адже розташований міжконфесійний табір «Джерело Надії» в селі Циблі в найкращому місці на березі Канівського водосховища, де є свій чудовий, піщаний пляж. Територія закладу становить 7,8 га. Ідальня розрахована на 250 осіб. Діти проживають у дерев'яних будиночках блочної системи. Пропонується різноманітне 5-ти разове домашнє харчування [1].

Але славиться табір насамперед добре продуманою духовно-виховною програмою на кожну зміну. Програма табору «Джерело надії» настільки яскрава і насичена, що не дає нудьгувати ані хвилинок. Разом з досвідченими лідерами-волонтерами з усієї України дітвора бере участь у різноманітних спортивних іграх, змаганнях, естафетах, конкурсах та майстер-клясах. А ще в християнському таборі діти дізнаються, як змінити світ на краще і змінитися самому. 12-річний Віктор Левченко із Переяслава розповів, що у табір приїхав зі своєю 10-річною сестричкою. Діти дуже весело і з користю проводять літні канікули. Адже тут цікаво кожен день. Але найбільше Віктору сподобали-

ся спортивні та розвиваючі ігри: стрільба із лука, стрибки на батуті та участь у інтелектуальних та гумористичних конкурсах та виставах. Сирота Максим Москалець (10 років) зі Стовп'яг (Переяславщина) також поділився своїми враженнями щодо відпочинку у літньому таборі. Хлопчик розповів, що в табір приїхав вперше, але його вразила родинна атмосфера в ньому, він відчув себе як вдома у свого дідуся. Ще одну нелегку сирітську історію повідала 15-річна Ніна Кольга, яка донедавна проживала в Переяславі. «Опікунство наді мною та моїми меншими братиком і сестричкою взяла наша старша сестра. Ще один наш брат мешкає в Києві. А ми усі – в Черкасах, де сестра купила будинок», – каже вона. Дівчина дуже щаслива, що потрапила в табір, у якому дітей навчають християнських цінностей: взаємодопомоги, любови до ближнього, милосердя, любити та прославляти Бога. Слід зазначити, що дітям-сиротам або позбавленим батьківського піклування безкоштовний відпочинок забезпечує благодійний дитячий фонд «Джерело надії» [1].

Отже, літній християнський табір виконує насамперед соціально-комунікативну та благодійницьку місію, яка дає можливість дітям-сиротам не лише оздоровитися та відпочити, але й знайти друзів за інтересами, відчути себе особистістю і невід'ємною частиною великої християнської родини. Багато дітей-сиріт виявляли бажання побувати в таборі ще раз, тому приїздили відпочивати у ньому неодноразово, а потім ставши дорослими працювали лідерами груп.

Велике значення керівництво християнського табору надає конкурсному прийому на роботу волонтерів-лідерів, які не лише відповідають за безпеку та здоров'я тих, хто тут відпочиває, але й повинні вміти створювати на кожен день духовну та спортивно-розважальну програму. Слід зазначити, що на роботу до табору беруть лише охрещених членів Церкви, які зарекомендували себе як у навчанні, так і в служінні та інших суспільно-значимих справах. Студенти-лідери мають бути для дітей, які відпочивають у таборі, взірцем в умінні працювати, налагоджувати контакти з однолітками та проводити дозвілля.

Студентка Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди А. Бунчук цього року перший раз працювала лідером у таборі «Джерело надії», і зарекомендувала себе як відповідальна, комунікабельна, працююча та креативна особистість. Пройшовши з успіхом випробувальний термін у першій зміні, керівництво запропонувало А. Бунчук залишитися працювати на все літо. Загалом вона відпрацювала в християнському таборі чотири зміни. Найголовніше для дівчини те, що крім практики спілкування та роботи з дітьми різних вікових та соціальних категорій, їй вдалося познайомитися та потоваришувати з однолітками як дівчатами так і хлопцями. Але найбільше А. Бунчук запам'яталася робота з дітьми-сиротами, оскільки вони дуже вразливі, потребують більше турботи й уваги ніж діти із повних сімей. Тому дівчина намагалася проявляти турботу так, щоби охопити увагою всіх

своїх підопічних. Щоби когось із них не ненароком не образити, вона постійно консультувалася щодо різних ситуацій в психолога-координатора [12].

Майже всі члени Спілки Студентів Християн Переяслав-Хмельницького здобували важливий соціальний та комунікаційний досвід в цьому таборі. Президент ССХ Переяслав-Хмельницького М. Горай також розпочала своє служіння з табору «Джерело надії». Ось яку повідала історію дівчина кореспонденту «Вісника Переяславщини»: «Ще будучи школяркою я відпочиваючи в таборі, познайомилася з теперішньою подружкою екс-президентом ССХ М. Баклицькою, зараз уже магістром університету. Через неї я познайомилася і з Переяславом, і з університетом, і потім вступила сюди на навчання. А от координатором у таборі був В. Михайлюк, який є пастором нашої Церкви у Пристромах (Переяслав-Хмельницького району). Тепер товаришую із його старшою донькою. Щонеділі вони з міста їдуть на зібрання, забирають і мене з собою. До речі, влітку знову пляную побувати в цьому ж таборі» [14].

Одна із наймолодших дівчат-лідерів 17-річна Владислава Ніколайчук в таборі активно займалася фізичною підготовкою та вихованням дітей і підлітків. За її сприянням і участю були проведені спортивні змагання. Цінний досвід набутий в таборі з практичної фізичної підготовки допомогли їй стати воєни 2017 р. студенткою факультету фізичного виховання Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету [11].

Керівництво табору запрошує на роботу студентську молодь не лише місцевого університету, а з усіх куточків України. Так, М. Степанчук, яка навчається у Національному педагогічному університеті імені М. Драгоманова (Київ) на логопеда-дефектолога, працювала у таборі з дітьми, які погано розмовляють. Для Мирослави робота в християнському таборі – це не лише проста практика, а насамперед важливий соціальний досвід спілкування з дітьми, які мають дефекти мови. Важливим для дівчини є також те, що своїми вміннями вона змогла допомогти декільком дітям молодшого шкільного віку скоректувати порушення мови. Крім того, Мирослава потоваришувала із багатьма своїми ровесниками, з якими тепер зустрічається та підтримує постійний зв'язок через соціальні мережі [9]. Але найбільшою подією в особистому житті Мирослави стало знайомство з лідером-волонтером Віктором Фещенком, який навчається на диспетчера в Кіровоградській льотній академії Національного авіаційного університету. Вони і зараз продовжують тісно контактувати та по можливості зустрічатися [10].

Відзначилася в роботі християнського табору і 19-річна Катерина Морозова, яка навчається на юридичному факультеті Національного педагогічного університету імені Михайла Драгоманова. Хоча вона опановує фах правника, але у таборі дівчина працювала музичним керівником. Завдячуючи її активній роботі багато дітей і підлітків мали змогу долучитися до світу музики. Настя зі своїми підопічними вивчила багато християнських пісень, які

з успіхом були представлені на творчих вечорах, що регулярно проводилися в таборі. На думку дівчини, свою місію вона цілком виконала працюючи з дітьми. «Адже пісня і музика, – зауважує вона, – не лише створює комунікаційні зв'язки між людьми, але формує християнський та національно-патріотичний світогляд у дітей та підлітків» [7].

Свою думку щодо значення християнських літніх таборів висловив і координатор зміни Андрій Печиборщ, який навчається на 3-му курсі факультету психології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Хлопець вважає, що його місія суспільно-значима як для дітей, так і для розвитку та удосконалення власної особистості. Він зазначив, що професія психолога, яку він здобуває, дуже допомогла йому знайти спільну мову не лише з лідерами груп, а передусім з дітьми-сиротами, адже до них потрібен особливий, індивідуальний підхід, щоби ненавмисне їх чимось не образити, не нашкодити, адже втративши із різних причин батьків, вони стають дуже вразливими. Тому Андрій постійно консультував лідерів груп, де були діти-сироти, бо вони потребували більшої уваги у спілкуванні, ніж ті діти, до яких у вільні від праці дні приїздили батьки. Загалом, Андрієві сподобалася його робота, і той соціально-комунікаційний досвід, який він отримав на ній. Тому наступного року на час літніх канікул хлопець також планує працювати в християнському таборі [8].

Крім студентської молоді у таборі були задіяні і професійні аніматори-волонтери. Зокрема випускниця

Національного університету культури і мистецтв 25-річна Анастасія Мартиненко – дипломований режисер; вона допомагала лідерам груп втілювати їхні ідеї і напрацювання у музичних та хореографічних постановках, керувала й опікувалася проведенням духовних, інтелектуально-розвиваючих та художньо-мистецьких заходів (вистави на релігійну тематику, розважальні вечори, олімпіади інтелектуалів, мистців тощо), які сприяли посиленню соціально-комунікативних зв'язків між дітьми та лідерами груп [6].

Звнвлом літній християнський табір «Джерело Надії» сприяє розвитку соціально-комунікативних зв'язків, як вертикальних – між дітьми та лідерами, які формують у них християнський світогляд і морально-етичні цінності, так і горизонтальних – між студентами-ровесниками, які у процесі роботи налагоджують міжособистісну комунікацію. У результаті таких соціальних і міжгендерних комунікацій за час існування табору утворилося 48 сімейних християнських пар. І головне те, що серед них немає жодного розлучення.

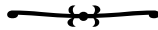
Після закінчення роботи в таборі лідери-волонтери продовжують спілкуватися через соціальні мережі, ділитися життєвим досвідом, обмінюватися інформацією, допомагати один одному у налагодженні соціальних зв'язків. Якщо є час і привід хлопці й дівчата влаштовують зустрічі та поїздки на цікаві заходи. Так, друзі уже неодноразово зустрічалися в Києві, де обговорювали спільні проекти, ділилися враженнями та важливою інформацією [12].

Знаковою подією у житті для кожного із них стала присутність 17 вересня на зустрічі всесвітньо відомого оратора та мецената-християнина Ніка Вуйчіча, який вже втретє виступив у Києві на Хрещатику. Наостанок Нік Вуйчіч разом із усіма присутніми помолився за Україну [2]. На 30 вересня 2017 р. молоді люди запланували та провели так звану зустріч-семінар в Києві щодо обговорення своєї роботи у таборі. Мета цього семінару – обмін інформацією та пропозиціями, думками щодо проведеної роботи в християнському таборі літо-2017 р. та згідно з ухваленою резолюцією планування роботи на наступне літо [12].

Отже, міжконфесійні літні табори стали ефективним інструментом соціальної комунікації серед школярів та студентської молоді, та сприяють формуванню у них християнських, сімейних цінностей, громадянських і патріотичних поглядів. Основна мета діяльності літніх християнських таборів – це поширення Слова Божого та прищеплення дітям шкільного віку духовних традицій українського народу, які базуються на таких загальнолюдських цінностях як: релігійність, вірність родині, взаємодопомога, свободолюбивість, законслухняність і патріотизм. Духовна програма літніх християнських таборів націлена на дітей і студентів, які прагнуть інтелектуально, духовно й духовно розвиватися та самовдосконалюватися, щоби зреалізувати себе у соціумі. Показано, що літні християнські табори сприяють не лише вертикальним, соціальним і соціокультурним зв'язкам, а також і горизонтальним, гендерним стосункам.

