

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

SPHERES OF CULTURE



Volume X

Lublin 2015

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 X



Lublin 2015

Editor-in-Chief:

Prof. **Ihor Nabytovych**
(Maria Curie-Skłodowska 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-Skłodowska University, Poland),
Prof. **Witold Kowalczyk** (Maria Curie-Skłodowska University, Poland),
Prof. **Volodymyr Antofiychuk** (Chernivtsi National University, Ukraine)
Prof. **Vyacheslav Rahoysha** (Belarusian National University in Minsk, Belarus'),
Prof. **Mihai's 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 Białystok, 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 X:

History and Cultural Studies

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

Political Science

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

Philology

Prof., Dr hab. **Borys Bunchuk**, Ukraine
Prof., Dr hab. **Stefan Kozak**, Poland
Prof., Dr hab. **Valeriy Korniychuk**, Ukraine
Prof., Dr hab. **Liubov Froliak**, Poland
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 © 2015 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

Carlos Pitel García. <i>The Lozana Andaluza</i> : Dialectal Identity and its Link to the Picaresque Genre	12
Olha Bandrovs'ka. The Aesthetic Regime of Art of the Modern Era	20
Tetiana Monolatii. The Features of Author's Artistic Competence (The Case of Intertextuality of Joseph Roth's Fiction)	28
Yevhen Makhankov. Dynamics of Author's Narrative Strategies in Gayto Gazdanov' Small Prose of 1920's – 30's	36
Svitlana Nisevych. The Conflict of an Artist and the Society in the Play by V. Vynnychenko <i>Black Panther and White Bear</i> and the Novel by S. Maugham <i>The Moon and Sixpence</i>	44
Tetiana Lytvynenko. The Mythological Aspects of Literary Word	52
Kateryna Kozlova. The Comprehension of the Musician Image in the Canadian Postcolonial Novel <i>The Lyre of Orpheus</i> by R. Davies	59
Zoriana Dubravska. The Representative Strategies of the Narrative-Communicative Discourse: Martin Amis's Prose	67
Maryna Kovinko. Autobiographical Author's Mask in Series of Short Stories by Serhiy Zhadan <i>Big Mac</i> and Zakhar Priliepin <i>Sin</i>	75
Uliana Fedoriv. The Problem of Genesis in Socialist Realism	83
Olena Konovalova. Literary and Critical Reception of Anatoliy Shyian Works in Soviet Periodicals	93
Antonina Tsaruk. A Step Beyond the Measures of the Socialist Realism: The Creative Genius of Anatoliy Moroz	101
Mariya Foka. Subtext in Theatre and in Cinema: Common Paradigm	110
Olha Hedzyk. The Transformation of Christian Myth in William Butler Yeats Religious Drama: the Ukrainian Context	118
Svitlana Stezhko. The Tempo-Rhythm of Epoch in the Dramaturgy of Ivan Mykytenko	128
Mariya Hutsol. Reception of the Traditional Plot About "the Creation of an Artificial human" in Modern Ukrainian Dramaturgy	137
Anna Korzeniowska-Bihun. The Image of an Ukrainian Insurgent Army Soldier in the Modern Ukrainian Drama	143

Nataliya Veselovska. Psychologization of Modern Drama Through Short Narrative	152
Khrystyna Vorok. Dreams as Natural and Cultural Phenomenon, its Role in Fiction	160
Snizhana Zhyhun. Genre System of the Ukrainian Neo-Realism	170

History

Andriy Kryskov. Economical Consequences of the January 1863 Uprising for Polish Landlords in Right-Bank Ukraine	180
Yulia Riznyk. Women in the Postal and Post and Telegraph Service of the Right-Bank Ukraine in the Post-Reform Period	187
Pavlo Biletskyi. Foreign Entrepreneurs Participation in Food Industry Enterprise Development of Podillia Province in the Second Part of the 19 th Century – at the Beginning of the 20 th Century	193
Oksana Semenova. Development Transformation of Leather Handicraft Industry in the Late 19 th – First Half 20 th Centuries in Middle Overdnipro Land	204
Ivan Monolatii. Ukrainian Legion (1914 – 1918): Political and Military Activities (Part 2)	213
Anton Kryzhevskiy. Classical Studies at the St. Volodymyr University in the Context of Introduction of Subject System Education (1906 – 1917)	225
Vitalii Telvak, Vasyl Pedych. Lviv Historical School of Mykchaylo Hrushevskiy: the Culture of the Conflict	234
Serhiy Trubchaninov. The Standing Committee Activities Compiling the Historical-Geographical Dictionary of the Ukrainian Lands (1919 – 1933)	242
Vasyl Dudar. Features of State and Church Relations in the Second Polish Commonwealth the Context of the Ukrainian Greek Catholic Church Activity in 1920's – 30's	251
Mariya Voytovych. Ihor Svieshnikov – Researcher of Corded Ware Culture of Sub-Carpathian and Volhynian Region	257
Pavlo Melnyk. Legal Marginalization of Ukrainian Population in 1960's	266
Oleksandr Yakubets. Volodymyr Shcherbytskyi and Perestroika: Something About Reasons of Political Longevity	273

Cultural Studies

Volodymyr Aleksandrovych. Zamość Painters' Milieu in the Times of Jan Zamoyski (Part 2)	288
Liliya Tereshchenko-Kaydan. Cyrillic Manuscripts Heritage of 17 th – 18 th Centuries in Greek Reserves: the History and the Current Status	305
Olha Ovcharuk. Cultural Concept of a «New Person» In Ukrainian Art of the Early 20 th Century	312
Inesa Palumbo De Vivo. The Peculiarities of Historical and Cultural Development of Precarpathian Region of the Second Half of the 20 th Century	320
Iryna Holub. The Analysis of Modern Ukrainian Visual Art Concepts and the Individuality of an Artist	329
Volodymyr Bodnar. Bio Art – Transcultural Paradigm of Science and Art	336
Olexandr Yakovlev. The Strategy of Transnational Cultural Development of Ukraine	344
Tetiana Kotyk. Conceptual Approaches to the Goal of Teaching the Native Language in Primary School	352
Yuriy Zavalevskiy. Peculiarities of Teacher's Competitiveness	358
Yuriy Kalichak. Organization of New Types of Preschool Institutions in Arcadiy Zhywotko's Pedagogic Inheritance	367

Politology

Vitaliy Kotsur. Ethno-Political Conflicts within Politological Discourse	378
Yana Zolotariova. Us Human Rights Initiatives During the Madrid Meeting of “Helsinki Process” as a Manifestation of Reagan's Foreign Policy Towards the Soviet Union	387

Reviews

The First Intellectual Biography of Alexander Lototskyi Halyna Mykhaylenko, <i>Olexandr Lototskyi (1870 – 1939): Intellectual Biography of the Historian</i> [In the Ukrainian language], Kherson: Helvetyka 2014, 312 pp. (Viktoria Telvak)	396
---	-----

Our Presentations

Olha Kobylanska, <i>Collected Works: In 10 Volumes</i> / Edited by Volodymyr Antofiychuk, Chernivtsi: Bookrek 2013, 472 pp. [In the Ukrainian language]	402
---	-----

CONTENTS

Philology

Carlos Pitel García. <i>The Lozana Andaluza: Dialectal Identity and its Link to the Picaresque Genre</i>	12
Ольга Бандровська. Естетичний режим мистецтва доби Модерн	20
Тетяна Монолатій. Особливості художньої компетенції автора (на прикладі інтертекстуальності прози Йозефа Рота)	28
Євген Маханьков. Динаміка авторських оповідних стратегій у малій прозі Гайто Газданова 1920-х – 30-х років	36
Світлана Нісевич. Конфлікт мистця і суспільства у п'єсі В. Винниченка <i>Чорна пантера і білий медвідь</i> та романі С. Моема <i>Місяць і мідяки</i>	44
Тетяна Литвиненко. Мітологічні аспекти художнього слова	52
Катерина Козлова. Осмислення образу музиканта в канадському постколоніальному романі Р. Дейвіса <i>Ліра Орфея</i>	59
Зоряна Дубравська. Репрезентативні стратегії наративно-комунікативного дискурсу: проза Мартіна Еміса	67
Марина Ковінько. Автобіографічна авторська маска у циклах оповідань Сергія Жадана <i>Big Мак</i> та Захара Прілепіна <i>Grix</i>	75
Уляна Федорів. До проблеми генези соціалістичного реалізму	83
Олена Коновалова. Літературно-критична рецепція творчості Анатолія Шияна у советській періодичній пресі	93
Антоніна Царук. Крок за межі соціалістичного реалізму: творчість Анатолія Мороза	101
Марія Фока. Підтекст у театрі та в кіно: спільна парадигма	110
Ольга Гедзик. Трансформація християнського міту в релігійній драматургії В. Б. Єйтса: український контекст	118
Світлана Стежко. Темпоритм епохи в драматургії Івана Микитенка	128
Марія Гуцол. Рецепція традиційного сюжету про «створення штучної людини» сучасною українською драматургією	137
Anna Korzeniowska-Bihun. <i>Obraz żołnierza Ukraińskiej Powstańczej Armii we współczesnej dramaturgii ukraińskiej</i>	143
Наталія Веселовська. Малі наративи як спосіб психологізації сюжетів у сучасній драматургії	152

Христина Ворок. Сон як природний та культурний феномен, його роль у художній літературі	160
Сніжана Жигун. Жанрова система українського неореалізму	170

History

Андрій Криськов. Економічні наслідки січневого повстання 1863 року для польського поміщицтва Правобережної України	180
Юлія Різник. Жінки у поштової та поштово-телеграфній службі Правобережної України у пореформений період	187
Павло Білецький. Участь іноземних підприємців у харчовій промисловості Подільської губернії (друга половина XIX – початок XX ст.)	193
Оксана Семенова. Трансформація розвитку шкіряного кустарного промислу українців середньої Наддніпрянщини у другій половині XIX – першій половині XX століття	204
Iwan Monołatij. Legion ukraiński (1914 – 1918): Działalność polityczno-militarna (Część 2)	213
Антон Крижевський. Антикознавство в університеті св. Володимира у контексті впровадження предметної системи навчання (1906 – 1917)	225
Віталій Тельвак, Василь Педич. Львівська історична школа Михайла Грушевського: культура конфлікту	234
Сергій Трубчанінов. Діяльність постійної комісії для складання історично-географічного словника української землі (1919 – 1933)	242
Василь Дудар. Особливості державно-церковних відносин у Другій Речі Посполитій у контексті діяльності УГКЦ у 20 – 30-х роках XX століття	251
Марія Войтович. Ігор Свешніков – дослідник культур шнурової кераміки Прикарпаття та Волині	257
Павло Мельник. Правова маргіналізація населення України у 1960-х роках	266
Олександр Якубець. Володимир Щербицький та перебудова: дещо про причини політичного довголіття	273

Cultural Studies

- Wołodymyr Aleksandrowycz.** Środowisko malarzy zamojskich czasów Jana Zamoyskiego (Część 2) 288
- Лілія Терещенко-Кайдан.** Рукописна (кирилична) спадщина XVII – XVIII ст., що міститься у фондах Греції: історія та сучасний стан 305
- Ольга Овчарук.** Культурологічні концепції «нової людини» в українському мистецтві початку XX століття 312
- Інеса Палумбо Де Віво.** Особливості історико-культурного розвитку Прикарпаття другої половини XX століття 320
- Ірина Голуб.** Аналіз сучасних концепцій українського образотворчого мистецтва та поняття індивідуальності мистця 329
- Володимир Боднар.** Біо-арт – транскультурна парадигма науки та мистецтва 336
- Олександр Яковлев.** Стратегія транснаціонального культурного розвитку України 344
- Tetiana Kotyk.** Conceptual Approaches to the Goal of Teaching the Native Language in Primary School 352
- Юрій Завалевський.** Особливості конкурентоспроможности вчителя 358
- Yuriy Kalichak.** Organization of New Types of Preschool Institutions in Arcadiy Zhywotko's Pedagogic Inheritance 367

Politology

- Віталій Коцур.** Етнополітичні конфлікти у політологічному дискурсі 378
- Яна Золотарьова.** Правозахисні ініціативи США під час мадридської зустрічі «гельсінського процесу» як вияв зовнішньополітичної стратегії Р. Рейгана щодо СССР 387

Reviews

- Перша інтелектуальна біографія Олександра Лотоцького
Галина Михайленко, *Олександр Лотоцький (1870 – 1939 рр.): інтелектуальна біографія історика*, Херсон: Гельветика 2014, 312 с. (Вікторія Тельвак) 396

Our Presentations

- Ольга Кобилянська, *Зібрання творів: У 10-ти томах /*
Редактор Володимир Антофійчук, Чернівці: Букрек 2013, 472 с. 402

Philology

Carlos Pitel García

**THE LOZANA ANDALUZA: DIALECTAL IDENTITY
AND ITS LINK TO THE PICAESQUE GENRE**

Entrepreneurial University of Costa Rica

Abstract: If there was one word to define Delicates novel 'The Portrait of Lozana: The Lusty Andalusian Woman' (original title in Spanish: *Retrato de la Lozana andaluza*) that word would be polemic. There is no doubt about this fact and, it is possibly the only thing that we, literary scientists, are going to agree to, as Delicates novel includes a wide range of controversies. On the one hand its street language (slang) adapted to different dialects, are not at all moralizing or decent (although that is their intention), they are mostly scandalous and shocking. On the other hand the allusions made to the Hebrew culture, which was expelled from a Catholic Spain by "decreto real", this is a type of precept, commandment or instruction made by the Government according to their Constitution, and as a culmination, its genre appointment or naming: is 'The Portrait of Lozana: The Lusty Andalusian Woman' a picaresque novel or not? As the Spanish saying "Para gusto, los colores" suggests: Everyone will have a different point of view when dealing with these topics, based on their approach.

The main purpose of this novel is to try to make us understand the exquisite and refined difficulties that are portrayed in it, concluding in a rational manner, free from prejudices , the veracity of its exclusion of the roguish genre and the motives that take Delicate to use this heartrending language.