Bibliography and Notes

1. *«Джерело надії» – табір, де дітей вчать християнським цінностям*, Web. 12.03.2017. <<http://visnik-press.com.ua/archives/64172>>.
2. *«Це лише початок». Нік Вуйчіч розповів як його надихають вчинки українців*, Web. 12.03.2017. <<https://tsn.ua/ukrayina/>>.
3. *Благодійна Організація Дитячий Фонд «Джерело Надії»*, Web. 12.03.2017. <<http://www.djerelo-nadii.org.ua>>.
4. *Джерело надії*, Web. 12.03.2017. <<http://djerelo.weebly.com/>>.
5. *Дитячий заклад оздоровлення «Джерело надій» запрошує діток на літній відпочинок*, Web. 12.03.2017. <<http://phm.gov.ua/?p=7939>>.
6. Записано 26.08.2017 р. від А. Мартиненко А., 1992 р. н., м. Київ.
7. Записано 26.08.2017 р. від К. Морозової, 1998 р. н., м. Київ.
8. Записано 26.08.2017 р. від А. Печиборщ, 1997 р. н., м. Київ
9. Записано 26.08.2017 р. від М. Степанчук, 1997 р. н., м. Київ
10. Записано 26.08.2017 р. від В. Фещенка, 1997 р. н., с. Пристроми Переяслав-Хмельницького району Київської області.
11. Записано 26.08.2017 р. від В. Ніколайчук, м. Переяслав-Хмельницький Київської області.
12. Записано 3.09.2017 р. від А. Бунчук, 1999 р. н., м. Переяслав-Хмельницький Київської області.
13. *Соціальна комунікація*, Web. 14.03.2017. <<https://uk.wikipedia.org/wiki/>>.
14. *Студенти-християни провели масштабний захід по «руйнуванню міфів»*, Web. 14.03.2017. <<http://visnik-press.com.ua/archives/78128>>.
15. *Табір «Джерело надії»*, Web. 16.03.2017. <www.youtube.com/watch?v=3w8qlqDiQYA>.



Reviews

METAPHORS OF TEXT BATALIES

Ihor Isichenko, archbishop, *War of Baroque metaphors. "Syone" of Petro Mohyla vs "Spyglass" of Kasian Sakovych* [In the Ukrainian language], Kharkiv: Akta 2017, 348 pp.

МЕТАФОРИ ТЕКСТОВИХ БАТАЛІЙ

Ігор Ісиченко, архієпископ, *Війна барокових метафор. "Камінь" Петра Могили проти "Підзорної труби" Касіяна Саковича*, Харків: Акта 2017, 348 с.

Abstract: Book *War of Baroque metaphors* of Ihor Isichenko, archbishop of Kharkiv and Poltava is a continuation of a series of researches on Ukrainian Baroque problems. The main theme of the author's research is interconfessional polemics of the second quarter of the 17th century, represented by works *Perspectiwa* (1642) of Kasiyan Sakovych and *Kamień* (1644) of Yev-seviy Pumen. Professor Isichenko researches development of polemic discourse. A special attention is paid on Church sacraments and principles. A special attention is paid on artistic features of texts. So it becomes clear that playing with metaphors – is one more segment of discussion between Catholics and Orthodox. The monograph opens the curtain of Ukrainian churches of eastern rite, reveals their problems, ways of solving them, folk superstitions, virtues and sins of laity and clergy.

Культура Бароко була підвищено знаковою: речі, події, деталі в текстах відсилали до чогось іншого, або виповнюючи минуле, або провіщаючи майбутнє. Символами позначався горній світ, вони передавали зміст канонів, були характеротворчими засобами для образів небесної

ієрархії. Алегорії виходили на сцену, представляючи світ святости. На основі символів розгорталася нарація у проповідях, вони були покликані віднайти й оприявнити приховані сенси Біблії. Теми багатьох творів формулювалися через метафори. Метафора в ті часи позначала й відображувала повноту світу, називаючи його морем, книгою, театром і т. ін.

Символічні метафори, винесені в назви книг, об'єднували величезний і строкатий матеріал. *Ключ розуміння, Меч духовний, Труби словес проповідних, Огородок Марії Богородиці, Вінець Христов, Руно орошенное, Небо новое, Скарбниця потрібная* – далеко не повний перелік барокових книг із ключовою метафорою у заголовку. Метафори інформували, хвилювали, примушували думати, захоплювали, дивували. Зрештою, ними оперували як аргументами в диспутах і суперечках.

Розгортання полеміки у другій чверті XVII століття між Касіяном Саковичем і Євсевієм Пиміном також відбулося за допомогою метафор,

ключові з яких архієпископ Ігор Ісіченко виніс у назву своєї монографії. Книга *Війна барокових метафор. "Камінь" Петра Могили проти "Підзорної труби" Касіяна Саковича* складається зі вступу, 19 розділів, висновків, бібліографії, покажчика імен та переліку скорочень.

Своє дослідження владика Ігор цілком доречно почав у *Вступі* з терміна «метафора», представивши його спочатку крізь призму вчення Арістотеля, Цицерона, Квінтіліяна, Емануеле Тезауро, Митрофана Довгалевського, а згодом, – підключивши до них сучасні теорії метафори Романа Якобсона, Майкла Редді, Джорджа Лакоффа, Марка Джонсона, Жака Дериди.

Книга вибудована за дисертаційною структурою, відтак тут є огляд літератури з проблеми, основна частина й висновки. Спочатку автор знайомить нас із літературознавчим розгортанням теми полемічного діалогу Касіяна Саковича та Євсевія Пиміна. Початковий розділ у хронологічній послідовності відтворює згадки про біографію й творчість першого полеміста й творчу маску другого та особливості тексту, автором якого його вважають. При цьому владика Ігор опрацював роботи польських, українських та інших дослідників. Тут цитуються й реферується праці, надруковані як на початку XIX століття, так і в наші дні (Ігнатія Стебельського, Михайла Єронима Юшинського, Садока Баронча, Александра Брюкнера, Олександра Пипіна, Миколи Костомарова, Івана Вагилевича, Степана Голубева, Пантелеймона Куліша, Івана Франка, Володимира Кречотня, Олексі Мишанича, Володимира Махновця, Дми-

тра Чижевського, Франка Сисина, Ігоря Шевченка й багатьох інших). Особливу увагу автор книги звернув на публікації, присвячені ювілею Петра Могили (1996 – 1997 роки), та роботи таких сучасних дослідників, як Марек Мельник, Володимир Пилипович, о. Лаврентій Гуцуляк, о. Пшемислав Новаковський. Такого ж ретельного бібліографічного опрацювання зазнали й образи нараторів – Касіяна Саковича та Євсевія Пиміна. Щодо першого подана детальна біографія, відтворена за працями учених, другий же постає як об'єкт дослідницьких припущень та рефлексій.

Основну частину книги архієпископа Ігоря Ісіченка складає полеміка Касіяна Саковича та Євсевія Пиміна, зафіксована відповідно в книгах *Perspectiwa* (1642) та *Kamień* (1644). Професор Ісіченко послідовно співставляє ці два видання й акцентує на війні метафор, протиставляючи перспективу як науку оптики першого полеміста каменеві другого.

Автор монографії доречно акцентував на барокових елементах двох книг, а саме їх титульних сторінках, геральдичних посвятах, епіграфах, реальних та ідеальних адресатах.

Основна частина монографії структурована відповідно до головних тем полемічного дискурсу. Автор слідом за полемістами тримає у полі зору проблеми церковних таїнств та особливості їх відправи у західній та східній Церквах. Кожна з подальших частин (Хрещення, Миропомазання, Сповідь, Євхаристія, Священство, Подружжя, Оливопомазання, Устав) викладає погляди спочатку Касіяна Саковича на кожну задану тему, а далі – Євсевія Пиміна. У тексті це набуває вигляду тези та

антитези. З розгортання матеріалу читач має змогу дізнатися про традиції, обряди, ритуали східної Церкви. Зокрема, обряд хрещення читач може уявити не тільки в основних рисах (хрестильниця, обливання теплою водою, пострижини, фіксація в метричних книгах, триразове обходження навколо хрестильниці), але і в широкому контексті (малярські неканонічні зображення, молитва зі згадкою бабів-повитух та ін.).

Полемічне змагання двох авторів архієпископ Ігор вміщує у таблиці, де є закиди однієї сторони й відповіді на них опонента. Кожну тему автор книги збагачує богословськими коментарями, розширенням теми у перспективі її дискурсного розгортання, біографічними подробицями й вадами одного з полемістів.

Окремої уваги у монографії зазнав *Paraenesis* як додаток до *Perspectivnyu*. В ньому піднімаються проблеми походження ідей Святого Духа та примату папи римського.

Окрім богословських тонкощів і полемічних аргументів владика Ігор звертає увагу на художні особливості текстів. Він наводить іронічні характеристики, порівняння, метафори, якими послуговувалися полемісти. Скажімо, Касіян Сакович називає закостенілу традицію кригою й збіжжям; церковну реформу – сонцем або вітром; старий календар – старим дідом; східну Церкву позначає метафорою аварійного дому, з якого треба втікати. Євсей Пимін радить Саковичеві користуватися окулярами авторитетних текстів; сповідь для священника, на його думку, – духовна лазня; опонента він характеризує через порівняння із кажаном. Відтак зрозуміло, що гра метафорами – це

ще одна грань дискусії (греко-)католиків та православних.

Прикметно, що *Війна барокових метафор* виходить далеко поза межі двох текстів. Владика Ігор зі знанням справи вказує на те, як східна Церква врахувала полеміку Касіяна Саковича та Євсея Пиміна при формуванні *Събранія короткои науки о артикулах віри* (1645), *Требника* (1646) Петра Могили та трактату *Мир з Богом чоловіку* (1669) Інокентія Гізеля.

Варто зазначити, що ця монографія не тільки відтворює особливості релігійної полеміки, але й відкриває заслону на життя українських Церков східного обряду, розкриває їхні проблеми, шляхи їх подолання, народні забобони, цноти та гріхи як мирян, так і священників. Автор книги виявив надшироку ерудицію як у знанні європейської й української барокової літератури, так і в богословських працях Середньовіччя й Нового часу, церковній історії й політиці, містичних і формальних нюансах церковних таїнств, мовному різноманітті досліджуваних текстів. Вчений намагався зробити свою книгу максимально інформативною для читачів, увівши туди тлумачення термінів іншомовного походження, коментарі про тодішній і теперішній адміністративний устрій, ремарки щодо історичної зміни значень слів і т. ін.

Безперечно, ця книга є сильним висловлюванням про полемічний дискурс епохи Бароко. Висловлюванням, яке запрошує й підштовхує до продовження розмови.

Olena Matushek,

Vasyl' Karazin National University
of Kharkiv, Ukraine

TARAS SHEVCHENKO'S ARTISTIC PROSE: BETWEEN THE ORIENT AND THE OCCIDENT

Oleksandr Boron, *Heritage of Kobzar Darmohray* [In the Ukrainian language], Kyiv: Krytyka 2017, 496 pp.

ХУДОЖНЯ ПРОЗА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: МІЖ ОРІЄНТОМ ТА ОКЦИДЕНТОМ

Олександр Боронь, *Спадщина Кобзаря Дармогряя*, Київ: Критика 2017, 496 с.

Abstract: There is analyzed the monograph of Oleksandr Boron devoted to research of artistic prose of Taras Shevchenko in European literature context. There are researched links of this prose with its modern creative experience of Western European writers and with Russian prose. There is traced a number of trends in the Ukrainian literature.

Дослідження процесу народження нової української літератури, зокрема української прози, в українському літературознавстві вже має свої здобутки. Однак велика частина таких досліджень несе на собі печать кон'юнктури історичної та політичної доцільності. Тому повернення до першоджерел і їх переосмислення – надважливе завдання сучасної літературології.

Монографія *Спадщина Кобзаря Дармогряя* вдумливого й прискіпливого дослідника творчості Тараса Шевченка Олександра Бороня бачиться як одна із важливих студій, яка уже давно мала б з'явитися в сучасному літературознавчому просторі – з огляду на важливість і вагомність поставлених у ній проблем.

У науковому доробку Олександра Бороня – широка гама Шевченкознавчих студій: монографії *Поетика простору в творчості Тараса Шевченка* (Київ 2005), *Повісті Тараса Шевченка і західноєвропейські літератури: рецепція та інтертекстуальні зв'язки* (Київ 2014), збірка наукових статей *Поет і його проза: генеза, семантика і рецепція Шевченкової творчості* (Київ 2015).

Спадщина Кобзаря Дармогряя – перше в українській літературології багатопланове й усестороннє дослідження прозової творчості Шевченка в загальноєвропейському культурному просторі.

Як зауважує автор *Спадщини Кобзаря Дармогряя*, «українська проза на етапі становлення нової літератури тривалий час залишалася двомовною – з кількісною перевагою російськомовних творів. Шевченка не випадає називати прямим спадкоємцем, тим паче – наслідувачем попередньої та сучасної йому літературної традиції, але, як показує аналіз, не підлягає сумніву його добра

обізнаність із прозовим доробком українських письменників: окремі деталі вказують на те, що він уважно вчитувався в їхні твори, запозичував художні засоби, – при тому, що виробив оригінальну стильову манеру, використовуючи як матеріал для розповіді власний досвід і почуті історії» (с. 12).

Дослідник наголошує, що проза мистця «вмонтована у безперервний, хай і звивистий та складний, процес розвитку української літератури як її невіддільна ланка» (с. 14), без якої важко уявити цілісну картину українського письменства. Й відтак висновує, що «проза поета опосередковано виростала з попередньої літературі традиції, пов'язуючись із нею численними претекстами. Нас не має бентежити та обставина, що не було синхронної публікації повістей, адже йдеться не про їхній вплив (справді, проблематичний) на творчість наступників, а про питому належність до українського повістярства 1850-х років, небагатого на яскраві художні явища» (с. 14).

Однією з важливих проблем у дослідженні Олександра Бороня є датування часу праці над тими чи іншими художніми творами. Такі студії не тільки вносять важливі акценти в біографіку мистця, але й стають важливою основою вивчення трансформації художнього його світобачення. У монографії зроблено, наприклад, перегляд і уточнення дат написання повісти *Близнець (Близнята)*; одночасно тут встановлено й важливі контекстуальні параметри Шевченкових творів, суттєво доповнено уявлення про прототипні образи та події першоджерела їх художнього простору.

У контексті аналізу Олександром Боронем критичного сприйняття Шевченкових прозових спроб (зокрема Сергеем Аксаковим), після яких поет уже не намагався опублікувати свої повісті й уже не повертався до написання прозових художніх творів, варто згадати й рівень розвитку тодішньої літературної критики. Яскравим зразком цього могла б бути знаменита рецензія Євгена Гребінки у *Ластівці* (за 1841 рік) – у напутньому слові до уривків *Гайдамаків* Тараса Шевченка: «Порадував нас торік Шевченко *Кобзарем*, а тепер знову написав поему *Гайдамаки*. Гарна штука, дуже гарна, така смашна, мовляв, як у спасівку та у жаркий день після обіду гарний кавун! І їси і ще хочеться – і читаєш і не одірвешся. Ось вам для приміру з неї перва глава. А там дальші усе лучше й лучше. Штука, я вам скажу!» (*Ластівка. Сочінення на малоросійском языке. Собралъ Е. Гребенка, Санкт-Петербур-гъ 1841, с. 371*).

Перший розділ монографії *Спадщина Кобзаря Дармограя (Художні властивості Шевченкових повістей)* присвячений детальним студіям прозової спадщини мистця, куди входять його дев'ять повістей (створених орієнтовно упродовж 1852 – 1858 років) та щоденник, написаних російською мовою, передмови до поеми *Гайдамаки* (у першому виданні 1841 року) та нездійсненого видання *Кобзаря* 1847 року, окремі статті, листування.

Підневільницьке буття в імперському просторі стає, на переконання дослідника, одним із факторів вибору мови мистцем для художньої прози, яка не є для нього органічним (як його поезія) художнім простором

освоєння світу: «Звернення Шевченка до прози російською мовою зумовлене цілим комплексом причин, зокрема і мистецьких спонук: намагання розширити власні творчі можливості; нерозробленість прозової української літературної мови; брак рідномовної практики, потрібної для праці над епічним твором; прагнення заявити про себе і вплинути на ситуацію в літературі; відсутність українських журналів; бажання побачити свій доробок опублікованим, що наклало істотні обмеження не тільки на вибір мови, а й на проблематику твору» й «донести до російського суспільства правду про життя українського народу, його культуру, звичаї, побут, сказати б, прикметні риси “менталітету” тощо» (с. 28).

Олександр Боронь зауважує, що Шевченкові повісті народжувалися у руслі розвитку української літератури (писаної й українською, й російською мовами) першої половини XIX віку й вони є хронологічними передтечами творчості Марка Вовчка.

Стилістично ці повісті «близькі до романтизму, що успадкував од сентименталізму традиційні для цього стильового напрямку жанрові різновиди: епістолярний, опис подорожніх вражень, дидактична повість». Шевченко «охоче комбінував кілька жанроформ в одному творі, досягаючи розмаїтості нарації» (с. 34). Одночасно ж ідейно, переконаний О. Боронь, Шевченкова проза «тяжіє до просвітницького реалізму» й їй притаманний «дидактизм, морально-етичні настанови, чіткий поділ персонажів на дві антагоністичні групи» (с. 36).

Прозова творчість Тараса Шевченка, як і українська проза початку

XIX століття, виявляє, таким чином, стильовий синкретизм.

У цьому ж розділі проведено детальний аналіз жанрових різновидів Шевченкових повістей, їх композиційних особливостей. Дослідник висновує, що «загалом жанрово-стильову структуру прози Шевченка слід розглядати хоч і в контексті російського письменства, але без жорстокої прив'язки до нього, адже жанрове новаторство мистця виявилося передовсім у межах літератури української, тільки в окремих моментах – загальноімперської російської» (с. 47). Загалом же, Шевченкова проза не відзначається «художньою довершеністю, натомість вона становить інтерес народністю змісту, національним колоритом, правдивим відтворенням світовідчуття, притаманного українцям [...]» (с. 32).

У другому розділі – *Зв'язки з українським письменством* – розглянуто творчість Григорія Квітки-Основ'яненка як претекст Шевченкових повістей; інтертекст Гребінки у цих творах; творчий діалог Шевченкової художньої прози із прозою Пантелеймона Куліша. Дослідник виокремлює певну спадкоємність Квітчиних літературних традицій у прозі Шевченка, однак демонструє, як при цьому ці традиції отримують художню трансформацію, іноді відкидаються. Такі тенденції відображені у Шевченковій прозі на різних рівнях: від фабульних матриць до художніх прийомів і характеротворення. Щодо творчості Євгена Гребінки, то йдеться не про якісь запозичення Шевченком, а про мистецьке засвоєння Гребінчиного художнього досвіду, інтертекстуальний діалог. Між прозою Куліша та Шевченка Олександр Боронь

добачає спорідненість рецепції української історії, хоча вона не позбавлена полемічних паралелей; для обох цих письменників характерним є використання схожих композиційних прийомів та художніх засобів.

Третій та четвертий розділ монографії (відповідно *Контакти і збіги з творами російської літератури* та *Контекст західноєвропейських літератур*) – широкопланове й детальне наświetлення формування Шевченкових наративних стратегій між імперським російським літературним простором та окцидентальними традиціями красного письменства.

Щодо контекстуального простору російського письменства дослідник висновує, що Шевченкові повісті «писалися з розрахунку на публікацію в російських журналах, бо української періодики тоді ще не було. Це й зумовило помітну орієнтацію на загальноімперського читача, якому прозаїк прагнув прищепити зацікавленість Україною». Поруч із усім «багато його сюжетів не мають аналогів у тогочасній літературі. Не перебуваючи на вістрі актуальних питань своєї літературної доби, Шевченко, проте, зумів у своїй прозі набути самостійного голосу, доволі самобутнього на загальному тлі». Однак «естетичною довершеністю твори українського прозаїка поступалися російським взірцям» (с. 444, 445, 446).

Якщо йдеться про окцидентальні проєкції художньої прози Тараса Шевченка, то вони знову ж проявляються на різних рівнях – типологічних аналогій, контактних зв'язків, ремінісценцій, алюзій. Основою цього європейського літературного вектора у Шевченка є англійське красне письменство, хоча у ньому

прослідковуються й алюзії на творчість французької літератури чи інтертекстуальні відлуння німецького письменства у семантичному полі його повістей.

Загальний висновок, який робить Олександр Боронь, свідчить про важливість досліджень художньої прози Тараса Шевченка, оскільки вона – «невилучний складник української літератури 1850-х років. Неопубліковані свого часу, повісті поета імпліцитно існували в системі національно мистецтва й акумулювали досвід розширення проблемно-тематичних обріїв, ускладнення поетики, зокрема композиції творів і наративних прийомів, супроти попередньої стадії української прози. Фактичне ігнорування масиву з дев'яти Шевченкових повістей спричинило істотні деформації у сприйнятті історії української літератури XIX століття як цілісної картини» (с. 443).

Художня проза Тараса Шевченка творилася на перехресті окцидентальних прагнень українського красного письменства та орієнтальних (у нашому випадку – російських) художніх загальноімперських традицій, у межах яких змушена була народжуватися література поневоленого українського народу. Повернення її у літературознавчий обіг власне й стає важливим фактором уточнення й розширення наукової парадигми нового українського письменства на початках його творення – *in illo tempore*.