Keywords: *Lozana andaluza*, Francisco Delicado, picaresque, Hebrew – Sephardic, controversial, scandal

The criticism of *La Lozana andaluza*. We must not forget that reading of the *Andalusian Lozana* have been conditioned by the unusual circumstances surrounding this work. It is a text, that in spite of its incredible originality, has not had a great influence on later literature, since the only copy of *The Portrait of Lozana* was not discovered, in the Imperial Library of Vienna, until the forties of the 19th century, and there are also no direct or indirect appointments, from other sources, contributing to its dissemina-

tion, for the audiences of the 16th and 17th centuries. Since the beginning of the 20th century there has been a great concern for establishing the genre to which the novel belongs to, what has made people consider it a picaresque work since the early 1920^s, snatching the genre from Lazarillo. This point of view has been reconsidered over and over again, influencing the belief of critics to such an extent, they are convinced about this issue.

In his critique of *The Portrait of Lozana*, don Marcelino Menéndez Pelayo,

a philologist from Santander, includes the novel in his work *Origins of the Novel* and, although he defines *The Portrait of Lozana* as obscene, “filthy and ugly”, whose value, despite its great importance as a historical document, is “null” [1, 174-177] also suggests that “depravity arises there in disguise, making it seem friendly and unharmed” [1, 483], or that contains a “theoretical and practical doctrine of immorality” [1, 502]. Regarding its sources, he says: “Strictly speaking, the *Lozana* has no literary history. “It was born from life and not from books: It was a morbid product from the Roman corruption” [1, 494]. And also defends the idea that: “[...] The mestizo dialect in which the *Portrait of Lozana* is written is constant and systematic, as a transcript of what the author heard in the streets, Delicate himself confesses: “[...] This dialect was adapted to the sound that my ears could hear, as it is the mother tongue and the common way of speaking among women [...]” [1, 498-499].

In addition, Don Marcelino does not hesitate to include it among the novels of interest listed in his aforementioned study, and gives the precise reasons that lead to this: “[...] As for novelistic history, the novel has the same interest and repercussion as some very known stories, [...]. But in *Portrait of Lozana* there is more sense of humor, because it is not displayed in a narrative way, but in action” [1, 500-501].

And performs a comparison between the *Portrait* and one of its precedents, *La Celestina*, confirming that “the first one could barely approach the witty elements of the second” [1, 492].

But the most interesting words that are devoted to the work are those that seek to define their typology: “It’s not

a comedy, or novel either, but rather an altarpiece of cinematographic obscene silhouettes, who carry out different grimaces and unfortunate mishaps, during inconsistent dialogs. Strictly speaking, it can be said that *The Portrait of Lozana* is not written, but spoken, and this is what gives it such a genuine color to its style and constitutes its true originality” [1, 491].

It’s George Tyler Northup who in his manual of Spanish literature, quoting Menéndez Pelayo, considers *Delicates* novel as the first work of the picaresque genre, and suggests that critics prejudices, have driven it away from this genre: “The first of all the picaresque novels was the *Retrato de la Lozana Andaluza*, [...which] is composed in prose dialogue, like the *Celestina*. It is peripatetic, lacks plot-structure, it has an anti-heroine, and one hundred and twenty-five incidental characters [...]. The natural prejudice of critics towards it has blinded them, to the such an extent, that they want to avoid it to be considered as the first of a series” [2, 173].

The first person to defend and consider *The Lozana* as a picaresque work was Ángel Valbuena Prat, based mostly on the characteristic features of the main character [3, 486]. Valbuena’s ideas will be followed by Antonio Vilanova, who ratifies that the characters Aldonza and Rampin “Approach the traits of the picaresque genre in an incipient way as this is the first time in which there is an attempt to replace the talebearer for a courtesan and the mountebank for a rogue [4, 31-32].

Regarding Aldonza, he says: “She is the only celestine woman who allows us to see the evolution of how a mischievous woman arises in the Spanish novel, transforming from an old talebearer

into a young and beautiful courtesan” [4, 39].

Albert Ian Bagby also makes a comparison between *The Lozana* and other well-known characters like rogues, in an article of the year 1970, coming to the conclusion that Delicates novel was influential for future works of the picaresque genre: “There are certain aspects of the novel, such as the structure as well as many of the characteristics of these roguish characters, that have clearly functioned as a guide for later works of this genre, including the *Lazarillo*” [5, 88].

As it is natural, on the one hand, Bagby emphasizes more thoroughly the resemblance between the feminine rogues than the male ones [5, 88] and finally ensures that *La Lozana* belongs, with no doubt, to the picaresque genre, this is quite evident if we take a look at the title of his article “the first picaresque novel”. On the other hand Nicasio Salvador Miguel, does not hesitate to call it “a big mistake” [6, 440].

In E. Rosalinda Garcia’s thesis, the main feature of the *Lozana* is identified as greed, and this is perfectly depicts Aldonza, who according to the author, is the first in literary history [7, 143].

Pamela S. Brakhage ensures in her work *The Theology of ‘La Lozana Andaluza’*, published in 1986, that its plot is purely picaresque: “The plot of *La Lozana andaluza* is episodic and it’s picaresque” [8, 6]. Bruno M. Damiani, considered *La Lozana*, as a transitional step between *La Celestina* and the purely picaresque novel, and says that, although it is possible that the *Lozana* may not be considered a fully picaresque novel, many of its features identified it as a precursor of the genre [9, 57-68].

Some of these features that bring this work nearer to the picaresque genre are: the amount of different characters, who represent different social classes, the satire that Francisco Delicate makes when referring to the corrupt individuals and their behavior and customs, with a clear didactic purpose. In addition, the author considers that the protagonist and the world that surrounds her are described in a succession of scenes that evoke the essence of the picaresque theme. Finally, way in which the main characters of the play, *Lozana* and *Rampin*, are portrayed also approach, according to Damiani, the genre of *Lazarillo*. On the one hand, *Rampin*, as a servant: “In the three months prior to the encounter with *Lozana*, (*Rampín*) had served two masters, a cleric and a squire” [9, 61]. And *Aldonza*: “Like the *rogue*, *Lozana* is a consequence of her dishonorable background and sordid raising. [...] The course of *Lozana*’s life is also very similar to that of the *rogue*. The essence of both is the description of a youngster, born brought up in a dishonorable environment, she leaves home, struggles in a life of vagabondage, and reaches maturity with some degree of social success. [...] Arrogance, pride, materialism, and a perversion of moral values are traits that depict *Delicado*’s protagonist as well as the typical *rogue*” [9, 58-60].

After Damiani’s judgment, most subsequent studies have agreed to declare *La Lozana* as a precursor of the picaresque genre.

The portrait as the memory of Delicado. One of the ingredients of the portrait is its language, “dialectal”, it is also used by the author, to give greater resiliency to the speech of the Spaniards exiled in Rome, Francisco Delicate

excludes the filter of the narrators voice and somehow lets the story feed itself through the voice of the characters; the impression is that of an oral document of the 16th century. But in his intention, there is one aspect that we must not ignore and which is directly related with his memory as an element of individual and collective identity. Listen to the author in one of the final paratexts: "And if they wished to reprimand the reason for which many words are not displayed in perfect Spanish language, I must say that being Andalusian and not a scholar and writing to give myself a sense of solace and fulfill my fortune, which the Lord had offered me at that given time, it adapted my speech to the sound that my ears could hear, which is the mother tongue and the common way of speaking among women" "As it justifies..." [4, 484].

The "the sound that his ears could hear" could be no other than the memories of his childhood in Andalusia, where he most probably heard the same accents than in the Roman gynoecium of *The Portrait* [10, 101-113]. It is the mother tongue; that of the motherland, unforgettable Sepharad, and the physiological mother. The exiled F. Delicate, with no land, nor family, nor history, did not have many other elements on which he could rebuild his identity. Perhaps this is may be the reason of his inconsistent authority as a writer, which allows the 'natural' proliferation of text, with various episodes, apparently lacking logical and chronological relation, although with a strong semantic affinity among them; an author that does not solve the internal contradictions of his work, he blurred his characters, uneven the chronological order, includes himself in the plot, etc. It could

seem that Francisco Delicate had failed in controlling the power of reality and renounced to impose a chronological perspective to his samplers, a syntactic super-structure that organized the infinite collection of episodes in a superior unit [11, 54].

Once the work was finished, Francisco Delicate had to consider what audiences would be interested in this narration full of dialogues regarding how life was in the slums of Rome (It is convenient to point out that he didn't need to do it before because he had focused on the power of speech of his characters). He answers himself through a dedication: its reader will be that abstract 'illustrious man', that there is no why they identify with the 'captain of the felicísimo army imperial' Finish 'epistle of the author' [12, 391], and that can simply be seen as an indistinct entity, as a sort of 'ideal reader'. None of the intellectual or social traits of this 'ideal reader' mentioned in the dedication ('your ladyship', 'virtuous countenance', interest in issues of love...) are sufficient to identify it. On the other hand, the ideal reader for the work: would be someone who is interested in everything related to love, without moral bias and with sense of enough humor to understand the irony of the dedication which presents the book as a parody of the historical chronicles, quoting his intellectual mentor, Hernando de el Pulgar, and turning to the topic of the eutrapielia (your reader reads by *desenoiar* is) to justify the dissemination of the book. It would seem that the only function of these paratexts of 1524, the dedication and the plot, are to provide or equip the text, writing that has been forming in portrait in individual relationship with its author, of a Community dimension

which become a work of full consciousness, ready to be diffused.

So we find some tension between the individual dimension and the community dimension of the work. This tension is gathered when constructing identity through the memory of Lozana and in the authors one. The tension of which we speak is evident in the dual purpose that the dedicatee assigns to his work: “[...] And as it says the chronicler Fernando del Pulgar, so «I give oblivion to the pain», and also to bring to memory muchas things passing in our times, which are not laude attendees or mirror to them to come» [4, 170].

On the one hand he seeks for a solution to a personal problem, the pain of memory, (the expulsion of his Hebrew companions from Spain) or health problem also, because of syphilis. This can only be fought against with the forgetfulness of the writing of the text, and on the other hand he seems to want to concern the community about a negative example that should not be followed; but the tone used by the author to define his work as «anti-history» («things that occur in our time, shall not be seen in a mirror to the coming»), is a parody of the traditional definition of history, in sintony, with the project of making a ‘portrait’ and not a story, mark its distance from the truth expressed. The utility of the text is that of only mentioning the trites of his dedication, not willing to teach any moral lessons because proposing it as moral lesson to the reader is equivalent to assuming that the reader is a hopeless sinner, something which is hard to imagine as he refers to the reader as a ‘virtuous’ ‘Holy’ one, which reads for fun.

Also in the final paratexts you can hear a chord of two notes, some lines

defend and others blame the protagonist; first portrayed Lozana as a paragon of Christian virtues: «She didn’t do things which could be offensive to God and his commandments, because, without prejudice, she tried to eat and drink meaning no offense» «and apologized» [4, 483].

Clear that the reference to «eat and drink meaning no offense» would make allusion to the Conversos [13, 10-11]. Remember that Francisco Delicado is a Jew who left Spain in 1492 at the age of 17, and that *The Lozana* has many Hebrew customs and recrimination to the established order, which also closer to the picaresque genre.

In 1528 Francisco Delicado decides to publish *The Portrait of Lozana* to overcome the economic misery he was going through due to his illness; times have changed; the perspective is not the same as four years earlier; his own life circumstances have suffered an irreparable mutation: in 1527 the author had been drawn from the Roman community because of the violence of story and judged by the imperial society, by their laws and moral and religious principles. The memory of a communities identity, was *The Portrait of Lozana’s* intention in 1524, allowing to reconstruct the memory of the past; to achieve this, the author introduces himself in the story, playing the role of moral narrative vector. He confesses that his intention isn’t that of exposing to the public his sins of youth; his goal is to earn money out of the publication of the book, and makes it very clear in the final *Digression*: “And this need (to stay in the hospital of Santiago in Venice, with syphilis) forced me to give this Portrait to a Stamper as I could not deal with the costs, this portrait earned me more than other folders that contained

some of my most legitimate works”, and this one, which was not legitimate, due to its ridiculous content, helped me when I most needed it. “Digression that has the author...” [4, 508].

The Exile of F. Delicado. The work is very disconnected from the literary production that is currently available in Spain. It is also different from the other works of the author that were discovered four hundred years later, at least for Spain. So it is an alienated work of a writer alienated from cultural roots in the Mainland. However, both work and writer, are part of a Spanish context, although they are not physically located in the Mainland. Delicado tries to explain how the disease and its social connotations of guilt determined his need to remain anonymous, In *The Portrait of Lozana* and two other works of his: *Consolacione infermorum* and *Adoperare del legno de india occidentale mode*. They both seek the treatment of syphilis. Despite the nature of the issue, the presence of the profanity of the underworld, are already justified reasons for denying the authorship of the work, but still not sufficient. After all Hurtado de Mendoza has a collection of erotic poems signed without no sense of guilt, but Francisco Delicate hides his identity for other reasons that have to do with survival, to save his own life, not only with honor [14, 8].

The journey begins in Andalucía, before the expulsion of 1492. Taking a look at the first steps of the writer in Peña de Martos, the confession of his origin isn't shown until the Dossier XLVII, and if the birth date accepted by critics, 1475, is correct, the young 'Francisco Delgado', which was his name before undergoing Latinisation, he would have been 17 in the year 1492.

The sephardic references in the book are so rich and abundant, they justify the writers anonymity in such a hectic moment for the Hebrews not only in Spain but also in Italy. The Spanish and Jew customs are one of the most obvious components from the beginning. In Dossier II, During the conversation that Aldonza and her aunt have, the mention a series of dishes that exclude forbidden ingredients, “sorghum and turnips without pork fat” for example. At the age of 17 he witnessed the ethnic purge of the Andalusian society that led to the expulsion of the Spanish Jews, this fact deeply affected Delicado from the basis of his life [14, 9].