Ihor Nabytovych,

University of Maria Curie-Sklodovska
in Lublin, Poland

PEDAGOGICAL CONCEPTS OF IVAN FRANKO

Volodymyr Mykytiuk, *Pedagogical Concepts of Ivan Franko (Theory and Methodology of Literature Teaching)* [In the Ukrainian language], Lviv: Lviv Ivan Franko National University 2017, 408 pp.

ПЕДАГОГІЧНІ КОНЦЕПТИ ІВАНА ФРАНКА

Володимир Микитюк, *Педагогічні концепти Івана Франка (теорія та методика навчання літератури)*, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2017, 408 с.

Abstract: Ivan Franko was formed as a personality and acted in the „western“ civilizational territory, therefore his pedagogical heritage is especially important for the precise choice of standards and learning goals under present conditions of the transformation of the Ukrainian educational and scientific system, for the revival of axiological principles and didactic teleology in school, as well as for the return to the universal civilization values, in order to make consequences for the educational axiology. Throughout his entire pedagogical work there are observed philanthropic ideas as well as the fluid evolutionary development of the pedagogical paradigm of Ivan Franko from the positivist pedagogics to the pedagogics of pragmatism. The educational doctrine of Ivan Franko was exclusively pro-European, democratic and humanistic. Ivan Franko's three main lessons can be formulated as follows: 1) Western mentality is a guarantee of the preservation of Ukrainian national integrity; 2) Western identity was also formed by our material and spiritual achievements; 3) The liberal university education is the most efficient means of nation modernization and the source of involvement in the psychological and value concept of Europe.

Проблемно-синтетична монографія Володимира Микитюка про педагогічні концепти Івана Франка ще раз засвідчує невичерпність Івана Франка як «універсального генія» (Іван Денисюк), різнобічність його таланту, багатовекторність творчих зацікавлень. Ця проблема (Іван Франко як вчитель літератури, як педагог, як історик української освіти) усе ще недостатньо глибоко досліджена, недостатньо залучена для методичної підготовки українста-філолога до роботи у середній і вищій школі, тому книга Володимира Микитюка буде дуже корисною для випускників не тільки філологічних, а й будь-яких педагогічних спеціальностей: усім освітянам, які зацікавлені в удосконаленні своєї методики викладання, історикам і теоретикам української освіти. Дуже добре, що основою дослідження є статті В. Микитюка, опубліковані в українських та закордонних виданнях, декілька навчально-ме-

тодичних посібників, що засвідчує ґрунтовну апробацію наукового матеріалу книги.

Аналіз наукової літератури з проблем дослідження та філософського обґрунтування витоків педагогічної концепції Івана Франка в Україні засвідчує, що, попри певну зацікавленість сучасної педагогічної історіографії, вивчення доробку і рецепції Франка-педагога залишається фрагментарним, тому прочитання і розуміння його педагогічних концептів в умовах сучасного суспільства є актуальним. Не викликає сумніву і те, що розуміння засад педагогічної, навчально-методичної діяльності Івана Франка сприяє цілісному трактуванню франкознавства в історичній перспективі. У цьому випадку йдеться про необхідність наукової рефлексії історичного шляху, який пройшла франкознавча педагогіка: від періоду становлення і розвитку до занепаду і нового осмислення, в теоретичному та методологічно-методичному ракурсах, спрямованих, зокрема, на практичну площину вивчення української літератури в навчальних закладах. Надзвичайно важливою науковою цінністю монографії є спроможність її автора мислити тему і проблему універсально, тому справедливим є твердження автора монографії про те, що об'єктивне сприйняття Франкової педагогічної прози можливе лише за умови історичного мислення. Тож однією із причин ідеологічного збіднення доробку мислителя є ігнорування діяхронічного погляду на всю діяльність «цілого» Франка, комплексного дослідження його доробку «у розвитку», в системній єдності, що і представлено у моно-

графії В. Микитюка. Треба визнати, що в українському франкознавчому педагогічному дискурсі (на відміну від літературознавчого) все ще переважає тенденційний ідеологічний чинник, і це переконливо продемонстровано конкретними прикладами. В. Микитюк як історик педагогіки вважає, що цю тенденцію визначив драматизм життєвої долі І. Франка, його роль піонера у формуванні національної еліти, протистояння чужій офіційній політичній системі та українським позадержавним національно-громадським інституціям, суто особистісне кредо і психотип («проти хвиль плисти, проти рожна перти»). Дала підстави для такого трактування художня і педагогічно-публіцистична творчість Франка, особливо раннього періоду, з її радикалізмом, критичністю та (ніде правди діти!) революційністю. Автор дослідження системно розглянув національний і суспільний контекст, у якому формувався та працював мислитель, переконливо показав, що обмеження сфери критицизму Франка лишень і тільки до галицького (австро-угорського) краю, ігнорування загальноукраїнського та європейського контекстів призводить до усталення догматичних шаблонів советської доби, продовження «большевізації» спадщини мистця і науковця у масовій свідомості.

Автор монографії аргументовано довів, що Іван Франко став творцем української уніфікованої вищої культури, що традиційно формується і передається майбутнім поколінням через національні освітні інституції, а його освітня доктрина була виключно проєвропейською, демокра-

тичною та гуманістичною. Наукова гіпотеза Володимира Микитюка про позачасовість та актуальність педагогічної концептосфери Івана Франка всеціло розкрита, а в книзі змодельовано та виокремлено основні дидактичні ідеї у науковій практиці ученого, проартикульовано продуктивні педагогічні концепти Івана Франка, які залишаються надчасовими: текстоцентризм, критичності, природовідповідності, креативності та діалогізму у навчанні літератури, особистісно зорієнтованого і компетентісно-діяльнісного навчання літератури, історіософії і націософії у дидактиці та ін. У монографії на основі епістолярію, мемуарів і неактивованих текстів самого письменника проаналізовано викладацькі стратегії Івана Франка, його особисту лекторську практику; досліджено та застосовано Франкові рекомендації про принципи комплектації шкільної програми та про підручник з української літератури, актуалізовано методологію аналізу художнього твору, що її дотримувався Іван Франко. Також класифіковано вимоги Франка до письмових робіт із української літератури у школі, представлено і застосовано продуктивні можливості Франкових суджень про шкільну та університетську лектуру, простежено еволюцію поглядів Франка-педагога у сфері вивчення української літератури як навчального предмета. У книзі детально розглянуто Франкові методологічні концепти про специфіку української літератури як навчальної дисципліни у площині системного вивчення теорії та практики методичних основ викладання у середній і вищій школі; погляди дидакта

про цінності та роль літературної освіти у розвитку громадянського суспільства, думки про особистість учителя. Актуалізовано й ідеї Франка про розвиток творчих здібностей слухачів, проблеми сучасної рецепції його художніх і наукових текстів з педагогічною тематикою, мовний світ мистця, окцидентальну ментальність та еволюційний розвиток менторської парадигми мислителя від позитивістської педагогіки до педагогіки прагматизму. Зміст монографії *Педагогічні концепти Івана Франка* засвідчує досягнення основної мети дослідження: системного і послідовного висвітлення педагогічних концепцій Івана Франка як важливої і надзвичайно цінної складової розвитку методики викладання української літератури, що має посісти своє важливе місце в історії української педагогіки.

Хочу також відзначити своєрідну «поетику заголовку» наукового видання. Назви окремих підрозділів книги дуже місткі, афористичні, максимально точно відображають предмет і об'єкт дослідження, мають заінтригувати і зацікавити читача: *Педагогічний курікулюм Івана Франка*; *Тип чоловіка по-своєму щасливого*: рецепція педагогічної прози Івана Франка, *Кваліфіковане свідoctво моральності*: актуалізація поглядів І. Франка на галицьку школу; *Quem di odere paedagogum fecere*: Франкові вчителі та учні; *Pro foro externo*: Франкові конкретизації образу українсько-галицького інтелектуала; *Двоязычність і дволичність*: Іван Франко проти «фанатиків москвофільства»; *Як давні співали, так тепер молоді на-свистують*: фабулярний і педагогіч-

ний мотив «бурси» в інтерпретації І. Франка; «Ваш самотній обов'язок, як студентів університету, здобувати знання»: Франко про вищу освіту («цілком нормальний університет»). Загалом доцільною і науково виправданою є вибрана форма структурування роботи, спосіб і логіка розгортання, викладу її змісту. Книга читається досить легко попри насичену наукову термінологію та інструментарій, є цікавою саме через свою інтердисциплінарність, адже поєднує у тексті й суто педагогічні, і філологічні складові, написана на межі дидактики та літературознавства.

Особливо важливою для розвитку сучасного українського педагогічного товариства є перегляд у монографії Володимира Микитюка утертих стереотипів та шаблонних оцінок Франка-дидакта, поєднання у книзі емпіричних досліджень конкретних текстів із пізнанням нових теоретичних аспектів та контекстів, передусім – історії загальноєвропейської педагогіки. Автор наголошує на сталому Франковому стремлінні до секуляризації та демократизації шкільництва, що було властивим для наступників Йоганна Песталоцці в розвитку європейської освіти, зокрема Вільгельма фон Гумбольта, Йогана Гербарта, Августа Фребеля, які вже на філософських засадах неогуманізму та етизму творили педагогічний канон 2-ї пол. XIX-го – початку XX століть. Філантропічні виховні ідеї засновувались на світосприйнятті громадянського суспільства, що формувалось у Німеччині та Швейцарії, ставили за мету виховувати діяльних та оптимістичних громадян-патріотів. Вартісним,

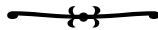
об'єктивним та аргументованим є погляд автора рецензованої книги на приналежність Франка-вченого і мистця до західного цивілізаційного простору. В освітянському ж дискурсі Франко, досконало знаючи європейську педагогічну теорію та практику, проектував таку школу і такого шкільного вчителя, які зуміли виховати національний патріотизм та прагнення українського народу до єдності, адже він як педагог ніколи не заперечував дидактичну виховну роль рідної літератури. Філософською базою його педагогічної системи автор монографії закономірно вважає позитивістську та утилітарну течію, що розвивались упродовж всього XIX століття, а отже, як і в літературознавстві, так і в педагогічній царині мислитель опирався на погляди Огюста Конта, Джона Стюарта Мілля, Герберта Спенсера, тому глобальними завданнями в розвитку освіти бачив поступ народу, порядок у суспільстві, плекання «людськості» (гуманізацію). Ляйтмотивом монографії є факт органічного тривання Івана Франка у європейському цивілізаційному просторі, а основним аргументом на користь цього Володимир Микитюк вважає основну у світогляді мислителя системну ознаку світосприйняття – прагнення свободи людини, визнання демократії як форми життєвої спільноти, що визначило також і еволюційний шлях вченого до педагогіки прагматизму. Логічними і переконливими є завершені сторінки монографії, на яких сформульовано магістральні уроки Франка-педагога, Франка-філософа: «Окцидентальна ментальність є запорукою збереження національної

окремішности України; західна ідентичність сформована також і нашими матеріальними та духовими здобутками; університетська ліберальна освіта є найефективнішим засобом модернізації нації та джерелом залучення до психологічного і ціннісного концепту Європи» (с. 348).