Subsequently Delicate had to write his work in Venice, after fleeing from Rome where the troops of Carlos V had looted the city: “We left Rome ten days before the month of February to not wait for the vindictive cruelties, being myself one of the only peaceful men among all the others, heading to Venice. [...] I found no other Spanish men here and therefore forced me to give this Portrait to a Stamper as I could not deal with the costs, this portrait earned me more than other folders that contained some of my most legitimate works, and this one, which was not legitimate, due to its ridiculous content, helped me when I most needed it” [4, 157].

According to this fragment, the writer tells us that he came to Venice where they found no other Spaniards and his illegitimate work was worth more than the legitimate ones. It is doubtful that this fact was true if we take a look at the Venice of this historical moment, anyhow there is no doubt that *La Lozana* was sold at a good price.

Conclusions. After having read various opinions exposed by different crit-

ics regarding the portrait of the Locana Andalusian, we can conclude that:

Firstly, we must say that Delicate's work is a compendium of dialectal speeches, not only Spanish, but also Italian and French, which making reference to the Roman underworld. The main dialect is Andalusian, as the Lozana was natural from Cordoba, and Francisco Delicate explains "the language of women who since my childhood I had heard", as was he also Andalusian.

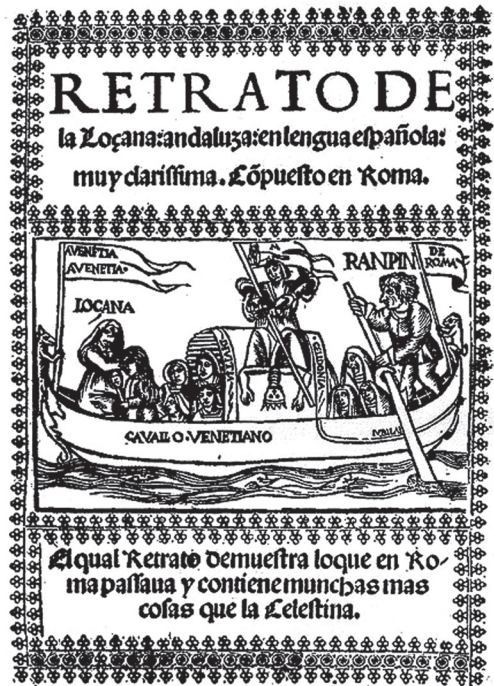
Secondly, it is clear that Francisco Delicate had a great knowledge about the Roman underworld, fact that brings the author closer to the rogues status according to Lazarillo. Also, being Jewish, the criticism of society and the privileged estates, are significantly patent in the work, which is also an unavoidable feature of the picaresque genre.

The multiple claims, ways of behaving and the ultimate goal of the Locana, is parallel in almost all its forms to that of the following picaresque works, their desire to get hold of money, and they in which they achieve it (prostitution and deception).

Also when analyzing Rampin, we observe a sense of roguery, the fact of having served several masters, although he is not the main protagonist.

As for the pseudo biography, so common in the picaresque field, while not resembling the genre in a formal state, it included the author in the work, makes this gesture an autobiographical underlying claim in the text.

It has also clear, that although there are no records that speak about the Locana until the 40's of the 19th century, the book was sold in Venice at good price, as the author himself points out, and it was obviously read in Spanish and there was a printing press which



Original Cover of The *La Lozana Andaluza* by Delicado Francisco

knew the language and published it. So we can assume that a copy could have reached Spain and that it was known and read by some of the future authors of the picaresque genre.

The Lozana was written in a demanding way, playing with its double morality. Francisco Delicate didn't want to sign his work at first, as his knowledge of the underworld, his Jewish origin and the memories of his homeland after his exile. And by using the Andalusian dialect, acquires a deeper sense, missing his homeland, might be an excuse for using the Andalusian language.

By the amount of similarities the subsequent books of picaresque-genre share with this one, we must conclude that there are not mere coincidences, and that somehow the Portrait was known by writes of this genre. We cannot forget that Mateo Alemán was also Jewish, although he converted to Chris-

tianity. With all of this we must say that from our point of view 'Portrait of the Andalusian Locana' is a predominantly picaresque work, if not one hundred percent, the large amount of features and spicy nuances cannot exclude it from the genre of Lazarillo. Moreover, we must say that it was certainly known and it influenced later authors of the picaresque genre.

Bibliography and Notes

1. Menéndez Pelayo M., *Orígenes de la novela*, Madrid: Gredos 2008, 704 pp. (Nueva Biblioteca Románica Hispánica).

2. Tyler Northup G., *An Introduction to Spanish Literature*, Chicago: The University of Chicago Press 1925, 473 pp.

3. Valbuena Prat A., *Historia de la literatura española*, Vol. I, 6ª edición, Barcelona: Gustavo Gili 1963, 774 pp.

4. Delicado Francisco, *La Loçana andaluza* / Ed. de Antonio Vilanova, Barcelona: Selecciones Bibliográficas 1952, 556 pp.

5. Ian Bagby A., *La primera novela picaresca española*, [en:] *La Torre*, Vol. XVIII, San Juan de Puerto Rico 1970, p. 83-100.

6. Salvador Miguel Nicasio, *Huellas de 'La Celestina' en 'La Lozana andaluza'*, [en:] *Estudios sobre el Siglo de Oro: Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid: Editora Nacional 1984, p. 431-459.

7. Rosalinda García E., *The Picaresque Tradition of the Female Rogue, Differences from and Similarities with the Pícaro*, Nueva York: Columbia University 1973, 259 pp.

8. Brakhage Pamela S., *The Theology of 'La Lozana andaluza'*, Maryland: Scripta Humanistica 1986, 77 pp.

9. Damiani Bruno M., *'La Lozana andaluza' as Precursor to the Spanish Picaresque*, [in:] *The Picaresque. A Symposium to the Rogue's Tale* / Ed. by C. Benito-Vessels y M. Zappala, Newark-Londres-Toronto: University of Delaware Press-Associated University Presses, 1994, p. 57-68.

10. Asensio Eugenio, *Juan de Valdés contra Delicado. Fondo de una polémica*, [en:] *Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid: Gredos 1960, p. 101-113.

11. Friedman Edward H., *'La lozana andaluza' como retrato del artista*, [en:] *Letras Femeninas* 1988, Volume XIV, N° 1-2, p. 52-56.

12. Allegra Giovanni, *Breve nota del 'Ilustre señor' de 'La Lozana andaluza'*, [en:] *Boletín de la Real Academia Española* 1973, Tomo 53, Cuaderno 199, p. 391-398.

13. Perugini Carla, *Contaminaciones ideológicas en 'La lozana andaluza'*, [en:] *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 1999, N° 635, p. 10-11.

14. García Verdugo Marisa, *Geografía del exilio sefardí en 'La lozana andaluza'*, [en:] *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura* 2009, Volume 6, p. 7-15.

Olha Bandrovs'ka

THE AESTHETIC REGIME OF ART OF THE MODERN ERA

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Ольга Бандровська

ЕСТЕТИЧНИЙ РЕЖИМ МИСТЕЦТВА ДОБИ МОДЕРН

Abstract: The paper explores the complex status of aesthetics within the context of Modern Time. It is stated that artistic integrity of modernity meant aesthetic pluralism, coexistence of multiple literary trends and novation, and heterogeneity of their philosophical foundations. Research on J. Addison's, H. Home's, R. Hurd's writings serves to deepen the conviction that classicism and rationalist aesthetic theory of the 18th century in spite of their steadfastness contained ideas towards innovative philosophical and artistic concepts, to a new aesthetic vocabulary and positions that will become fundamental in the 20th century.

Keywords: Modern Time, aesthetics, aesthetic pluralism, the quarrel of the Ancients and the Moderns, rationalism, subjectivity, imagination

Двохсотлітня історія досліджень Нового часу, широке розмаїття розробок його соціокультурних аспектів, полемічність багатьох ідей є свідченням актуальності й теоретико-методологічного потенціалу проблематики Модерну. Перспективність таких досліджень пов'язана з тим, що естетична аксіосфера Нового часу і до сьогодні впливає (якщо не складає) на закономірності розвитку мистецтва. Хоча необхідно пам'ятати про історичний характер і динамічність цінностей, які виникають та існують у культурній матриці кожної історичної доби. Це стосується й естетичної аксіології.

Однією з найістотніших рис новоєвропейської культури є те, що вона

починається з виокремлення низки наукових дискурсів, в тому числі й естетичного дискурсу. Німецький філософ О. Г. Баумгартен у роботі *Esthetica* (1750) дійшов висновку, що «в поезії та інших мистецтвах відособлено існує своєрідний і вартий поклоніння порядок і гармонія; що ці порядок і гармонія, можливо, не є стільки досконаліми, як достоїнства розуму, однак вони *sui generis* (своєрідні) і потребують виділення в особливу науку; їх можна методично об'єднати в єдине логічне ціле, якому варто відвести місце у філософських науках» [1, 309]. Термін «естетика», таким чином, був обґрунтований у середині XVIII століття і позначив самостійну філософську дисципліну.

Одночасно з формуванням естетичного дискурсу загальноживаним поступово стає у XVIII столітті відоме ще з часів пізньої Античності поняття “сучасність”. Обґрунтування цього поняття, згідно уявлень Нового часу, бере початок у відомій дискусії *давніх і нових* (*Querelle des Anciens et des Modernes*), яка тривала в Європі – у Франції і в Англії – на початку XVIII століття і яку розпочав 1688 року Шарль Перро у своїй праці *Паралелі між давніми і новими у питаннях мистецтва і наук*. У ній майстри Античності вже не представлені “гігантами”, на плечах котрих сидять “карлики”, тобто сучасні письменники, а “справжня Античність знаходиться поряд із сучасними авторами, яким вдалося назбирати знання і досвід” [3, 614]. З іншого боку, мислителі Античності, як і мистці, які наслідують античних майстрів, зберігають непорушним свій авторитет: “Латинська традиція була тоді першорядною в Англії. Такі поети, як Вергілій, художники, як Рафаель, дійсно були ідолами, яким поклонялися” [7, 14]. Варто констатувати, що суперечка *давніх і нових* виходить за межі естетико-літературної проблематики, оскільки її можна вважати логічним наслідком тривалої полеміки в історії європейської філософії про закономірності розвитку людської цивілізації.

У сфері літературно-естетичної критики суперечка *давніх і нових*, виявляючи всі складності й неоднозначності філософської дискусії, підтвердила співіснування множини поглядів щодо співвідношення античної і новочасної літератур та критеріїв “істинного” мистецтва. І якщо Ш. Перро, а після нього У. де

Ля Мотт, практично повторили судження Б. Паскаля про лінійність прогресу від Античності до сучасності і відповідно виступили проти положень клясицистичної естетики Буальо та його послідовників, то англійські мистці, серед них – О. Поуп, Дж. Свіфт, в середині XVIII століття – С. Джонсон, виступили на боці античних майстрів.

“Теоретичний плюралізм”, виявлений у полеміці *давніх і нових*, мав далекоглядні наслідки. По-перше, було означено поступову зміну естетичного зразка, сформованого античним мистецтвом. Наприкінці XVIII – початку XIX століття у художній культурі Європи визначальним стає інтерес до національного минулого та традицій, коріння яких у Середньовіччі.

По-друге, не менш вагомим наслідком цієї дискусії потрібно вважати формування літературно-критичного дискурсу, в межах якого проблеми естетики художньої творчості посіли центральне місце. Виділення естетичного та літературно-критичного дискурсів, їхній взаємозв’язок та єдність інтелектуального простору, а також їхнє існування в паралельному режимі з літературним дискурсом, що означає взаємну рефлексію, складають вагому характеристику доби Модерн. Надалі – а саме в літературі XX століття – ця усвідомлена взаємообумовленість складатиме визначальну рису художньої літератури, виражену поняттями “металітература”, “метатекстуальність”, “метароман”.

Методологія дослідження естетичного Модерну повинна враховувати той факт, що поряд із розвитком магістральних художніх тен-

денцій у мистецтві зароджуються, розвиваються й поступово поглиблюються такі явища, що виходять з інших, часто протилежних світоглядних позицій. Їх, тим не менш, потрібно обов'язково враховувати, оскільки, спершу малопомітні і малозначущі, вони поступово перебирають провідну роль і готують зміну мистецької / літературної парадигми. Інакше кажучи, потрібно пам'ятати основні засади теорії складних систем, яка передбачає, що фізичний, суспільний і духовий світи є нелінійними, складними й непередбачуваними. Цей підхід має важливі наслідки для багатьох сфер життя, в тому числі художньої літератури. Незначна, на перший погляд, естетична подія може вплинути на виникнення нового порядку, нової тенденції, як у прикладі про метелика, чий помах крильця здатний змінити глобальну динаміку погоди. І це не просто метафора, це доведена науковцями закономірність – незначна початкова флуктуація, тобто мікроподія, впливає на траєкторію руху в широкій клясі явищ [2]. Тобто цілісність мистецтва доби Модерн, так само, як і в інші періоди розвитку європейської культури, означає естетичний плюралізм, співіснування множини тенденцій, неоднорідність філософських підвалин мистецьких явищ.

Проекція на проблему цілісності як плюральності, креативності і нелінійності культури передбачає дослідження доби Модерн із погляду співвідношення раціонального та ірраціонального начал, розщеплення мистецтва на різнорівневі та неоднорідні тенденції, стилі, художні коди.

В історії вивчення культури Нового часу з періодом XVIII – першої половини XIX століття пов'язують модель всесвітнього цивілізаційного розвитку з такими базовими цінностями як раціоналізм, прогресивний історичний розвиток, задекларовані ідеї політичної свободи і громадянського суспільства, соціальної справедливості. Не можна не помітити певних фундаментальних співвідношень раціоналістичної цивілізаційної моделі й розвитку мистецтва доби Просвітництва, де раціоналізм був панівною ідеєю. Ще у середині XVII століття філософія Рене Декарта стала вираженням панування розуму в естетиці й літературі, оскільки вона відповідала ідеалам порядку, завершеності, зв'язності в мистецтві П'єра Корнеля, Жана Расіна, Ніколя Буальо-Депрео. І хоча на межі XVII – XVIII століть Джон Локк змінив предмет дослідження із загальної розумової істини на конкретне психологічне явище, завдання віднайти, пояснити й увиразнити його першопричину означало, що естетичне кредо мистців, які спирались на його вчення, не мало суттєвих відмінностей від естетичного кредо мистців XVII століття. Водночас праці Локка залишались програмними впродовж усього століття для англійських і ширше – європейських – літераторів.