Слід сподіватися, що монографія Володимира Микитюка *Педагогічні концепти Івана Франка (Теорія та методика навчання літератури)* знайде свого вдумливого і зацікав-

леного читача як серед науковців, так і серед вчителів та викладачів-практиків різних дисциплін. Ця книга здатна задовольнити смаки та очікування як досвідченого інтелектуала, так і звичайного читача, стане помітною подією як у педагогіці, так і в франкознавстві загалом.

Olena Kvas,
Ivan Franko Lviv National
University,
Ukraine



FROM THE POSITION OF MODERN IVAN FRANKO'S STUDIES

Stepan Khorob, *Drama – My Old Passion... (The Dramaturgy and Theatre of Ivan Franko)* [In the Ukrainian language], Ivano-Frankivsk 2016, 268 pp.

З ПОЗИЦІЙ СУЧАСНОГО ФРАНКОЗНАВСТВА

Степан Хороб, *Драма – моя стародавня страсть... (Драматургія і театр Івана Франка)*, Івано-Франківськ 2016, 268 с.

Abstract: The author of the critique analyzes Stepan Khorob's book containing articles and investigations in literary criticism, critical reviews and critiques, which have a distinctly comparative direction. The reviewer analyzes suggested in the book approaches to the examination of the Ivan Franko's drama in its typological connections with the Western European dramaturgy through the prism of modernistic types of the artistic thinking – neo-romanticism, symbolism and expressionism, revealing thus juxtapositions and differences in the dramaturgic poetics of Ivan Franko and foreign writers.

У рік 160-літнього ювілею Івана Франка з'явилося чимало літературознавчих і театрознавчих праць, відбулося багато наукових конференцій та читацьких обговорень, присвячених художній і науковій творчості великого Каменяра. Серед них гідне місце в поцінуванні унікальної спадщини письменника і громадсько-політичного діяча вчені відводили дослідженню його драматургії і літературно-критичних та театрознавчих розвідок, своєрідно продовжуючи вивчати вже традиційну для франкознавства пробле-

му «естетика театру Івана Франка». Власне, з'ясування її суті та особливостей розвитку дасть можливість проаналізувати як п'єси, так і систему поглядів драматурга на сценічне мистецтво (не лише українське, а й закордонне), до якого він був причетний безпосередньо як автор драм і теоретик та історик театру.

Відтак відрадно, що до розробки проблеми часто вдається професор Прикарпатського національного університету імени Василя Стефаника, знаний сучасний франкознавець Степан Хороб. Упродовж останніх літ він опублікував кілька десятків статей, що так чи інакше дотичні до вузлової теми нинішньої науки про творчість Каменяра: *Драматургія і театр Івана Франка*. Відповідно упорядкувавши їх (за хронологічним принципом), дослідник не так давно видав їх під доволі промовистою назвою з використанням Франкових зізнань *Драма – моя стародавня страсть... (Драматургія і театр Івана Франка)*. Одразу ж варто зазначити, що книга складається з різножанрових статей (здебільшого оглядово-синтезова-

них та проблемно-поетикальних), літературознавчого й театрознавчого спрямування, історико-театрознавчого і теоретико-літературного характеру.

Найперше, що впадає у око при знайомстві з цим ошатним виданням – це те, що не зважаючи на невеликий обсяг, воно дає цілісну картину захоплень його автора. Він любить і знає як драматургічну, так і літературознавчу й театрознавчу творчість Івана Франка, досконало орієнтується в багаточисельних франкознавчих дослідженнях (створених у минулому і теперішньому часі, українськими і закордонними науковцями), виявляючи обширну ерудицію. Врешті, він тонко відчуває глибинні засади Франка-драматурга і Франка-ученого, вловлюючи, здавалося б, найменш помітні його порухи у творенні образів художніх і постулатів наукових. Тому й аналіз його як п'єс, так і досліджень Франка, оцінка певних ідейно-естетичних явищ та процесів Франкового часу завжди пристрасні й вагомі, об'єктивні й виважені.

Водночас ця книжка Степана Хороба – не просто зібрані статті про драматургію і театр Івана Франка, що написані у різний час і оприявлені в різних українських та закордонних виданнях. Це радше його погляд на цілісність всеохопної постаті Івана Франка, на нерозривність драматургічного слова і сценічного мистецтва, на живий їхній рух як колись, так і нині. Це, зрештою, певною мірою творче продовження тих поглядів на драматургію і театр, які автор книги свого часу висловлював у газетних та журнальних публікаціях, а також у цілому ряді своїх окремих праць, приміром, *Українська драматургія у*

вимірах часу, Слово – образ – форма: у пошуках художності, На літературних теренах, Літературно-мистецькі знаки життя, Діялоги у відсвіті слова, Збережені миті тощо.

Як на мене, то книжка *Драма – моя стародавня страсть... (Драматургія і театр Івана Франка)* – цілісна за сюжетом дослідження, створена сучасним франкознавцем із позицій нинішньої науки про творчість Каменяра, з обов'язковим врахуванням актуальних завдань українського літературознавства і театрознавства. Вона хоч і складається із статей різножанрових та різноплянових за своїм характером, однак об'єкт і предмет дослідження тут один – «драматургія і театр Івана Франка», їх генеза, специфіка художнього мислення та поетика, мистецька цілісність п'єс та вистав. Причому драматургія і театрознавчі принципи письменника і сценічного співтворця, що позначилися на розвитку сучасного українського театру.

Однією із перших подано розвідку *Франкові концепції драматизму і конфлікту крізь призму європейської теорії драми*, у якій Степан Хороб через аналіз літературознавчих і театрознавчих праць Івана Франка доводить, що ці вузлові ідейно-естетичні категорії драми як роду літератури і виду мистецтва завжди були в художній та науковій обсервації письменника на першому місці. Навіть більше, вони до певної міри ставали засадничими в його творчій методології – без їх урахування, надто ж без європейських поглядів найновіших теоретиків драми і вистави, він по суті не розглядав жодного більш-менш примітного літературно-мистецького явища того часу не лише в

українській національній культурі, а й у культурі західноєвропейській. «Синтезуючи нині його поняття драматизму та конфлікту, а відтак і різноманітні їх типи, – зауважує дослідник, – можна зробити висновок, що вони у Франковому потрактуванні щораз набували не тільки нових критеріїв, але й нових граней розуміння, себто еволюціонізуючись, весь час поглиблювалися, ставали більш універсальними в його естетиці».

Власне, європейськість поглядів Івана Франка на драматичне мистецтво у франкознавчих студіях сучасного дослідника стають чи не найдомінантнішими та найбільш послідовними. Така позиція професора Степана Хороба доволі мотивована як самою драматургічною та науковою творчістю Каменяра, так і власними літературознавчими й театрознавчими зацікавленнями. Адже відомо, що п'єси Івана Франка належать до помежів'я в українській драматургії і театрі кінця XIX – початку XX століття. З одного боку, в них помітна безсумнівна клясична традиція його попередників та сучасників із українського побутового театру, з іншого – його драматургічна поетика відкривала шлях до «нової драми» з виразним європейським модернізмом у нашому національному письменстві, яка знайшла втілення в соціально-філософському, метафоричному театрі Лесі Українки, символістській драмі Олександра Олеся, експресіоністській та неореалістичній п'єсі Володимира Винниченка і Миколи Куліша (про це, до речі, йдеться в ґрунтовному дослідженні Степана Хороба *Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття. Неоромантизм, символізм, експресіонізм*).

Саме ця відкритість до європейськості, до сприйняття модерності в драматургічній творчості, скажімо, Гергарта Гауптмана, Моріса Метерлінка, Генріка Ібсена, Августа Стріндберґа, Станіслава Виспянського та інших, засвідчують своєрідність творчості Івана Франка й у світовому літературно-сценічному контексті. Тож задля того, аби з'ясувати естетичні засади феномену театру і драматургії Івана Франка, підкреслює Степан Хороб в інших статтях, вміщених у книзі – *Моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга, Український і польський драматургічно-сценічний модернізм зламу XIX – XX століть в інтерпретації Івана Франка* – не можна розглядати відокремлено, по-перше, від загальнонаціонального літературно-театрального процесу, а, по-друге, від розвитку західноєвропейської драматургії і сценічного мистецтва. Власне, така настанова дослідника стає основоположною в його новій книзі, спонукаючи водночас нинішніх франкознавців до свіжих підходів в аналізі п'єс та критичного доробку Івана Франка.

Зчаста постульована така позиція Степаном Хоробом у вивченні Франкової драматургічної та літературно-критичної спадщини свідомо обґрунтовується ним сучасними методами типологічного аналізу мистецтва кінця XIX – початку XX століть. Як результат, він приходить до висновку, що постановники та виконавці його творів на сучасній сцені вже не можуть обмежуватися історико-мистецьким тлом тільки української драматургії і театру. Вони завжди повинні мати на увазі, що в «новаторських п'єсах Івана Франка знайш-

ли відображення естетичні явища, типологічно пов'язані з контекстом світової літератури». Вочевидь, не випадково такий Франковий шедевр, як драма *Украдене щастя*, має вже більш як столітню історію постановки, а під впливом нових театральних віянь, зосібна західноєвропейських, вона зазнавала присутніх естетичних змін у режисерському вирішенні, акторському виконанні тощо. У статті *Оновлення сценічних форм і модифікація драматичного конфлікту в драмі Івана Франка "Украдене щастя"* Степан Хороб тонко простежує ці зміни в практиці українських театрів: із поступовим співвідношенням тла дії та основного драматичного конфлікту виконавці йшли від соціально-побутової, мелодраматичної п'єси до високих зразків народно-філософської трагедії, від яскравого явища національного сценічного мистецтва до з'яви світової в європейському театрі (*Украдене щастя* у виконанні Київського театру імени Івана Франка навечно зафільмоване європейською асоціацією театральних діячів як шедевр слов'янського театального мистецтва).

Проаналізувавши цілий шерек вистав театральних колективів (і в такий спосіб ніби реконструювавши їх) від часів Івана Франка і завершуючи нинішніми майстрами сцени, Степан Хороб у зіставленні п'єси та спектаклів *Украдене щастя* робить висновок, що Івана Франка у літературному творі меншою мірою цікавила зовнішня атрибутика сюжету. Він намагався дошукатися спонук, які спричинили трагедію і спробувати зрозуміти, хто винен у нещасті, що спіткало героїв твору. Відтак присутня новація драматурга у роз-

критті основного конфлікту драми полягає у глибокій психологічній мотивації поведінки його головних персонажів – Миколи, Михайла та Анни. Звичайно, годі було чекати від Івана Франка, щоб він у цій ситуації не загострив увагу на тих соціальних чинниках, які спричинили трагедію у п'єсі *Украдене щастя*. Однак, за спостереженнями сучасного дослідника Степана Хороба й аргументованими його доводами, глибокий психологізм твору, суголосний тогочасним європейським тенденціям розвитку театру, став основною заслугою драматурга у піднесенні української драми на новий естетичний щабель, зрештою, у створенні художнього феномену «Театр Івана Франка».

Таку незвичність драми *Украдене щастя* (порівняно з етнографічно-побутовою українською драматургією) з її відмовою від банального протистояння позитивних та негативних героїв національні театральні колективи вловлювали не одразу. Лише з часом вони, вилучивши із п'єси будь-які соціально-ідеологемні натяки, залишили тільки те, що давало можливість говорити про психологічну розірваність усіх трьох дійових осіб, які викликають не осуд, а радше співчуття, оскільки вже у самій назві драми закладена основна концепція ставлення до них Франка. Як писав з цього приводу режисер-постановник *Украденого щастя* Сергій Данченко, його й акторів-виконавців цікавили не вік героїв, не їх соціальна приналежність, не їх становище у суспільстві, а передовсім розірвана, розчахнена свідомість кожного: щастя вкрадено в усіх оцих людей і кожен з них приречений на життєву драму, навіть на трагедію.

Як тут не згадати міркувань самого Івана Франка, який ставив «прокляте питання»: хто винен всьому тому? І сам же пристрасно відповідав: «Винне нещасливе уладження наших родинних обставин, котре не дозволяє легально розірвати зв'язок, уже фактично розірваний, котре насилує любов і серце жінчини і через те скривляє їх, зводить на манівці».

Цікаві спостереження Степана Хороба оприявлені в статтях *Франкова концепція структури драматичного твору й Авторська стратегія художньої цілісності драми в творчості Івана Франка*. У першій з них професор Степан Хороб, на основі аналізу літературознавчих і театрознавчих матеріалів письменника, доводить, що Іван Франко методологічно правильним вважав розгляд різнорівневої структури драми (незважаючи на те, що на той час далі впливовою була ще нормативна теорія драматичного мистецтва) як художньої моделі життя. Відтак зміщення драматичної дії (із зовнішньої на внутрішню структуру), за Франком, ставало потужним чинником новаторства поезики п'єси вже ХХ століття. Така прозорливість поглядів українського драматурга і теоретика драми, зазначає дослідник, з'явилася задовго до того, як структуралізм став засадничо визначальним у системі новітніх методів літературознавчого дослідження, – ще на початку 1890-х років, тоді як праці засновника теорії структуралізму в науковому підході до вивчення мистецтва слова Юрія Лотмана з'явилися на початку ХХ століття.

У другій статті *Авторська стратегія художньої цілісності драми в творчості Івана Франка* Степан Хороб розробляє актуальну для су-

часного театрознавства проблему співвідношення літературного і театрального слова, тобто п'єси та вистави. Побудована здебільшого на цілій серії рецензій (літературних та театральних) Івана Франка, ця стаття вносить ряд поправок щодо розуміння Франком драми як роду літератури і виду мистецтва. Так, можливість театральної реалізації безпосередньо впливає на структуру драматичного твору: його побудова повинна бути такою, щоб його можна репродукувати в театрі відповідно до сценічних умовностей, з доконечним урахуванням часу і простору драматичного дійства. З одного боку, за Іваном Франком, драма і вистава складають театральний твір, а з іншого – природа кожного із видів літературного та сценічного мистецтва, попри їх очевидну спільність, передбачає їх відмінність, що у своїй діалектичній єдності позначаються на сутності цілісності драми. «Текст драми і текст постановки, за положеннями Франка-теоретика, – пише Степан Хороб, – перебувають у складних діалогічних відповідностях і протиставленнях».

Використавши, по суті, майже всі наявні на сьогодні критичні театрознавчі вступи Івана Франка в українській та польській періодиці, Степан Хороб цілком справедливо проектує їх суть у нинішній час, екстраполює важливі положення Франка-критика до сучасних розробок проблеми взаємовідношень драми та вистави. Власне, це й дало йому можливість для стверджень, що літературний текст драматичного твору багатозначніший. Тоді як текст театральної вистави однозначний (наприклад, *Сон князя Святослава*

чи *Украдене щастя* Івана Франка). І вже як висновок поглядів Каменяра на взаємовідносини п'єси та вистави, що їх Степан Хороб раціонально означає у, здавалося б, традиційній формулі: драматург – театр – вистава – глядач, проте присутньо конкретизує. П'єсу Іван Франко усвідомлює як традицію і, водночас, як порушення цієї традиції (згадаймо його прискіпливий аналіз драматичних творів Марка Кропивницького, Івана Карпенка-Карого, Гергарта Гауптмана, Генріка Ібсена, Вільяма Шекспіра та ін.). А в постановці театральній – це вже і та і не та п'єса, однак не інша (знову ж таки згадаймо Франкові невеликі за розміром, але доволі влучні характеристики вистав українських і польських труп, рецензії на які він систематично розміщував на сторінках “Kurjer Lwowski”). Вказуючи на те, що словесний кістяк вистави абстрактний, Іван Франко стверджував, що він аж ніяк не невизначений. Він, такий кістяк п'єси, доволі чітко програмує основні шляхи сприйняття та інтерпретації літературного тексту драми. На основі вивчення багаточисельних рецензій та виступів Івана Франка сучасний дослідник його творчості Степан Хороб робить обґрунтований висновок, що театральна інтерпретація (режисерське трактування, авторське вирішення, сценографічне бачення тощо) є надзвичайно важливою у з'ясуванні художньої цілісності драми й обумовлена вона кількома конкретними чинниками: 1. історична дійсність; 2. нова модель; 3. своєрідність стилю режисера та ігрової палітри актора. Саме такі погляди Івана Франка дають зусебічні пояснення його авторській стратегії художньої цілісно-

сти драми. І стаття про це літературознавця та театрознавця С. Хороба сприймається як справжні наукові одкровення.

Й остання стаття, вміщена в цій книзі, – *Рання драматургія Івана Франка: генеза, особливості розвитку* – розкриває не так особливості художнього й наукового мислення письменника, як появу в його творчому багатоголоссі саме драматичних творів, спонуку драмописання загалом, надто ж у молоді роки – у період навчання спочатку в Дрогобицькій гімназії, а пізніше у Львівському університеті. На відміну від попередніх публікацій, ця стаття написана в історико-літературному ключі. Тому, на перший погляд, може здатися, що її матеріал композиційно не дуже вписується в книжку, бо дещо відірваний від статей оглядово-синтезованих, проблемно-поетикальних. Однак і такий матеріал суттєво доповнює і збагачує важливу проблему сучасного франкознавства «естетика театру Івана Франка», вписуючись до загальної структури рецензованого видання. Звичайно, є в книзі й істини, якоюсь мірою відкриті попередніми дослідниками, але Степан Хороб по-своєму актуалізує їх, зчаста постулюючи тезу про «істини актуальні для кожного покоління літературознавців та театрознавців». Назагал нова наукова праця знаного дослідника української драматургії і театру *Драма – моя стародавня страсть... (Драматургія і театр Івана Франка)* написана з позицій сучасного франкознавства і відкриває нові сторінки у ньому.

Roman Kozlov,

Kyryvyi Rih National University,
Ukraine

REVIVAL OR COLLABORATION? NOTES ON A BOOK BY SVITLANA MAKSYMENKO

Svitlana Maksymenko, *Ukrainian Theater in Lviv in a Period of the German Occupation (1941 – 1944)* [In the Ukrainian language], Lviv: Ivan Franko Lviv University 2015, 328 pp.

ODRODZENIE CZY KOLABORACJA? UWAGI DO KSIĄŻKI SWITŁANY MAKSYMENKO

Світлана Максименко, *Український театр у Львові в період німецької окупації (1941 – 1944)*, Львів: Львівський університет ім. Івана Франка 2015, 32 с.

Abstract: This review is devoted to a book by Svitlana Maksymenko *Ukrainian Theater in Lviv in a Period of the German Occupation (1941 – 1944)*, which is the first publication on a difficult and often concealed period of the Ukrainian theater's activity. The history of one theatrical ensemble which grew up and developed in the conditions of terror and the moving fronts of WWII is the least known. In spite of the fact that the author raises issues which are not so distant from the perspective of time and geography, she struggles with a lack of documents, witnesses and access to archives. The revival of the Ukrainian theater under the German occupation was a strictly hidden fact in the USSR. The communist authorities used everything at their disposal to destroy all traces of its existence. The book by Svitlana Maksymenko retrieves this evidence from oblivion and restores it to the pages of Ukrainian theatrical history.

W pierwszej połowie XX wieku ukraiński teatr przeżył dwie fale odrodzenia. Nie były one jednak związane z zaistnieniem ukraińskiej państwowości, ale z tymczasowymi trendami politycznymi

obcych totalitaryzmów, w którym przyszło Ukraińcom funkcjonować. W obu przypadkach odrodzenie to zostało zduszone i pущzone w niepamięć przez radziecką cenzurę. Pierwsze i największe zainicjował Łeś Kurbas w latach 20. i 30. na Ukrainie Radzieckiej, gdzie na fali tzw. ukrainizacji w ciągu zaledwie kilkunastu lat udało mu się nadrobić wiekowe zaległości, wznieść ukraiński teatr na wyżyny sztuki i przygotować kadry na następne dziesięciolecie. Drugie – dużo skromniejsze – stało się udziałem Ukraińskiego Teatru miasta Lwowa – Lwowskiego Teatru Operowy (LOT – Львівський оперний театр) z lat 40. O ile jednak Łeś Kubas został zrehabilitowany w 1957 roku i na początku lat 60. można było się zająć badaniem jego twórczości, [2, 842] o tyle historia tzw. teatrów okupowanej Ukrainy, w tym także teatrów lwowskich działających w czasie niemieckiej okupacji w latach 40., była tematem tabu przez wiele dziesięcioleci. Naukowcy po raz pierwszy zajęli się nim w latach 90., po uzyskaniu przez Ukrainę niepodległości.

Szczegółowym i kompleksowym uzupełnieniem dotychczasowych studiów jest książka Switłany Maksymenko *Український театр у Львові в період німецької окупації (1941 – 1944)* (*Teatr ukraiński we Lwowie w okresie okupacji niemieckiej (1941 – 1944)*). Publikacja ta to efekt wieloletnich badań, prowadzonych przez autorkę zarówno na Ukrainie, jak i poza jej granicami. Nie było to zadanie łatwe, jak wszystko, co ma na celu opisanie zjawisk związanych z ukraińską nieradziecką lub „niepokorną” radziecką kulturą. W ZSRR stosunek do niej był jednoznaczny i polegał na cenzurowaniu dokumentów, celowym ukrywaniu faktów i zastraszaniu, jeśli nie wręcz fizycznym likwidowaniu świadków. Mimo że historia ukraińskich teatrów działających pod okupacją niemiecką w latach 40. nie jest zamierzchną przeszłością, a badaczka miała jeszcze ostatnią możliwość, by znaleźć żyjących świadków wydarzeń, liczba istniejących materiałów i dostęp do ludzi były bardzo ograniczone. Czytając książkę Switłany Maksymenko niejednokrotnie odnosi się wrażenie, jakby autorka musiała zmagać się z materią bardzo odległą w czasie i przestrzeni, wczytywać się w pozacierane ślady i z cudem ocalałych strzępków układać obraz teatru skazanego na zapomnienie. „Za władzy radzieckiej dla badaczy teatru temat sztuki scenicznej w Ukrainie w czasach II wojny światowej był zakazany, wszystkie dokumenty były przechowywane w specjalnych archiwach KGB, a ówczesnych artystów teatralnych władza radziecka i organy KDB traktowały jak «sojuszników wroga» ze wszystkimi tego skutkami”¹ [1, 17] – tak wyglądała sytuacja, którą badaczka zastała na

¹ Wszystkie cytaty z niniejszej publikacji w moim tłumaczeniu.

początku swej pracy nad historią lwowskiego teatru. W rezultacie podstawą publikacji stały się ówczesne materiały prasowe, głównie recenzje i zapowiedzi, oraz wspomnienia artystów teatru.