Упродовж першої половини XVIII століття творчу діяльність у сфері мистецтва скеровували розумний ідеал впорядкованої краси, суворі канони правильного смаку, послідовності і системності. Римський стиль виконаних із розрахунком ученого-техніка архітектурних

побудов Крістофера Рена, портрети та історичні полотна першого президента Королівської академії мистецтв Джошуа Рейнолдса (Дж. Рейнолдс *Перша бесіда*: “Без правил немає мистецтва”), садово-паркове мистецтво початку століття з геометрично правильними формами і навіть з ландшафтними парками, популярними в середині століття, були даниною класицизму з його орієнтиром на античне мистецтво як найбільш повне вираження законів гармонії, створених самою природою. У художній літературі просвітницький класицизм пов’язують із першою третинною XVIII століття, однак поетична школа Александра Поупа мала вплив впродовж цілого століття, хоча починаючи з 1750-тих років її принципи і стиль стали предметом гострої критики з боку сентименталістів, передромантиків і згодом романтиків.

Як влучно підсумував англійський поет і мистецтвознавець Лоуренс Біньон у праці *Англійська поезія у співвідношенні з живописом та іншими мистецтвами* (1918), “сила вісімнадцятого сторіччя полягає в його визначній суголосности. З усіма його паростками під поверхнею, воно надає нам, коли ми обертаємося назад, ідеально когерентну з точки зору цілей і смаків картину періоду. Це доба завершених і гармонійних досягнень. В усіх мистецтвах незвична відповідність визнаним стандартам і канонам. [...] Яким би величним не був геній, йому не дозволялись вольності і порушення правил. Ані Шекспір, ані Мільтон не лякали доктора Джонсона; кожен повинен був підкорятись судові розуму” [7, 13].

У термінології системного і синергетичного аналізу мистецтва естетичний Модерн, таким чином, демонструє цілісність, яка вибудовується і зберігається на основі ідеї розуму упродовж декількох століть. Однак це не виключає внутрішньої складності, неоднорідності і множинності. Тому потрібно чітко розуміти, що класицистичні і раціоналістичні естетичні теорії XVIII століття, незважаючи на всю їхню непохитність, містили ідеї, спрямовані в майбутнє, до нових філософських та художніх концепцій, саме в їхніх межах формувався новий естетичний словник і положення, що ставали засадничими впродовж наступних століть.

Одним із перших значний внесок у розвиток новочасної естетики зробив Джозеф Аддісон, представник англійського просвітницького класицизму, засновник європейської журналістики і визначний літературний критик раннього Просвітництва. Започатковуючи нові ідеї і поняття, він залишається зорієнтованим на античні зразки мистецтва і закликає всіляко уникати готичного літературного смаку [6, № 409]. Одночасно, Дж. Аддісон визначив “уяву” як ключове естетичне поняття (він строго не розрізняв поняття “imagination” і “fancy” – “the pleasures of the imagination, or fancy, (which I shall use promiscuously)” [6, № 411]). Про чуттєвий досвід і роль уяви у сприйнятті людиною світу літературний критик пише у циклі статей, що з’явилися в журналі “Spectator” 1712 року під загальною назвою *Радощі уяви*. Продуктивним, на наш погляд, є розрізнення Дж. Аддісоном первинних радостей

уяви, які виникають під час безпосереднього спостереження фізичних об'єктів, і вторинних – які пов'язані з ідеями предметів, а відтак залучають роботу пам'яті [6, № 411]. Джерелами уяви в цій роботі оголошено велич і красу, а також вперше в англійській естетичній думці вмотивовано категорію новизни [6, № 412]. Обґрунтування “радостей уяви” Дж. Аддісона відкривало перспективу суб'єктивного сприйняття прекрасного.

Особливо важливим для історії англійської естетико-літературної думки виявився 1762 рік, коли вийшли дві фундаментальні праці – *Основи критики* Генрі Гоума і *Листи про лицарство і лицарський роман* Ричарда Герда. У дослідженні Г. Гоума, лорда Кеймса, визнаного одним із провідних естетиків століття, центральне місце займають такі поняття як “емоція”, “пристрасть”, “почуття”, “задоволення”, “замість” (“Self”). Окремий розділ роботи присвячено “новизні” як самостійній естетичній інстанції [8, 362].

Літературно-критична праця *Листи про лицарство і лицарський роман* англійського єпископа Р. Герда, стала певним поворотним пунктом у розвитку англійської естетико-літературної науки. Він не лише послідовно розробив у ній фундаментальні категорії естетики, які стануть ключовими для передромантизму і романтизму, але й продемонстрував історизм і детермінізм мислення. Дослідник виокремив та проаналізував готичну традицію європейської літератури, до якої долучив Людовіко Аріосто, Торквато Тассо, Герберта Спенсера, Джона Мілтона.

Ще одним видатним досягненням ученого можна вважати його ідеї про читача та читацьке суб'єктивне сприйняття художнього твору. В листі № 10 Р. Герд говорить про те, що критика не відповідає змісту італійської поезії (Л. Аріосто, Т. Тассо) або казкам, оскільки ці твори видаються їй “неприродними і абсурдними, вони перевершують межі правди та ймовірності, і більше схожі на сни дітей, ніж на творіння поетів” [9, 88]. Лише один тип критики, стверджує дослідник, відповідає таким творам – це філософська критика, яка пояснює існування неможливих речей через уяву. “Чи турбує себе здібний читач істиною, або навіть довірою до своїх фантазій? Звичайно, ні, він більш за все радий, коли його примушують досягнути (він не проти, щоб через магію) існування таких речей, які його розум заперечує і які ймовірно ніколи не існували”, – перепитує він і пояснює, що поет залишає читачеві право бути «настільки скептичним і недовірливим, як йому заманеться» [9, 89-90]. Випереджаючи романтиків та їхніх послідовників, Р. Герд проводить думку про існування і важливість поетичної істини, і ця ідея заперечує просвітницький принцип “наслідування природи”: “Реальна міць і властивості людської природи нескінченно обмежені, і поетична правда, за цих умов, практично така ж важлива річ, як історична” [9, 94].

Навіть окремі провідні імена та ідеї естетичної думки засвідчують, що в системі координат XVIII століття з просвітницьким розумом як точкою відліку із самого початку наростає розходження з естетичними цінностями раціоналізму: спершу

на маргінесі, а пізніше рухаючись до ключових позицій, з'являються і обґрунтовуються поняття уяви і новизни, історизму, суб'єктивного сприйняття читачем художнього твору. Різноманітність естетичної думки виявляє себе також у шляхах розвитку літератури: перші значні явища сентименталізму в часі співпадають з появою видатних творів клясицизму – сентименталістську поему Дж. Томпсона *Пори року* датують 1726 – 1730 роками, а першу редакцію поеми *Дунсіяда* клясициста А. Поупа – роками 1728 – 1729. Тобто упродовж Віку Розуму з'являлись естетичні нововведення, які становитимуть сутнісні характеристики літератури Романтизму, а підхоплені, розвинені й модифіковані на початку ХХ століття – в літературі Модернізму.

Відтворюючи історію англійської думки XVIII століття в однойменному дослідженні *Історія англійської думки у вісімнадцятому столітті* (1876), англійський письменник, історик та літературний критик Леслі Стівен узагальнив цю закономірність, пропонуючи вивчати дві лінії розвитку англійської літератури – по-перше, тих мистців, чия творчість є найбільш характерною для XVIII століття (таким для нього є Александр Поуп), по-друге, тих, хто репрезентує реакцію на просвітницькі зразки і зорієнтований на подальший розвиток. Посучасному звучить думка Леслі Стівена про “коливальний характер” (“fluctuating mode”) літератури другої половини XVIII століття та її незгодженість з будь-якою окремою пояснювальною системою думки. Історик наголошує, що література

доби Просвітництва фіксує не відмінність людської природи того часу (адже він переконаний у незмінності людської природи), а відсутність мовних можливостей вираження найістотніших людських почуттів. Пошук нових художніх засобів, на його думку, є повільним та йде трьома шляхами: сентименталізм, романтизм і натуралізм обирають різні способи художнього протесту проти існуючої системи думки [10, 436-437]. Зауважимо, що в книзі Л. Стівена йдеться про “школу натуралізму”, яку варто розглядати у межах літератури сентименталізму як реакцію на прискорення цивілізаційного розвитку, противагою якому була ідея природної простоти.

Два томи *Історії англійської думки у вісімнадцятому столітті* обсягом у майже 900 сторінок створюють максимально ґрунтовну і динамічну картину філософської, релігійної, моральної, політичної, художньої думки доби Просвітництва. Л. Стівен уважно простежує, як “релігія, потім право, стають суб'єктивними й емоційними” [10, 406-407], як змінюється словник усієї гуманітарної сфери, наприклад, звернення до поняття “свідомість” у політичних питаннях оцінено як моральний прецедент [10, 433].

Загалом же, дискусія з естетичних надбань доби Просвітництва, що тривала упродовж XIX століття, демонструвала поступову зміну манери мислення у цьому ж напрямку – до нових варіантів розв'язання центральної проблеми усіх філософських систем – проблеми Людини.

Часом народження нової системи філософії, естетики, літератури став злам XVIII – XIX століть.

Центральним місцем цього процесу була Німеччина, а виразником – Фридрих Шиллер. У статті *Про сентиментальну і наївну поезію* (1795) мислитель, втілюючи центральну ідею своєї філософії про гармонію людського розуму й уяви, накреслює перспективу суперечки *давніх і нових*. Він пропонує розрізнення двох типів художньої творчості і двох типів культури – античної (наївного поета надихає природа, і він здатний ототожнити себе з нею [4, 393]) і сучасної (“сентиментальні” поети Нового часу втратили відчуття злиття зі світом, переживають втрату гармонії між почуттям і мисленням) [4, 439]. Введена Ф. Шиллером опозиція була успадкована Ф. Шлегелем, який ввів антиномію “клясицистичне – романтичне” і визначив романтичну поезію як “прогресивну й універсальну”. В доктрині Ф. Шлегеля, яка має історичний та систематичний характер, грецьке мистецтво відповідає своїй добі й уособлює ідеал, і брати його критерії для оцінки сучасного мистецтва несправедливо (“Давні – не юдеї, не християни, не англійці поезії. Вони – не Богом обраний народ-мистець; немає у них єдино рятувальної віри в красу, як і немає монополії на творчість” [5, фрагмент 91]). На відміну від грецького, сучасне мистецтво шукає шляхи наближення до ідеалу, воно знаходиться у становленні: “У давніх помітна завершена буква поезії. В нових відчитується становлення духу” [4, фрагмент 92].

Розвинена у філософії та естетиці Романтизму традиція антиномічного мислення, з’являється і модифікується в творчості Фридриха Ніцше на першому “романтичному” етапі

його філософської еволюції. Виділення антиномії “аполонівське – діонісійське” у книзі *Народження трагедії з духу музики* (1872) стало прологом до образу нової людини і нової культури: ніцшеянська “надлюдина” – це сильна і цілісна особистість, це творець, у якому креативно поєднуються два начала і який покликаний долати моральні заборони сучасного суспільства (оскільки вони віддаляють людину від справжнього ідеалу життя) в умовах “вічно повторюваної” девальвації та розпаду європейських духових цінностей.

Узагальнюючи розвиток англійської естетики і поезики XVIII-XIX століть, насамперед, варто акцентувати на естетичному плюралізмі й поступовому формуванні антиклясицистичних літературно-теоретичних уявлень, у яких унаочнюються внутрішня суперечливість літературних концепцій, а також усеохопне бажання звільнитись від авторитету античного мистецтва. Це було, очевидно, глибинною потребою часу – змінити уявлення про прогрес і новизну, про мистецтво, про літературу та науку про літературу, про людину, зокрема щодо ролі літератора та читача. Ця потреба сформувала цілі й завдання наступного покоління мистців – представників Модернізму.

Bibliography and Notes

1. Гилберт Катарин, Кун Гельмут, *История эстетики*, Книга 1, Москва: Прогресс 2000, 348 с.
2. Майнцер Клаус, *Сложносистемное мышление: Материя, разум, человечество. Новый синтез*, Москва 2009, 464 с. (*Синергетика: от прошлого к будущему*).

3. Реале Джованни, Антисери Дарио, *Западная философия от истоков до наших дней. От Возрождения до Канта*, Санкт-Петербург: 2002, 880 с.

4. Шиллер Фридрих, *О научной и сентиментальной поэзии*, [в:] Idem, *Собрание сочинений*: В 7-ми томах, Том 6, Москва 1957, с. 421-447.

5. Шлегель Фридрих, *Критические фрагменты*, Web. 21.01.2014. <<http://poeticsite.narod.ru/dnevnik/dn10-01-05.html>>.

6. Addison Joseph, *The Pleasures of the Imagination*, [in:] «The Spectator» 1712, Nos. 412-421, Web. 20.01.2014. <<http://web.mnstate.edu/gracyk/courses/web%20publishing/addisoncontents.htm>>.

7. Binyon Laurence, *English Poetry in Its Relation to Painting and the Other Arts*, [in:] *The British Academy: Third Annual Lecture on Art in Relation to Civilization*,

Henriette Hertz Trust, *Proceedings of the British Academy*, Volume VIII, 1918, Web. 19.01.2014. <https://archive.org/stream/englishpoetryini00binyuoft/englishpoetryini00binyuoft_djvu.txt>.

8. Home Henry, Lord Kames, *Elements of Criticism*, Volume II / The Fifth Edition, Dublin: Printed by Charles Ingham 1772, Web. 21.01.2014. <<http://books.google.com.ua/books?id=moICAAAAYAAJ&printsec>>.

9. Hurd Richard, *Letters on Chivalry and Romance*, Oxford University School of English 1762, Web. 21.01.2014. <<http://books.google.com.ua/books?id=jUglAAAAQAAJ&printsec>>.