Książka podzielona została na pięć rozdziałów oraz rozległą i bogatą część zatytułowaną *Dodatky* (Dodatki). Publikację otwierają dwa teksty wprowadzające *Вступне слово* (*Słowo wstępne*) autorstwa znanego badacza ukraińskiego teatru Walerija Hajdabury i *Бід автора* (*Od autora*), który jest integralną częścią książki i zawiera ciekawą z polskiego punktu widzenia deklarację metodologiczną. Switłana Maksymenko odwołuje się bowiem do prac polskiej socjolożki Anny Wylegały, wykorzystując zastosowane przez nią narzędzia badania pamięci indywidualnej i zbiorowej. Dzięki temu doświadczenie przeszłości, które było udziałem artystów lwowskiego teatru, staje się doświadczeniem subiektywnym i bardzo osobistym. Tak przedstawiona historia nie jest już wyabstrahowaną laboratoryjnie niepodzielną bryłą i obiektem interpretacji specjalistów, a zaczyna funkcjonować jak szereg jednostkowych relacji, ruchome piaski prywatnych mikrohistorii, niewolnych od emocji i roszcujących sobie prawo do własnej wykładni. Przemawia głosem tych, którzy w wielkich narracjach głosu są pozbawieni. Z drugiej strony autorka nie traci z oczu szerszej perspektywy, pozwalającej na zachowanie właściwych współrzędnych i stanowiącej punkt wyjścia do organizacji materiału badawczego: „Od rzeczy ogólnych do szczegółowych, od aspektów «makrohistorycznych» do «mikrohistorycznych» – właśnie taka koncepcja, aktualna w historiografii, wydaje się w tym badaniu najbardziej do przyjęcia” [1, 12].

Switłana Maksymenko na samym wstępie zawęży swój obszar badawczy, informując czytelników, że obiektem jej zainteresowań jest przede wszystkim sektor dramatyczny Lwowskiego Teatru Operowego, choć w dalszych częściach książki będzie omawiać także scenę muzyczną. Podejście to jest jak najbardziej usprawiedliwione, biorąc pod uwagę fakt, że niektórzy twórcy realizowali się w różnych gatunkach teatralnych i omawianie ich działalności w sposób sztucznie ograniczony do desek teatru dramatycznego byłoby krzywdzące dla ich dorobku. Wybór właśnie sektora dramatycznego nie jest przypadkowy. Zdaniem autorki stał się on: „centrum duchowej, kulturalnej, narodowej samoidentyfikacji, ważnym ośrodkiem edukacyjnym (na tle ówczesnego wysokiego odsetka analfabetów wśród społeczeństwa ukraińskiego). Na jego scenie formowała się idea ukraińskiego «państwa w projekcie», na «poziomie podtekstu» na scenie dramatycznej UTL-LTO tworzyła się duchowa opozycja w stosunku do okupantów” [1, 13]. W późniejszych rozdziałach Maksymenko będzie jeszcze kilkakrotnie powracać do oceny Lwowskiego Teatru Operowego, rozdwojonej między zarzutami o kolaborację, które pojawiły się w czasach ZSRR, a uznaniem dorobku artystycznego i funkcji narodotwórczej, docenionej w czasach funkcjonowania teatru i coraz bardziej uświadamianej sobie przez współczesnych jego badaczy.

Pierwszy rozdział *Історіографія і джерела* to – zgodnie z obowiązującą etykietą naukową – informacja o stanie badań i wykorzystanych źródłach. Autorka wymienia m.in. cały szereg polskich publikacji na interesujący ją temat, a także liczne polskie instytucje, które udostępniły jej swoje zbiory. Ze

zrozumiałych względów polskie badania wyprzedziły w tym zakresie badania ukraińskie, choć nie były one tak bardzo skoncentrowane na historii ukraińskiego teatru.

Lista polskich źródeł jest doprawdy imponująca i świadczy o dużej precyzji w pozyskiwaniu materiału – od ośrodków stricte historyczno-archiwalnych, takich jak Instytut Pamięci Narodowej, czy Archiwum Akt Nowych, poprzez liczne gazety i czasopisma teatrologiczne, jak np. „Pamiętnik Teatralny”, po naukowe wydania książkowe. Jedyną rzeczą, która nie przystoi powadze tak znaczącej publikacji, jaką jest recenzowana książka Switłany Maksymenko, są nieścisłości ortograficzne w nazwach polskich instytucji i dokumentów, np. Arhiwum (*sic!*) Akt Nowyh (*sic!*), Muzeum Teatralny (*sic!*) [1, 17], Urzody (*sic!*) i instytucje Okęgu (*sic!*) Galicja [1, 21].

Rozdział drugi nosi tytuł: *Періодична політика німецької окупаційної влади стосовно дод діячів театру в Галичині (Polityka regionalna niemieckiej władzy okupacyjnej w stosunku do działaczy teatru w Galicji)* i jest on niewątpliwie najciekawszy zarówno z punktu widzenia historii teatru w czasie II wojny światowej w Europie Wschodniej, jak i szerszych ukraińskich wyborów politycznych, nieakceptowanych przez radziecką historiozofię i niezrozumiałych przez polską. Autorka jest tego świadoma. „Temat działalności teatrów w czasach II wojny światowej na pograniczu Polska-Ukraina nawet do dziś pozostaje jedną z najbardziej dyskusyjnych i bolących w historii relacji naszych sąsiadujących ze sobą państw” [1, 17], – stwierdza jeszcze w poprzednim rozdziale. W drugim tę myśl rozwija, starając się nakreślić sy-

tuację społeczno-polityczną, która sprawiła, że Ukraińcy po wkroczeniu armii hitlerowskiej do Lwowa, skłonni byli stworzyć teatr, funkcjonujący w warunkach okupacyjnych. Najważniejszą przyczyną, zdaniem autorki, był sentyment do Austro-Węgier mylnie kojarzonych z Niemcami, nadzieja związana z nadejściem hitlerowców po krótkich acz krwawych doświadczeniach stalinizmu w Galicji, oraz niechęć do polskiej administracji, która przed wojną w zdecydowany sposób hamowała rozwój ukraińskiego życia kulturalnego [1, 37]. „W Galicji «na stosunek do Niemców z boku lokalnych mieszkańców mocno wpłynęła pamięć o starych austriackich czasach, najpiękniejszych w porównaniu z późniejszymi, polskim i radzieckim reżimem. W dodatku na Niemców patrzono jak na naród wielkich filozofów i prawników», – wyjaśnia autorka cytując lwowskiego historyka Jarosława Hrycaka. Niemcy zgodzili się na utworzenie teatru, ale pod pewnymi warunkami. Przede wszystkim miał być teatr „obsługujący niemieckie wojsko i administrację” [1, 41]. Ukraińscy aktorzy zarabiali zdecydowanie mniej niż Niemcy [1, 53], a cała hitlerowska polityka w stosunku do Ukraińców była oparta na zasadzie *divide et impera* i wykorzystywała ich naiwną wiarę w możliwość uzyskania autonomii politycznej. Niewątpliwie zafascynowana tematem i swoimi bohaterami, badaczka nie traci więc z oczu ówczesnych realiów, zdając sobie sprawę i wyraźnie podkreślając, że zgoda na stworzenie ukraińskiego teatru była elementem politycznej rozgrywki ze strony władz okupacyjnych, a „ukrainizacja” przebiegała pod ścisłą kontrolą i wyłącznie w dozwolonych granicach. „W ten sposób po raz kolejny został oszukany przez cynicznego

i dyplomatycznego, a przez to jeszcze straszniejszego wroga, naród ukraiński w Galicji, – wyjaśnia uciekając się dość sentymentalnego stylu, – Za swoją «naiwność» (czy też oszukaną wiarę?) pracownicy sceny zapłacili utratą ojczyzny (emigranci), wymazaniem z oficjalnej historii oraz obozami koncentracyjnymi (ci, którzy pozostali na Ukrainie po zwycięstwie Armii Czerwonej)” [1, 47]. Rozwój teatru ukraińskiego i jego wpływ na pobudzenie ducha narodowego Ukraińców był więc czymś w rodzaju produktu ubocznego, zupełnie jak proces „ukrainizacji” na Ukrainie Radzieckiej. Maksymenko koncentruje się przede wszystkim na korzyściach, które udało się uzyskać społeczności ukraińskiej we Lwowie. Nie tylko doraźnych, ale także ponadczasowych, związanych z tworzeniem pewnej formacji intelektualnej i tradycji kulturowej. Lektura publikacji nie pozostawia złudzeń – życie kulturalne lwowskich Ukraińców rozkwitło pod niemiecką okupacją, bo – mimo wojennego terroru – były to dla niego najbardziej sprzyjające warunki niż te które oferowały im polskie władze przed wojną, nie mówiąc już o sytuacji, która zapanowała we wrześniu 1939 roku po wkroczeniu Armii Czerwonej do Lwowa. „Już latem 1941 r. życie kulturalno-artystyczne Lwowa wirowało” [1, 45], – stwierdza autorka i wymienia organizacje społeczne, które pojawiły się w niespotykanym wręcz tempie. Były to: Związek Pisarzy Ukraińskich, Związek Dziennikarzy Ukraińskich, Związek Artystów Plastyków, Związek Ukraińskich Muzyków i najlicniejszy Związek Ukraińskich Artystów Teatralnych. W Polsce nie jesteśmy przyzwyczajeni do takiego dyskursu, często odmawiając przedwojennym lwowskim Ukraińcom prawa do emancypacji kulturowej, a

funkcjonowanie teatrów na terenach okupowanych przez hitlerowców traktując jako jednoznacznie negatywne zjawisko. Switłana Maksymenko prezentuje odmienne stanowisko, bo odmienne były warunki, w których znalazła się ukraińska społeczność i odmienne było jej doświadczenie historyczne. Rozumie dwuznaczność sytuacji, co nie raz podkreśla stawiając za przykład chociażby polskie doświadczenia w tym zakresie. Uważa jednak, że „kwestia «kolaboracji» ukraińskich artystów sceny – to kolejny mit ideologii postradzieckiej. Do tej pory pokutuje w sąsiednich krajach (na przykład w Rosji) nie tylko w świadomości przeciętnych obywateli, ale i wśród specjalistów teatralnych” [1, 55]. Jej linia obrony jest następująca: „We lwowskiej prasie z lat 1941 – 1944 nie udało się odnaleźć żadnej informacji o przemowach ukraińskich artystów na cześć faszystów: przed czy po przedstawieniach. Jedyną akcją, która odbyła się 30 listopada i 1 grudnia 1943 roku w foyer teatru z udziałem ukraińskich aktorów, była impreza «Artyści Lwowskiego Teatru Operowego – rannym żołnierzom na Boże Narodzenie»” [1, 56]. Stosunek Niemców do Ukraińców i Ukraińców do Niemców w latach 40. we Lwowie niewolny był od paradoksów, co także zostaje wyraźnie zaznaczone.

Niewątpliwie rozdział ten (jeśli nie całą książkę) należałoby przetłumaczyć na język polski, by stawiane w nim tezy i wyciągane wnioski mogły wejść w nasz obieg naukowy.

Rozdział trzeci p.t. *Структура українського театру міста Львова – Львівського оперного театру (Struktura Teatru Ukraińskiego miasta Lwowa – Lwowskiego Teatru Operowego)* zawiera szczegółowe informacje na temat organizacji teatru, jego finansowania,

pracujących w nim reżyserach i składzie aktorskim sektora dramatycznego Lwowskiego Teatru Operowego.

W rozdziale czwartym *Режисура та основні постаті драматичного сектору ЛОТу (Reżyseria i główne postaci sektora dramatycznego LTO)* Switłana Maksymenko przybliży sylwetki najważniejszych twórców lwowskiego teatru: Wołodymyra Bławackiego, Josypa Stadnyka. Josypa Hirniaka, Iwana Iwanickiego, Petra Soroky i Bohdana Pazdrija. Autorka koncentruje się na ich działalności artystycznej, cytując pojawiające się w ówczesnej prasie opisy spektakli i dziennikarskie refleksje na ich temat. Maksymenko jest świadoma niedoskonałości i braku profesjonalizmu współczesnych recenzentów. (Rozwijaniu się zawodu recenzenta teatralnego we Lwowie poświęci później bardzo ciekawy fragment w rozdziale piątym). Niestety ówczesna lwowska prasa jest jednym z nielicznych źródeł, na których autorka może oprzeć swą wiedzę. Zostaje więc w dużej mierze skazana na teksty mało krytyczne, niezachowujące dystansu do omawianych osób i często nadmiernie entuzjastyczne. Najbardziej wyrazistym tego przykładem jest próba dokonania analizy artystycznej i charakterologicznej Wołodymyra Bławackiego, dyrektora LTO w latach 1942 – 1944. Z braku materiałów staje się ona jednostronna, choć niewątpliwie reprezentatywna dla sytuacji, w jakiej przyszło badać wojenny i powojenny dorobek lwowskich artystów: „W ten sposób, z powodu niepełnego kontekstu kulturowego, braku (czy odmowy) relacji J. Hirniaka na temat współpracy z Bławackim (artyści byli skonfliktowani. – A. K.-B.) w LTO, na podstawie najpełniejszego obrazu artysty (mogą go dać recenzje z tamtych lat)

i obiektywnych obserwacji postronnych osób (za takie możemy uważać pamiętniki Arkadija Lubczenki, wspomnienia Jurija Szewelowa, Ihoria Kosteckiego, z którymi Bławacki kontaktował się we Lwowie i na emigracji), dziś wyłania się dość „gloryfikowana” postać artysty. Wcześniej, za czasów radzieckich, był wykreślony z historii teatru narodowego, dziś został przywrócony pantheonowi wybitnych działaczy kultury wyłącznie w tonach brązowo-złoty [1, 78]. Maksymenko nie ma jednak wątpliwości, co do znaczenia Bławackiego dla rozwoju teatru ukraińskiego. Uważa go za artystę europejskiego formatu, któremu udało się stworzyć zespół na najwyższym poziomie. Główną jego zaletę widzi w wykorzystaniu sytuacji – Niemcy pozwolili na teatr, a on zrobił z niego trybunę polityczną, z której „bronili prawa Ukraińców do własnego państwa, języka, kultury” [1, 79]. Jeśli przeanalizuje się sztuki, które się pojawiły na lwowskiej scenie za dyrekcji Bławackiego, trudno nie zgodzić się z tezą autorki. Nie ma wśród nich bowiem niczego dwuznacznego ideologicznie czy natarczywie propagandowego. Jest natomiast wiele ukraińskiej i światowej klasyki oraz pierwsza ukraińska inscenizacja „Hamleta” (w reżyserii Josypa Hirniaka).

Ciekawym wątkiem poruszonym przez Switłanę Maksymenko jest stosunek lwowskich reżyserów do tradycji zapoczątkowanej przez Łesia Kurbasa. Hirniak, Jakowliw i Stadnyk byli pod jej niewątpliwym wpływem, natomiast dla Bławackiego, który próbował stworzyć własny model teatru, stanowiła obciążenie i przeszkodę. Rozwój ukraińskiego teatru w cieniu wielkiego reformatora i świadoma emancypacja artystyczna w czasach po-kurbasowskich, jest te-

matem fascynującym. Mam tu na myśli, rzecz jasna, te nieliczne próby tworzenia ukraińskiego teatru nieradzieckiego.

Rozdział poświęcony sylwetkom lwowskich reżyserów jest najobszerniejszy i stanowi swoistą kronikę działalności teatru. Na ile skompletowanie materiałów przysparzało autorce problemów niech świadczy fakt, że zarówno w tym rozdziale, jak i poprzednim, zmuszona była dublować cytaty. I tak na stronie 56-57 i 79 powtórzony został fragment ze wspomnień Kostia Pañkiwskiego, a na stronach 53-54 i 66-67 informacje Walerijana Rewuckiego o ukraińskiej i niemieckiej sekretarce pracującej w teatrze.

W rozdziale piątym p. t. *Український театр міста Львова – Львівський оперний театр: соціокультурні процеси та резонанс (Teatr Ukraiński miasta Lwowa – Lwowski Teatr Operowy: procesy społeczno-kulturowe i oddźwięk)* Switłana Maksymenko dokonuje podsumowania wcześniej sygnalizowanych zjawisk. Opisuje wpływ, jaki LTO wywarł na kształtowanie się ukraińskiej sztuki teatralnej, narodowe wychowanie widza i stworzenie profesjonalnej krytyki teatralnej we Lwowie mimo warunków okupacyjnych. „Pod wpływem artystycznym teatru i przy jego udziale (bezpośrednim czy pośrednim) w tym czasie tworzone nowe formy, rodzaje, gatunki działalności teatralno-koncertowej w kraju. Krótkie występy gościnne pojedynczych sektorów Lwowskiego Teatru Operowego obejmowały te części Galicji, do których nie mógł pojechać w pełnym składzie cały wielki i niemożliwy zespół” [1, 229]. Stworzono więc Biuro Koncertowe, któremu lwowianie zawdzięczają, na przykład, ogromne widowisko pod gołym niebem *КНЯЗЬ*

Мономах перемагає половців (Książę *Монотач pokonuje Połowców*), działalność kapeli bandurzystów, czy chór męski śpiewający klasyczne pieśni i ludowe piosenki. Poza tym autorka wymienia teatr-rewię „Веселий Львів” („Wesoły Lwów”) oraz Literaturno-Mysteckij Klub (Klub Literacko-Artystyczny), który również pobudzał aktywność ukraińskiej społeczności Lwowa.

Wyjątkowy jest także podrozdział opisujący powstanie i funkcjonowanie ukraińskiej oświaty teatralnej. Maksymenko zwraca uwagę na fakt, że ukraińskie środowisko teatralne w Galicji cierpiało na brak „świeżej krwi”. Kwestię zawodowego kształcenia aktorów nazywa wprost „wymownym gestem niemieckiej władzy” [1, 235]. Choć miał on znaczenie wyłącznie propagandowe, to właśnie dzięki niemu otwarto studium teatralne, którego program obejmował takie przedmioty, jak: „warsztat aktora, reżyseria, sztuka żywego słowa, rytmika, tańce, wychowanie fizyczne, fechtunek, wychowanie muzyczne, historię sztuki, historię Ukrainy, język ukraiński, język niemiecki i cykl nauk filozoficznych” [1, 235]. Ponadto ukraińskiej młodzieży obiecywano pomoc finansową w postaci stypendiów. Stworzono więc warunki do kształcenia ukraińskich aktorów, których wcześniej społeczność galicyjska nie miała.

W ostatniej części książki zatytułowanej *Додатки* (*Dodatki*) autorka umieszcza repertuar Lwowskiego Teatru Operowego w latach 1941 – 1944, niemieckie dokumenty dotyczące działalności teatru, zaczerpnięte z polskiego Archiwum Akt Nowych i ukraińskiego Centralnego Państwowego Archiwum

Organizacji Społecznych i przetłumaczone na język ukraiński oraz fragmenty dokumentów ze śledztw prowadzonych przeciwko lwowskim artystom po przejęciu Galicji Wschodniej przez Związek Radziecki. Dokumenty te są wyjątkowo cenne dla historyków teatru, kreślą bowiem dokładny obraz skomplikowanej sytuacji, w której znalazły się ukraińskie teatry i ukraińskie środowisko artystyczne w czasie okupacji niemieckiej i w czasach stalinowskich, wyjaśniając tym samym jego polityczne wybory.

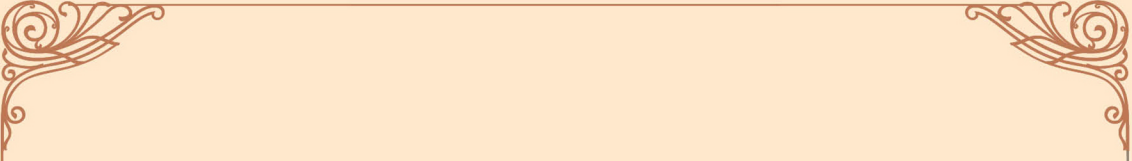
Publikację dopełnia zestaw fotografii artystów oraz reprodukcji dokumentów i plakatów teatralnych z czasów działalności LTO.

Książka Switłany Maksymenko jest niezwykle cennym źródłem wiedzy o teatrze, który działał na tym samym terenie, gdzie funkcjonowała i kwitła kultura polska, a którego geneza i losy diametralnie różnią się od tego, czego doświadczył nasz teatr. Autorka stara się także – co jest niebywale istotnie z punktu widzenia ukraińskiego kulturoznawstwa – wyprowadzić LTO z niebytu historii i zakwestionować negatywną ocenę jego działalności, z którą spotkać się można przede wszystkim w radzieckim i postradzieckim dyskursie.

Bibliography and Notes

1. Максименко Світлана, *Український театр у Львові в період німецької окупації (1941 – 1944)*, Львів 2015, 324 с.
2. Москаленко Михайло, *Трагедія Леся Курбаса*, [w:] *Леся Курбас, Філософія театру*, ред. Микола Лабінський, Київ 2001, s. 842

Anna Korzeniowska-Bihun,
University of Warsaw



SPHERES OF CULTURE