10. Stephen Leslie, *History of English Thought in the Eighteenth Century*, In Two Volumes, Volume I, London: Smith, Elder and C^o 1881, 466 pp., Web. 21.01.2014. <<http://archive.org/stream/thoughtintheeigh01>>.



Tetiana Monolatii

**THE FEATURES OF AUTHOR'S ARTISTIC COMPETENCE
(THE CASE OF INTERTEXTUALITY OF JOSEPH ROTH'S FICTION)**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Тетяна Монолатій

**ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ АВТОРА
(НА ПРИКЛАДІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ ПРОЗИ ЙОЗЕФА РОТА)**

Abstract: The theory of intertextuality can interpret fiction not only in the literary dimensions, but also in a wide range of historiosophical, socio-cultural, political interpretive strategies.

Biblical prefigurations and symbols in J. Roth's work show the world in universal categories of biblical values (Job, Leviathan), and the New Testament's motives (the Antichrist) served the writer to show of God's charity, the foundations of repentance and forgiveness. The intertextual guides in the works of J. Roth acquire a special artistic combination of sacred and profane in literature field: the mythologization of modern life and the combination of modern events with those from the Bible give the opportunity to create a new semiotics-semantic reality, which provides narration the metaphorical and parabolic character. The intertextual approach gives the opportunity to create the author's picture of the world and to recreate the peculiarity of Jewish culture, mentality and Jewish religious-mythological dominants.

Keywords: intertext, intercultural discourse, narrative, paradigm, biblical glocalism, modernist text, 'new objectivity', Joseph Roth

Теорія інтертекстуальності, згідно з якою кожен текст можна розглядати як своєрідне мереживо інших текстів, свідомих та несвідомих запозичень, які, нашаровуючись, творять нову художню реальність, може вести й до ідеї розгляду тієї чи іншої культури в певний період її існування як особливого тексту-культури. Цей текст-культура теж твориться, певним чином, як особливе украй складне плетиво, що в ньому знахо-

дять своє нашарування інші тексти-культури, характерні для них образи, мотиви, історичні та політичні реалії тощо.

Така ідея народжується з перенесення ідей Фердинанда де Соссюра про міжзнакові реляції у тексті на рівень міжтекстової взаємодії. При такій взаємодії текст входить у широкий простір інтертекстуальних взаємодій. Тому можливий розгляд і значно ширших масштабів взаємо-

дій: йдеться і про взаємодію художніх творів із позалітературними наративними формами. Загалом такий підхід дає змогу розглядати культуру як світ інтертекстуальних взаємин. Таким чином різні форми культури, історії, суспільно-політичних процесів, можна розглядати як особливі тексти, які, на різних рівнях свого буття та розвитку, демонструють інтертекстуальну взаємодію та взаємовпливи. Інтертекстуальність у цьому випадку може декларуватися як інтеркультурність, виявляючи все нові й нові можливі форми співдії/ (спів)існування. Методи інтерпретації літератури, згідно з висновками англійського теоретика літератури П. Баррі, залежать від розрізнення поверхового та глибинного, від розрізнення *видимого* у тексті та його *внутрішнього* значення [1, 107].

Одним із проявів таким чином трактованої інтеркультурності може бути художнє зображення буття тієї чи іншої суспільної/національної/політичної групи на межі кількох культурно-національних просторів, їх взаємопереплетіння та взаємовпливи. Так у художньому тексті з'являється додатковий вимір – інтеркультурна складова художнього світу цього тексту. Такий теоретичний підхід може, як нам видається, бути надзвичайно продуктивним, зокрема, при дослідженні творчості тих авторів, художня творчість яких закорінена у різні сфери людського буття, формуючись власне на пограниччі культур, мов, історичних та національних традицій.

Глобальний універсум текстів, у яких закодована історія, мітологія, філософія, культура людства створює такий метод прочитання одного

тексту супроти іншого, що дає змогу висвітлити їхні спільні текстуальні та ідеологічні резонанси. Оскільки на зламі XIX – XX віків було закладено нову парадигму в дискурсі письма, а історія інтелектуальних ідей знає чимало випадків повторення в різних модусах і різних форматах однієї й тієї самої ідеї, їх інтерпретаційна множинність засвідчила певні кризові симптоми. Останні виявилися особливо характерними для межових культурних і літературних ситуацій – фундаментальних протиріч культурної свідомості Модерну в німецькомовному модерністському дискурсі [3, 98; 99].

Яскравим представником таких «інтеркультурних» наративних стратегій виступає Йозеф Рот – уродженець австрійсько-російського пограниччя (йдеться про ракурс помежів'я двох імперій і, одночасно, зіткнення тут різних типів взаємного ментального картографування). Оскільки письменник був сучасником представників німецькомовної модерністської літератури, як-от Вальтера Беньяміна, Бертольда Брехта, Германа Гессе, Альфреда Дьобліна, Франца Кафки, Томаса й Гайнріха Маннів, Ліона Фейхтвангера, Стефана Цвайга та інших, творчість Йозефа Рота можна розглядати як важливий приклад інтертекстуальності та інтеркультурності його художнього світу, її «зануреність» у європейський культурний простір, зокрема в поетику Святого Письма, закорінення в історію ментальностей на етнічному пограниччі, історію повсякденности цього прикордоння.

Творчість австрійського письменника парадоксально поєднала прагнення новизни з інтертексту-

альною насиченістю та прозорістю. Задля досягнення діалогу з багатоголовою світовою культурою її усвідомлення живило неприховану модерністську пристрасть до стилізації, цитування і переінакшування чужих текстів. Суттєву роль у процесі їх інтерпретації, їх кардинального перепрофілювання (у відповідності з власними ідейно-естетичними заходами) відіграла його творча самодостатність. Художній світ Й. Рота, який перебував у постійному пошуку між фікцією та реальністю, був зорієнтований на інтертекстуальні та інтеркультурні наративні стратегії. Це означає проблему, як таку, що актуалізує з'ясування причин та форм прояву взаємодії тексту з новим контекстом, зі знаковим фоном і фундаментальною умовою смислотворення європейського літературного процесу 1920 – 1930-х рр.

Активні дискусії навколо теоретичних проблем інтертекстуальності засвідчують, що концепт інтертекстуальності ґрунтується на уявленні про те, що художній текст містить у собі нескінченне поле цитацій з інших текстів. Текст у такій методологічній перспективі стає мережею найрізноманітніших запозичень, які, нашаровуючись у цьому новому тексті, творять нову художню реальність. Хоча цей концепт з'явився у 1960-х роках, інтертекстуальні зв'язки існують у всі епохи культури загалом, і художньої літератури зокрема – починаючи з Античності, творів середньовічного письменства й до літератури постмодернізму. Власне ідею інтертекстуальності концептуально означив, підвів під неї теоретичну основу й систематизував постструктуралізм.

У процесі формування концепт інтертекстуальності набував різних семіотико-семантичних конотацій і теоретичних узагальнень, зокрема через поєднання широкої та вузької концепцій інтертекстуальності (Юлія Крістева та Ролянд Барт). Встановлено, що у ній дійсність бачиться універсумом текстів, а інтертекстуальність є онтологічною характеристикою будь-якого з них [2, 503–504], [14, 246]. Для представників вузької концепції (у першу чергу таким є М. Ріффатер) інтертекстуальність є співвідношенням вербальних текстів, а її джерелом вважається рецепція читача. Для повного розуміння тексту коди автора і читача повинні бути подібними. Синтезована концепція Ж. Женетта поєднує вузьке та широке трактування концепту інтертекстуальності. Інтертекстуальність у цій парадигмі бачиться як концепція міжтекстових зв'язків. Набагато продуктивнішою з наукової точки зору, зауважує український літературознавець Петро Іванишин, є друга концепція – обмеженої інтертекстуальності як свідомого літературного засобу. Адже, на думку Зофії Мітосек, у цьому випадку йдеться про «обігрування текстів, стилів, поетик, яке зумовлює семантичні ефекти, пов'язані з подвійним мовленням: із діалогом, повторенням, імітацією й залученням того, що вже було сказано й що існує в мистецькій та культурній традиції як поле безнастанних співвіднесенень та застосовань» [5].

Методологічним завданням інтертекстуального аналізу стає, таким чином, виявлення та інтерпретація запозичень з інших текстів. У ширшому розумінні як текст можна

розглядати не тільки тексти літератури, а й культуру загалом та її антропологічні, історичні, соціокультурні, аксіологічні прояви, даючи змогу виявляти «історію» постання тексту.

Важливим доповненням методологічної бази інтертекстуального аналізу є і теорія біблійного глокалізму, сформульована Ігорем Набитовичем, який розуміємо як багатоаспектне сприйняття біблійними наративами мистецького втручання, абсорбцію й трансформацію традицій, культури, менталітету того чи іншого народу та постання художніх творів, створених на основі Святого Письма [6, 60; 61]. Щодо взаємин біблійного глокалізму, літературної традиції та інтертекстуальності, то біблійний глокалізм частково охоплює й літературну традицію, й інтертекстуальність, хоча частина конотаційних елементів, на які вказуватиме літературна традиція та інтертекстуальність, не цілком охоплюватиметься семіотико-семантичними та ідейно-естетичними полями біблійного глокалізму. Разом із цим, на відміну від інтертекстуальності, для літературної традиції та біблійного глокалізму важливою є темпоральна складова. Залучення до методологічної бази теорії біблійного глокалізму дозволяє розширити розуміння явищ художньої інтерференції у просторі інтекультурної взаємодії та взаємовпливів, допомагає дослідити інтертекстуальний потенціал цієї інтекультурної взаємодії у художніх текстах.

Оскільки при міжтекстовій взаємодії текст стає елементом широкого інтертекстуального простору, який охоплює не лише літературні твори,

а й позалітературні форми висловлювання (при цьому будь-який текст перебуває в різноманітних «діалогічних» відношеннях з іншими текстами, які заповнюють цей простір, і з різними кодами мови, які репрезентовані у цьому просторі), світ сучасної культури можна тлумачити як загальний, всеосяжний інтертекст, а сам текст бачиться одночасно і твором, й інтертекстом. У працях структуралістів починає відстоюватися ідея панмовного характеру мислення, а людська свідомість – ототожнюватись із письмовим текстом як нібито єдиним більш чи менш достовірним способом її фіксації. Згідно з цією тезою, літературу, суспільство, історію і культуру ми пропонуємо розглядати як текст, оскільки поняття інтекультурності є своєрідним перенесенням ідей інтертекстуальності у простір співдії, накладання й взаємовпливу культур (у першу чергу – на їх пограниччі).

Залучення теорії інтертекстуальності дозволяє інтерпретувати художній текст не тільки в літературознавчих вимірах, а й у широкому колі історіософських, соціокультурних, політологічних інтерпретаційних стратегій для віднаходження в різних видах текстів прихованих кодів міжкультурної взаємодії, соціокультурних орієнтацій, історії ментальностей та історії повсякденності. Особливо продуктивні такі дослідження на пограниччі культур, що дозволяє виявити інтекультурні прояви помежив'я як інтертекстуального взаємопроникнення на різних рівнях текстів.

Аналіз прози Й. Рота 1916 – 1939 років дозволяє провести комплексну інтерпретацію його прозової твор-

чости в контексті інтертекстуальності як особливого літературного прийому й виявляє, що особливістю європейського Модернізму є пошук нових стилістичних, ідейно-естетичних засобів творення художнього світу. Таке світовідчуття та спроби світовідображення безпосередньо пов'язані також з інтертекстуальним підходом до художнього освоєння й перенесення в художній простір прозового твору політичних, соціально-економічних, ідеологічних суспільно актуальних і пекучих проблем сьогодення. Така художня синтеза, збудована на інтертекстуальному впливі політичних, економічних, національних реалій та ідей, стає виявом новаторського засвоєння й перетворення здобутків провідних художніх систем, художньо-естетичних явищ попередніх епох. Саме такі прояви інтертекстуальності німецькомовної модерністської літератури як певної авторської стратегії яскраво виражені у Ротовій творчості. Це, зокрема, вказує на безперервний процес взаємодії текстуального та світоглядного матеріалу, який проявляється в художньому тексті в цитуванні (інколи – самоцитуванні), алюзіях, ремінісценціях, що контрастують за стилем з авторським текстом. Це дозволяє ідентифікувати інтертекстуальні пов'язання на рівні «текст у тексті» й «текст між текстами», які вказують на зв'язки прози письменника з ідейно-естетичною парадигмою його часу, літературними течіями й творчістю окремих представників німецької та світової літератури.

Важливим для інтертекстуального поля художньої прози Й. Рота стали історичні та суспільні реалії Веймарської Німеччини, оскільки од-

нією з головних мотивацій написання його творів було активне зацікавлення політичними подіями та історичними викликами сучасності, які домінували у суспільних дискусіях повоєнної Німеччини [14, 11]. Безпосереднім їх відображенням була течія ' нової об'єктивності ' у німецькій літературній традиції 1920-х років. Ця течія стала відображенням своєрідного «модерністського бунту», який прагнув виявити нове усвідомлення сучасного стану – краху ілюзій довоєнної Європи, намагався задекларувати нові історіософські перспективи та прогресивні ідеї, перехід до соціального реалізму тощо. Розпад національно-державного порядку довоєнної Європи, руйнування колишніх ціннісних і культурних структур приводить персонажів творів Йозефа Рота у ситуацію бездомності, абсолютної відчуженості й порожнечі в індивідуальному, соціальному і метафізичному сенсі [7, 367]. У такому контексті інтертекстуального виміру взаємодії художнього тексту та інших «текстів» – історії, культури, політики, суспільно-громадських інтересів, економічних проблем післявоєнної розрухи – Й. Рот надає своїм творам 1930-х років ознак авторського прочитання кризи доби як духово-естетичної тенденції. Ця кризова тенденція наповнюється мітичним, песимістичним, а почасти й іронічним змістовими маркерами: сучасність постає у критичному порівнянні з «ідеальним світом» минулого, «габсбурським мітом», з літературними традиціями попередніх поколінь [4, 136].

Аналіз письменницького досвіду Й. Рота засвідчує діапазон інтертекстуальних контактів із іншими літе-

ратурами: німецькою (поезії Й. В. Гете і Х. Моргенштерна, драматичні твори Е. Толлера та А. Цвейга, проза В. Ратенау, Г. і Т. Маннів), австрійською (проза Ф. Грільпарцера, М. фон Ебнер-Ешенбах, Ф. Верфеля, Р.-М. Рільке, Р. Музіля, Ф. Кафки, Г. Броха, Л. Адріана, драматичні твори Ф. Т. Чокора, К. Крауса), французькою (Г. Флобер, В. Гюго), англійською (Дж. Голсворси, Р. Олдінгтон), польською (Б. Шульц, Ю. Віттлін), чеською (Я. Гашек), а також відчутний імпульс мітологічної та релігійно-містичної єврейської традиції та християнства. Дослідження інтертекстуальної природи творчості Й. Рота показує, що його тексти відтворюють онтологічні проблеми людського буття, демонструють зіткнення категорій *sacrum* та *profanum*. Ця інтертекстуальна природа великою мірою виявляється й через постійні алюзії, криптоцитати, посилення на «чужі» тексти у творчості письменника та їх авторське осмислення.

Більшість інтертекстуальних алюзій, ремінісценцій, тропів у творах Й. Рота ґрунтується на художньому переосмисленні Святого Письма й апокрифічних легенд. Своїми оригінальними трансформаціями біблійних мотивів письменник вносить у їх інтерпретацію нові акценти, пов'язує їх із актуальними проблемами свого часу.

Біблійні префігурації і символи у творах Й. Рота показують світ в універсальних категоріях біблійних вартостей (Йов, Левітан), а новозавітні мотиви (Антихрист) слугували письменникові для показу Божого милосердя, засад покути і пробачення. Так інтертекстуальні напрямні у творчості письменника набувають

особливого мистецького поєднання сакрального та профанного в ідіосинкратичному художньому просторі: тут відбувається мітологізація сучасного авторові життя, а поєднання сучасних подій з біблійними дає змогу творити нову, насичену новими семіотико-семантичними параметрами художню реальність, що надає нарації метафоричного й параболічного характеру. Інтертекстуальний підхід у цьому випадку дає можливість творити й авторську картину світу, і, разом із тим, відтворити своєрідність єврейської культури, менталітету, єврейські релігійно-мітологічні домініанти [11, 131].

Як засвідчує аналіз, інтеркультурна парадигма текстів Й. Рота включає дійсні знання та фікціонізацію, реальність і міти співіснування етносів галицько-волинського пограниччя, а пізніше – реконструкції біографій «людей без батьківщини», вигнанців, біженців, що показує ментальні проблеми інакшости, втрати центру, діалогу між тотожністю та відмінністю. Це виразно демонструють інтертекстуальні перегуки та алюзії мандрів героїв творів письменника із мотивами мандрів, зокрема, й «вічних образів» – таких як Одиссей та Агасфер. І саме таким чином образ мандрівника (волоцюги) у Ротовій прозі екстраполюється на аналогічні мотиви та образи у європейській літературі [8, 55].

Художня творчість Й. Рота має й ще один інтертекстуальний вимір. У художній прозі письменника відбувається свідомо ідеалізація/негативізація етноментальних характеристик мешканців галицько-волинського прикордоння, яка найчастіше ґрунтується на стереотипних міжет-

нічних уявленнях цього пограниччя, на власному баченні етнопсихології тих чи інших етнічних груп. Такий кроскультурний підхід відіграє вирішальну роль у фікціонізації історичної дійсності у художньому просторі його творів [13, 142].

Авторське Ротове письмо, створене у 1930-ті роки, реанімує Габсбурзьку монархію як ідеальну модель рівноваги національних інтересів. У художній прозі Й. Рота виокремлюється виразна авторська типологія міжетнічних взаємовпливів, взаємозалежностей та взаємин на пограниччі – етнічному, культурному, міждержавному. Ці взаємини позначені ідеалістичністю та фікціонізацією [12, 92–111]. Адже між етнічними спільнотами в художній інтерпретації Й. Рота існує певна дистанція, зумовлена взаємними стереотипами, різноманітністю етноментальних характеристик, конфесійної належності та мов. Одночасно між етнічними групами пограниччя відбувається постійний різноманітний та різноплановий контакт. Зображення цих конфліктів контактів взаємодії і творить строкату художню картину інтеркультурного взаємовпливу в художньому просторі Ротових текстів [15, 16].

Ми переконані, що ключ до розуміння авторського художнього світу міститься в індивідуальних архетипах біографії письменника. Інтеркультурний вимір творчості Й. Рота був зумовлений спочатку мультикультурним характером його рідного міста (Броди) й регіону (Галичина), а згодом – космополітичним духом європейських столиць, в яких йому довелося жити і працювати (Відень, Берлін, Париж). У творах письмен-

ника Батьківщина більше не означає відмежування і протиставлення об'єктам чужинності, а творить мультикультурний ландшафт [9, 122].

Саме тому з огляду на постійний контакт з іншомовним середовищем природною ознакою творчості Й. Рота була інтеркультурна компетенція. Врахування факторів презумпції відкритості (основа тексту – безкінечні коди та його вихід в інші тексти, коди, знаки) й презумпції інтертекстуальності (міжтекстові стосунки) дозволяє стверджувати про сингулярність – одиничність, винятковість, оригінальність кожного прозового тексту Й. Рота. Той факт, що тексти письменника є вербалізованою репрезентацією світу всіх його персонажів, поданих через дискурс автора, взаємодію Ротових текстів можна прочитати як культурний семіотичний універсум – інтертекстуальність як «текст у тексті» й «текст між текстами».

Прозові твори Й. Рота дають змогу продемонструвати як теорія інтертекстуальності дозволяє перейти від інтерпретації художнього тексту до виявлення на різних рівнях художнього тексту ширших проблем прихованих кодів взаємодії між різними культурами, менталітетами, соціокультурними уявленнями, стереотипами, характеристиками історії (чи мікроісторії) ментальностей та історії повсякденності.

Bibliography and Notes

1. Баррі Пітер, *Вступ до теорії : літературознавство та культурологія* / Пер. з англійської О. Погинайко; Ред. Р. Семків, Київ: Смолоскип 2008, 360 с.

2. Барт Ролан, *Текстуальний аналіз "Вальдемара" Е. По*, [у:] *Слово. Знак. Дис-*

курс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст., Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис 2002, с. 497–522.

3. Волошук Євгенія, *Чарівна флейта Модерну. Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури ХХ ст. у ліриці Р. М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша*, Київ 2008, 528 с.

4. Затонський Дмитро, *Феномен австрійської літератури*, [у:] *Вікно в світ*, № 1, Київ 1998, с. 132–155.

5. Іванишин Петро, *Теорія інтертекстуальності: метааналітичні аспекти*, Web. 21.12.2013. <<http://dontsov-nic.org.ua/-index.php?m=content&d=view&cid=541>>.

6. Набитович Ігор, *Біблійний глокалізм у художній літературі versus літературна традиція та інтертекстуальність: назад у майбутнє*, [у:] *Поетика містичного* / Ред. О. Червінська, Чернівці: Чернівецький національний університет 2011, с. 59–79.

7. Becker Sabina, *Neue Sachlichkeit: (1920 – 1933). Die Ästhetik der neusachlichen Literatur*, Köln-Weimar: Böhlau Verlag 2000, 437 S.

8. Bohnen Klaus, *«Flucht in die Heimat». Zu den Erzählungen Joseph Roth. Werk und Wirkung* / Hrsg. von Bernd M. Kraske, Bonn: Bouvier 1988, S. 53–70.

9. Bronsen David, *Zum «Erdbeeren» – Fragment. Joseph Roths geplanter Roman*

über die galizische Heimat, [in:] *Joseph Roth. Sonderband der Reihe «Text und Kritik»* / Hrsg. Heinz Ludwig Arnold, München 1982, S. 122–130.

10. Düllo Thomas, *Zufall und Melancholie. Untersuchungen zur Kontingenzsemantik in Texten von Joseph Roth*, Münster und Hamburg: Lit 1994, 371 S.

11. Gelber Mark H., *Juden auf Wanderschaft und die Rhetorik der Ost-West Debatte im Werk Joseph Roths*, [in:] *Joseph Roth: Interpretation, Kritik, Rezeption* / Hrsg. von Michael Kessler, Fritz Hackert, Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1990, S. 127–135.

12. Hackert Fritz, *Kulturpessimismus und Erzählform. Studien zu Joseph Roths Leben und Werk*, Bern: Verlag Herbert Lang & CIE AG 1967, 220 S.

13. Schwarz Egon, *Joseph Roth und die österreichische Literatur*, [In:] *Joseph Roth und die Tradition: Aufsatz- und Materialiensammlung* / Hrsg. und eingeleitet von David Bronsen, Darmstadt: Agora Verlag 1975, S. 138–153.

14. Sieg Werner, *Zwischen Anarchismus und Fiktion. Eine Untersuchung zum Werk von Joseph Roth*, Bonn: Bouvier Verlag H. Grundmann 1974, 170 S.

15. Tonkin Kati, *Joseph Roth's March into History: From the Early Novels to Radezkymarsch and Die Kapuzinergruft*, Rochester: Camden House 2008, 223 pp.

Yevhen Makhankov

**DYNAMICS OF AUTHOR'S NARRATIVE STRATEGIES
IN GAYTO GAZDANOV' SMALL PROSE OF 1920'S - 30'S**

Vasyl Karazin Kharkiv National University, Ukraine

Євген Маханьков

**ДИНАМІКА АВТОРСЬКИХ ОПОВІДНИХ СТРАТЕГІЙ
У МАЛІЙ ПРОЗІ ГАЙТО ГАЗДАНОВА 1920-Х - 30-Х РОКІВ**

Abstract: An article is devoted to revealing the dynamics of author's narrative strategies in G. Gazdanov' small prose of 1920's-30's. An attempt to comprehend the whole body of writer's short fiction as a dynamic metatextual integrity is made. The poetological features, forms of representation of the author's mind, semantics and functions of audiovisuality in the most representative short stories that demonstrate a creative evolution of the writer are analyzed. It is shown that the using of codes of avant-gardistic painting is author's dominating strategy for creating the artistic image. Artistic method of the writer is defined as synthetic composition that combines modernistic and conditional realistic principles of writing.

Keywords: G. Gazdanov, artistic method, author's narrative strategies, prose

Проза Гайто Газданова, одного з найбільш цікавих для читача й дослідника представника першої хвилі російської еміграції, на сьогоднішній день залишається недостатньо вивченою, про що свідчить фрагментарність спостережень більшості літературознавців. Газдановознавство як наука поки що не має давньої традиції: перші публікації художніх текстів письменника, а також перші літературознавчі студії про нього з'явилися лише наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років.

Якщо сучасна письменникові критика, яка знайомила з творчістю Г. Газданова по мірі публікації його тек-

стів, звертала більшу увагу на формальний бік його письма, то, намагаючись осмислити якомога більше різних аспектів газдановської творчості, вписати конструктивні елементи його поетики в рамки знайомих та зрозумілих рецептивних систем, дослідники сучасні звертаються до проблеми культурної інтеграції творчості Г. Газданова, до питання про його взаємодію з російською літературною традицією, до виокремлення тих чи інших рис, що співвідносяться з певними методами художнього осмислення дійсності, а також вивчають аспекти формальних і змістових особливостей конкретних творів.

Початок дослідженню прози Гайто Газданова поклала монографія американського славіста Ласло Дієнєша *Гайто Газданов: життя та творчість*, у якій зроблено спробу цілісного охоплення малої та великої прози письменника. Зокрема, значної уваги приділено аналізу мотивів, причому дослідник висуває припущення про існування кількох надодиноць: “Життя – як подорож, як шлях, яким належить іти, як паломництво або політ, – ось мотив, який знов і знов, хоча й не нав’язливо, повторюється у прозі Газданова” [3, 200]. Загалом американський учений виявив тісний зв’язок текстів письменника з усім корпусом класичної російської та світової літератури; відзначив пріоритетну художню інтенцію автора, яка пов’язана з можливістю відображення в тексті “життя свідомості”; засвідчив, що в інтермедіальному аспекті поетика творів Гайто Газданова значною мірою насичена авдіяльними й візуальними образами.

Другою за часом публікації монографічною працею стала книга Сергея Кабалоті *Поетика прози Гайто Газданова 20-х – 30-х років*, у якій дослідник на матеріалі малих жанрових форм і роману *Вечір у Клер* піддає творчість письменника націленому формальному аналізу, який дозволяє зробити висновок про те, що своєрідність поетики ранньої художньої творчості Г. Газданова полягає у корелятивній взаємодії новітніх естетико-філософських течій (таких, як імпресіонізм, кубізм, сюрреалізм, екзистенціалізм) з російською класичною літературною традицією. Так, говорячи про дебютні оповідання, учений постулює їхню авангардність,

художньо-стильову ускладненість, монтажність, фрагментарність, ізоморфність. “З появою оповідання *Перевтілення* (1928), – продовжує С. Кабалоті, – різко, якісно змінюється як стиль, так і вся художня система Г. Газданова. У цьому творі, що відкриває новий еволюційний етап, починає звучати наскрізна у наступній творчості письменника тема пробудження від життя. [...] У зображенні навколишнього світу з’являються імпресіоністичні риси” [4, 322]. Третій еволюційний етап у розвиткові малої прози (друга половина 1930-х років) відзначений, на думку С. Кабалоті, пародіюванням романтичного мотиву двійництва й романтичного двосвіття.

Останнє на сьогоднішній день монографічне дослідження прози Г. Газданова вийшло друком у 2009-му році. Авторка книги *Єдність іноказання: про наративну поетику романів Гайто Газданова* Єлена Проскуріна, виявляючи особливості газдановських романів, широко користується терміном «метароманний цикл» – у тому значенні, яке вписує його в семантичне гніздо таких універсальних категорій, як метаоповідання та метаоповідь, припускаючи наявність у структурі цілого «надоповідного» шару. Як наукову гіпотезу Є. Проскуріна висуває тезу про те, що тип романного мислення Г. Газданова “точніше за все може бути схарактеризований музичною категорією велика циклічна форма” [5, 14]. Це судження є принципово важливим щодо до всієї прози письменника, оскільки й оповідання Г. Газданова, зважаючи на спільність їхніх тем і мотивів, несуть у собі очевидні циклотворчі компоненти метатексту-

альної природи. На сьогодні праці Л. Дієнша, С. Кабалоті та Є. Проскуріної є концептуально вибудованими монографічними дослідженнями, що утворюють ядро газданознавства.

Незважаючи на значну кількість критичних праць, присвячених романістиці письменника, досліджень його малої прози значно менше. Вони представлені двома періодами й відображені переважно у статтях. Оповідання 1920-х – 1930-х років відрефлектовано у працях С. Кабалоті, О. Орлової, Є. Проскуріної, С. Кібальника, С. Федякіна, М. Шабурової, М. Васільєвої, Л. Матанцевої, Д. Коломіна, Є. Яблокова. Малій прозі 1940-х – 60-х років присвячено дослідження В. Боярського, О. Кузнєцової, Л. Костюкова та Д. Саприкіна. У наукових публікаціях об'єктом дослідження, як правило, виступають ті ж самі твори або групи оповідань, відібрані за проблемним чи хронологічним принципом та найчастіше відрефлектованих в аспекті інтертекстуального чи пообразного аналізу. Значна увага до такого широкого кола методологічних підходів дозволила науковцям виокремити кілька типологічно значущих характеристик, властивих як великій, так і малій прозі письменника. Такими сутнісними характеристиками є автобіографічність його творчості та екзистенціалістський тип художньої свідомості автора.

У переважній більшості наукових досліджень, присвячених оповіданням Газданова, автори зазвичай не виходять за межі ідейно-тематичного коментаря до вибраних творів. Досі ще не робилися спроби осмислити весь корпус малої прози письменника як динамічної цілості. Метою нашої статті є виявлення ди-

наміки авторських оповідних стратегій у малій прозі Гайто Газданова 1920-х – 30-х років. Згідно з поставленою метою доцільним вважаємо розв'язання таких завдань: проаналізувати поетологічні особливості найбільш репрезентативних в аспекті творчої еволюції письменника оповідань; виокремити головні мотиви малої прози Г. Газданова означеного періоду; дослідити форми репрезентації у творах авторської художньої свідомості.

Уже перше, опубліковане у 1926-ому році оповідання Г. Газданова *Готель прийдешнього*, спонукало Георгія Адамовіча, одного з найбільш авторитетних критиків російської еміграції, написати на нього рецензію, у якій сутнісно важливим для розуміння авторських інтенцій виділено поняття “дивний”: “Дивність Газданова не лежить на поверхні. [...] Вона надходить із глибин. Гостре, сухе, злобливо-насмішкувате і перш за все дивне ставлення до світу. [...] Область, у якій перебуває його уява, є пустельною, і стежка зі стежкою в ній не сходиться” [1, 1–2]. Наведене судження критика є надзвичайно цінним, оскільки дозволяє визначити головні орієнтири естетичних устремлень молодого прозаїка: вони заглиблені у сферу ірраціонального, метафізичного, надреального. Не намагаючись відтворити дійсність у міметичному пляні, Г. Газданов як мистець із самого початку ставить своїм завданням складне переплавлення дійсності, її “перегін” крізь своє “Я”, у результаті чого вона, очищена від усіх буденних нашарувань, від об'єктивуючої упорядкованості, постає “викривленим відображенням” в особистості, яка

силиться проникнути у метафізичне буття.

Готель прийдешнього представляє собою монтажно-фрагментарний опис “життя” мешканців якогось паризького готелю. З точки зору формотворчості та поетики, оповідання створено в експериментальній, авангардистській манері, про що свідчить фантазмагорійність образів, монтажна техніка, дифузія жанрів (привнесення в епічну тканину оповідання драматургічних елементів). Хворобливу нестійкість, ілюзорність змодельованої дійсності Г. Газданов репрезентує головним чином за допомогою візуальних мотивів дзеркал/відображень. Одна з мешканок готелю, студентка на ім'я Бланш, у вільний час пише трактат *Губи як такі*. Головний предмет трактату – губи – піддано науковій редукції, об'єктивовано й уніфіковано. Важливо, що в панвізуалістичному оповіданні Г. Газданова, у якому буквально все відображується, рухається, мерехтить, одним словом, існує тільки завдяки зору, ці “губи” також віднесені до розряду власне візуальних образів. Максимально узагальнений образ губ із трактату Бланш набуває функцій своєрідного “порталу”, який виводить читача в зону “чистої свідомості” – у сферу феноменів. Такий метод побудови художнього образу виразно корелює з принципами феноменологічної редукції, філософсько-поетичного, предметно-образного одивнення, що призводить до появи звільненого від суб'єктивного емпіричного змісту “чистого феномену” свідомості. Необхідно зауважити, що намічений у *Готелі прийдешнього* принцип феноменологізації художньої дійснос-

ти пізніше розвиватиметься в оповіданнях Г. Газданова *Дракон* (1928), *Гавайські гітари* (1929) та *Метр Рай* (1931).

Візуалізація як один із способів створення феноменологічної картини світу прослідковується у більшості газдановських творів 1920-х років, при цьому найбільш виразно себе виявляють коди кубістичної та сюрреалістичної зображальності. Так, у *Повісті про три невдачі* (1927) один із другорядних персонажів, Володя Чех, бачить жінку, що “йшла, не згинаючи ніг, гордо та різко виставивши гострі прямі груди” [2, 502]. Оповідач, який підійшов на галас до вікна букіністичної крамниці, оптично виділяє “білу бороду старигана, оточену червоними обличчями й очами галасливого натовпу” [2, 503]. Маруся, донька розтерзаної старої єврейки – мадам Шульцман, обіймає “застиглий жир материнського тіла” [2, 510]. В *Оповіданнях про вільний час* (1927) вечірній натовп характеризується каскадом візуальних образів-масок, а оповідач бачить уві сні “живу математику – левітуючі трикутники, рухомі вершини пірамід, обертання вписаних багатокутників, що ковзали вістрями по полірованій коловій лінії, та безшумне перемішування координат” [2, 540–541].

Починаючи з *Перевтілення* (1928), на думку С. Кабалоті, “неприхована монтажність ніби вгамовується якоюсь магічною плястичністю мовного стилю” [4, 50]. Мотиви перевтілення, подорожі, а також увесь комплекс аудіо-візуальних мотивів у цьому оповіданні Г. Газданова, поєднуючись, призводять до того, що з кожним наступним візіонерським впливом у творі інтенсифікується

взаємодія з якимось над-реальним, над-чуттєвим началом. Сюжетно-композиційна побудова оповідання спирається на оніричну картину. Зануренню свідомості оповідача в інші реальності передують занурення у стан сну, що й визначає особливу – сюрреалістичну – модель побудови художнього світу. Оформлюючись в аудіо-візуальних образах, різні пляни свідомості оповідача неначе пронизують один одного, і це дає підстави виявити “постсимволістський слід” у художньому дискурсі раннього Г. Газданова.

Оповідання *Гавайські гітари* (1929) вже виразно демонструє деякі особливості пізнішого газдановського письма. Про це свідчить, зокрема, наявність завершеної фабули й помітна психологічна мотивованість персонажів. Наративну поетику коротких, ляконічних фраз, властиву *Готелю прийдешнього* та іншим дебютним оповіданням письменника, змінюють у *Гавайських гітарах* довгі “річкоподібні” періоди, речення, ускладнені багатьма підрядними частинами, – що дозволяє мистцеві розвивати думку одночасно у кількох напрямках. Композиційно оповідь за кільцьовується звуками грамофону, який відтворює мелодію гавайських гітар. У ліричному сюжеті оповідання звуки гітарних струн передають трансцендентну тугу за життям, що минає, фабульно опречену смертю й похороном сестри оповідача Ольги. Звертаючи увагу на семантику й функції газдановських мотивів, Л. Дієнєш ставить *Гавайські гітари* у ряд “музично організованих текстів”, представлений такими творами письменника, як *Великий музикант*, *Зникнення Рікарді*, *Панахида* та інші-

ми [3, 205]. У *Гавайських гітарах* почасти відчуваються елементи поетики сюрреалізму, що найбільш повно втілені саме в образно-візуальній сфері, з самого початку заданій мотивом сну. Мотив трансцендентного виходу свідомості за межі матеріального світу інтенсифікується суто фізичними негативними відчуттями оповідача: кінестетичним (фізичний дискомфорт від близькості жіночого тіла) та слуховим (грамофон відтворює звуки гавайських гітар).

Оповідання *Водяна в'язниця* (1930) присвячене відображенню у свідомості “типового” газдановського героя – безіменного російського емігранта – різних шарів та рівнів дійсності. Модерністичність, сюрреалістичність поетики оповідання виразно демонструє зв'язок із поетикою театру абсурду, особливо в тому варіанті, в якому вона реалізована у п'єсах Семуеля Беккета. Персонажі *Водяної в'язниці* по-абсурдистськи не спроможні до діалогу, комунікації. На відміну від них оповідач є надзвичайно рухливим, він позбавлений тілесної оболонки й існує лише заради однієї мети: сприймати, безперестанку рухатись від однієї картини до іншої. Таким чином, млявому й статичному, іронічно зображеному світові решти персонажів у газдановському оповіданні антитетично протистоїть рухлива, “транспросторова” (термін С. Кабалоті) свідомість ліричного героя.

Отже, друга половина 1920-х років – знаковий період для творчості Г. Газданова. У цей час відбувається оформлення естетичних координат художньої системи письменника, виробляється його оригінальний стиль, фундаментальні для світо-

образу мистця ідеї та теми. Пошук адекватних способів втілення в тексті змістового ядра часто приводить письменника до активного експериментаторства у сфері художньої форми, внаслідок чого поетика багатьох дебютних оповідань характеризується монтажною технікою, сюрреалістичністю й кубістичністю. Використання кодів авангардистської зображальності стає домінантною авторською стратегією побудови художнього образу, яка реалізує феноменологічний спосіб сприйняття й осмислення дійсності у таких творах, як *Готель прийдешнього*, *Перевтілення*, *Гавайські гітари*, *Водяна в'язниця*. Рання творчість Г. Газданова виявила пильну увагу прозаїка до екзистенціальної проблематики, пошуку відповідей на головні питання існування, зображення "мандрів душі", до проблем людської долі, свободи й вибору, смислу життя та смерти, пам'яті й часу, до безпосереднього відображення процесів, що відбуваються у свідомості й підсвідомості людини.

Мала проза Гайто Газданова 1930-х років багато у чому продовжує розвиток тієї художньої системи цінностей та орієнтирів, яка склалася у ранній творчості письменника. Однак ряд факторів зумовив відчутну зміну поетики, композиційної будови, жанрово-стильових особливостей та набору мотивних комплексів газдановських творів довоєнного десятиліття. На нашу думку, одним із таких факторів став перехід Г. Газданова до написання великої художньої прози: у 1930-ому році у Парижі вийшов друком дебютний роман письменника *Вечір у Клер*. Втіливши домінантні принципи художнього письма, виро-

блені малою газдановською прозою другої половини 1920-х років, *Вечір у Клер*, а трохи пізніше й роман *Історія однієї подорожі* (1934), значно вплинули на поетику та стиль наступних творів Г. Газданова малого жанру, внаслідок чого у них проявилися такі типологічні риси, як динамізм і відсутність явного тяжіння до тих чи інших естетичних канонів; загальна модерністська багатопляновість; поліфонізм; основоположна роль образу автора й образу ідеї.

Наступним фактором, що зумовив комплексну зміну поетики малої прози письменника 1930-х років, стало привнесення газдановим у сюжетну тканину творів матеріалів газетної хроніки: *Зникнення Рікарді* (1931), *Залізний Лорд* (1934), *Вечірній супутник* (1939). Очікуваним результатом послідовного втілення цієї оповідної стратегії стала модифікація газдановського художнього методу, в якому помітно інтенсифікувалася умовно реалістична зображальність, що співіснує в окремих текстах письменника з онірично-сюрреалістичною образністю: *Метр Рай* (1931), *Великий музикант* (1931), *Третє життя* (1932).

Варто також відзначити, що, починаючи з 1930-х років, у семантичне поле оповідань Г. Газданова активно входять коди масової розважальної літератури, перш за все детективного та пригодницького жанрів, внаслідок чого у таких оповіданнях, як *Чорні лебеді* (1930), *Метр Рай* (1931), *Смерть пана Бернара* (1936) композиційна "простота" й традиційність оповідної моделі різко контрастують із багатоаспектною екзистенційною проблематикою, переміщеною на глибинний рівень підтексту.

У своєму концептуальному дослідженні *Поетика прози Гайто Газданова 20-х – 30-х років* Сергій Кабалоті пропонує розглядати творчу еволюцію письменника у вигляді спіралі: “Якщо перехід від першого її завою (дебют) до другого (кінець 20-х – перша половина 30-х років) характеризувався достатньо різкою трансформацією поетики, подальший еволюційний рух не мав такого яскраво вираженого характеру. [...] Стиль дедалі більше отримує пріоритетне значення, і до середини 30-х років у художній системі Г. Газданова все наполегливіше утверджується своєрідний принцип примату стилю над сюжетом” [4, 246]. Відзначена С. Кабалоті еволюційна тенденція, багато в дечому зумовлена внутрішніми особливостями поетики газдановської прози, не була одразу адекватно сприйнята сучасною письменникові літературною критикою. У рецензіях на опубліковане Г. Газдановим у 1938 році оповідання *Бомбей* В. Ходасевич та Г. Адамовіч висловлювали думку, що у творі немає ані ліризму, ані фабули, ані внутрішніх причин для завершення оповіді. Однак більш глибокий аналіз поетики оповідання дозволяє спростувати таке судження.

Центральним, екзистенціальним по суті, мотивом *Бомбею* є властивий газдановській творчості мотив корабельної подорожі, який поєднує зовнішній (подієвий) та внутрішній (ліричний) сюжети. Обидва вони є кумулятивними за своїм типом, однак якщо подієвий описує “реальну” подорож оповідача з Парижа до Бомбею і назад, то ліричний пов’язаний з метафізичними мандрями лябильної свідомості головного героя. Топос екзотичної країни протиставляєть-

ся топосові Парижу як світу брехні й тотальної удаваності. Прибувши до Бомбею, оповідач поволі занурюється в духову атмосферу справжності, маркованої мотивом пам’яті (точкою максимальної віддаленості від ірреального паризького світу стає спогад про дитинство героя). Однак внутрішній емоційний стан оповідача кардинально змінюється після смерті наївного бомбейського літератора Серафіма Івановіча Василькова, що й актуалізує у творі мотив абсолютної метафізичної самотності особистості. Атрибути паризького світу дедалі наполегливіше обступають оповідача, що врешті решт зумовлює неминучість його повернення.

Характеризуючи як “правдиве” оповідання Г. Газданова *Хана* (1938), Г. Адамовіч мав на увазі умовну життєподібність моделі сконструйованого письменником художнього світу. Дійсно, поетика *Хани* достатньо “ар’єргардна” у порівнянні з прозою Газданова 1920-х років, однак підкреслена семантико-поетологічна багатопляновість твору не вкладається у межі традиційного реалістичного його сприйняття. У цьому оповіданні Газданов не відтворює певний уклад життя, а моделює загальну картину буття з притаманними йому рисами парадоксальності й абсурду. У художньому образі оповідача вперше в газдановській малій прозі виявляється мотив множинності існувань, що пов’язаний з буддистською концепцією Універсуму, а авдіяльний мотив неперевершеного співу Хани стає актуалізатором онтологічної справжності, екзистенціальний прорив до якої мислиться оповідачем як визволен-

ня від безкінечного ланцюга сансаричних (пере)втілень.

Аналіз поетики та авторських оповідних стратегій малої прози Гайто Газданова 1920-х – 1930-х років дозволяє зробити такі висновки. Загалом мала проза мистця 1930-х років продовжує розробляти ідеї та теми, що склалися у ранній творчості письменника, демонструє постійність уваги мистця до екзистенційної проблематики. Оповідання першої половини передвоєнного десятиліття засвідчують синтез елементів авангардистської зображальності, характерних для дебютної газдановської прози, з умовно реалістичним моделюванням художнього світу. На відміну від творів 1920-х років, у яких свідомість оповідача постулюється як єдина й абсолютна цінність, “вища інстанція”, наділена виключним правом творити й організовувати художні світи, ліричне “Я” семантично полівалентних, багатоплянових оповідань 1930-х років, які відверто не тяжіють до жодного з естетичних канонів, уподібнюється ниткам, що скріплюють уже готові елементи конструкції. Закономірним наслідком радикальної зміни типу свідомості ліричного героя в опові-

даннях 1930-х років стає здатність цієї свідомості сприймати умовно об’єктивовану дійсність. Почавши свою літературну діяльність як письменник-модерніст, Гайто Газданов згодом пішов шляхом ускладнення художньої системи, яка, таким чином, представляється синтетичним утворенням, що поєднало під знаком метатекстуальної єдності модерністські й умовно реалістичні, мімітичні принципи письма.

Bibliography and Notes

1. Адамович Георгий, *Молодые прозаики в журнале «Своими путями», “Звено” 1926, № 188 (5 сентября), с. 1–2.*
2. Газданов Гайто, *Собрание сочинений: В 5-ти томах, Том 1: Романы. Рассказы. Литературно-критические эссе. Рецензии и заметки*, Москва 2009, 880 с.
3. Диенеш Ласло, *Гайто Газданов. Жизнь и творчество*, Владикавказ 1995, 304 с.
4. Кабалоти Сергей, *Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х годов*, Санкт-Петербург: Петербургский писатель 1998, 336 с.
5. Проскурина Е. Н., *Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Гайто Газданова*, Москва: Новый хронограф 2009, 387 с.



Svitlana Nisevych

**THE CONFLICT OF AN ARTIST AND THE SOCIETY
IN THE PLAY BY V. VYNNYCHENKO *BLACK PANTHER AND WHITE BEAR*
AND THE NOVEL BY S. MAUGHAM *THE MOON AND SIXPENCE***

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Світлана Нісевич

**КОНФЛІКТ МИСТЦЯ І СУСПІЛЬСТВА
У П'ЄСІ В. ВИННИЧЕНКА *ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ МЕДВІДЬ*
ТА РОМАНІ С. МОЕМА *МІСЯЦЬ І МІДЯКИ***

Abstract: The article deals with the play *Black Panther and White Bear* by V. Vynnychenko (1911) and the novel *The Moon and Sixpence* (1919) by S. Maugham in a comparative aspect. The attention is paid to the conflict of an artist and the society in their works. The attempt is made to show the common and different features of its forming, development and functioning in the texts. It is underlined that the theme of art was very close to both writers belonging to the transition of the late 19th – early 20th century. Their works show the struggle of artists with their surrounding and sometimes with themselves. As a result of the research a number of typological correspondences in the images of the artists – the main characters of the works by Ukrainian and English writers were defined. Both of them sacrifice their well-being, family, children and the public opinion for the sake of art.

Keywords: V. Vynnychenko, W. S. Maugham, conflict, the image of an artist, art, typological correspondences

Кардинальні філософсько-естетичні та світоглядні зрушення кінця XIX – початку XX стали важливим чинником актуалізації у літературі проблем мистецтва, а відтак активного звернення майстрів пера до постаті творчої особистості як об'єкта художнього переосмислення. Ця тенденція була притаманна письменникам різних поглядів і стилів, незалежно від причетності їх до Модернізму чи Реалізму, відповідно образ музиканта,

скульптора, маляра чи майстра слова знаходив у творах означеного періоду різне трактування – в залежності від авторських інтенцій. Найчастіше він поставав в образі неординарної особистості, яка не вписувалася у норми суспільного буття, виражаючи незгоду з громадською думкою та традиційними естетичними смаками [8, 91]. Під таким кутом зору образ мистця розглядається у творах Дж. Голсуорсі, Г. Джеймса, Е. Золя, Р. Кі-

плінга, О. Кобилянської, Дж. Лондона, В. Пачовського, М. Яцківа та інших.

Нашу увагу привернули твори Володимира Винниченка (1874 – 1965) й Вил'єма Сомерсета Моєма (1880 – 1951), зокрема п'єса *Чорна Пантера і Білий Медвідь* (1911) та відповідно роман *Місяць і мідяки* (1919), об'єднуючим компонентом яких постають представники мистецького світу як непересічні постаті, що вивищуються над загалом. Вказаний аспект поставав предметом дослідження таких учених, як Г. Анікін, І. Василенко, І. Влодавська, С. Кальченко, О. Дроботун, М. Жулинський, О. Комолова, П. Летнянчин, О. Скідан та інші, проте досі названі твори не розглядалися у порівняльному аспекті. У нашій статті спробуємо на ідейно-тематичному та сюжетно-композиційному рівнях виявити спільні й відмінні риси формування, розвитку та оприявлення у текстах проблеми протистояння мистця та суспільства як двох непримиренних сутностей.

В. Винниченко та С. Моєм належать до покоління письменників “межі віків”. Якщо для Англії цей термін означав тотальну переоцінку моральних та ідейних підвалин прагматичного вікторіанського суспільства та відхід у минуле ілюзії про “стабільність і непорушність ситої Англії” [3, 163], то в Україні ознаменувався появою молоді генерції мистців, для яких оновлення мистецтва ототожнювалося передусім із його національним утвердженням. Постать Володимира Винниченка у цій когорті займає одне з провідних місць, що яскраво ілюструють слова Івана Франка, сказані на адресу талановитого майстра пера: “Серед млявої тонко артистичної та мало-

силої або ординарно шаблонової та безталанної генерації сучасних українських письменників виринуло щось таке дуже рішуче, мускулисте і повне темпераменту, щось таке, що не лізе в кишеню за словом, а сипле його потоками, що не сіє крізь сито, а валить валом як саме життя, в суміш українське, московське, калічене й чисте, як срібло, що не має меж своїй обсервації і границь своїй плястичній творчості” [12, 139].

Саме завдяки п'єсам В. Винниченка, які перекладались чужими мовами та успішно ставились на столичних сценах інших країн, український театр став відомим у Європі. Таємниця успіху письменника – у майстерному та водночас сміливому підході до сценічного втілення проблем, що поставили перед людством прийдешньої епохи, найбільш актуальна серед яких – боротьба творчої людини з оточенням, яке пригнічує мистця, провокуючи водночас внутрішній конфлікт із самим собою, що спостерігаємо у п'єсі *Чорна Пантера і Білий Медвідь*, романі *Рівновага*, повісті *Олаф Стефензон* та ін. Характерно, що сам В. Винниченко мав хист до малярства, створивши за життя понад 100 високохудожніх композицій, серед яких пейзажі, натюрморти, портрети, графічні роботи. Тож присутність образу маляра в його літературних творах не є випадковою, а продиктована особистим досвідом. На думку Т. Скрипки, вона є виявом “складної творчої особистості і непогамованої пристрасти до малярства, яка перемагала саму особистість” [6, 38].

Для С. Моєма, на відміну від В. Винниченка, питання національного відродження Англії не було актуальними, оскільки ні їх мові, ні культурі

ніщо не загрозувало. Проте саме у закостенілій благополучності письменник бачив велику загрозу духового збідніння та занепаду мешканців своєї країни, основну масу яких склали представники “середньої кляси”, до якого він і сам належав. Велике значення для формування світогляду С. Моема, як і для В. Винниченка, мало його перебування за кордоном, зокрема у Франції, де він народився і прожив більшу частину свого життя, а також Німеччині, де він вивчав філософію і літературу. Франція прищепила йому любов до свободи та самовираження. В Німеччині він навчився думати й аналізувати. Як наслідок, у нього сформувалося різко негативне ставлення до офіційної Англії як консервативної країни. Певну роль тут також зіграли психологічні комплекси, викликані фізичними вадами, зокрема слабким здоров’ям та заїканням. Письменник-початківець на собі відчув усю ницість удаваної доброчинності й пуританського святенництва, про що він з боєм згадує в автобіографічному романі *Тягар пристрастей людських*. Обмеженості міщан він, подібно до В. Винниченка, опозиціонує людей творчого середовища, зокрема маляра (*Місяць і мідяки*), актора (*Театр*), письменника (*Пирого і пиво*). Так, у романі *Місяць і мідяки*, розкриваючи тему “разючої невідповідності між видимістю й дійсністю” [3, 165], автор виводить образ талановитого мистця Чарльза Стрікленда, спосіб життя і мислення якого суперечать загальноприйнятій думці, тож у світі обивателів він почувається зайвим.

Характерно, що опозиція мистецтва та реального життя проявляється вже в назвах аналізованих творів. С.

Моем, зокрема, вніс у заголовок слова із рецензії на роман *Тягар пристрастей людських*, надрукованої в “Таймсі”, де з приводу пошуків головного героя Філіпа Кері зазначено: “Як більшість молодих людей, він настільки захоплений сумом за місяцем, що ніколи не бачить і грошей під ногами” [Цит. за: 1, 85]. Автор не погоджується з рецензентом, у словах якого звучить осуд Філіпа, тож створює образ мистця, який прагне досягти високої мети, відкрити досі незнані прийоми мистецького вираження, представити світ в іншому творчому ракурсі. Чарльз Стрікленд у романі *Місяць і мідяки* сумує за прекрасним, за “місяцем”, і для нього не мають ніякого значення “мідяки”, грошові інтереси користололюбного оточення [1, 85–86].

Не випадково називає свою драму *Чорна Пантера і Білий Медвідь* і В. Винниченко, адже провідні дійові особи п’єси – маляр і його дружина – подібно до волелюбних, сильних тварин не можуть жити разом, а їхнє постійне протистояння закінчується загибеллю. Ірина Василенко з цього приводу пише: “Пантера і Ведмідь уособлюють різні стихії, що пересікаються на межах земних почуттів і не можуть співіснувати, не народивши трагедію [...]. Позиції Корнія і Рити демонструють два полюси незалежної модерної свідомості, позбавленої інстинктів та компромісів, сповненої непохитного прагнення до ідеалу; лише мету персонажі мають різну – мистецтво і життя” [2, 81–82].

Схожість обох творів проявляється насамперед в авторському виборі образів істинних малярів, що стоять у центрі творів. Прикметно, що прообразом Стрікленда став постімпресіоніст Поль Гоген. На вибір героя

вплинула особиста пристрасть Сомерсета Моема до мистецтва, зокрема малярства. Відомо, що перебуваючи у молоді роки у богемному середовищі Франції, він пробував малювати, навіть мав намір присвятити себе цьому виду мистецтва. І хоча пізніше письменник змінив рішення на користь літератури, любов до малярства залишилась у нього на все життя. Упродовж багатьох років Моем колекціонував картини талановитих малярів, серед яких його найбільшу увагу привертала імпресіоністи та їхні наступники постімпресіоністи, у тому числі й Поль Гоген. Відомо, що письменник їздив на о. Таїті, де придбав один із шедеврів Поля Гогена – розмальовану скляну панель під назвою *Eve in Paradise*. Основними стимулами поїздки С. Моема в Полінезію, як пізніше він написав у книзі спогадів *Підбиваючи підсумки*, було бажання “відновити свою душевну рівновагу”, а також зібрати матеріал для давно задуманого “роману, заснованого на житті Поля Гогена” [10, 148]. На Таїті письменник провів близько місяця, там він спілкувався з людьми, які знали Гогена, а також відвідував місця, пов’язані з художником, щоб глибше осягнути геній його таланту та якомога ближче підійти до задуманого образу.

Опосередкованим прототипом Корнія у п’єсі *Чорна Пантера і Білий Медвідь* можна вважати французького художника-імпресіоніста Поля Сезанна, оскільки, як доводить Ірина Василенко, існує очевидний зв’язок драми Володимира Винниченка й роману Еміля Золя *Творчість*, де яскраво простежується залежність образу головного героя Кльода Лантьє від його реального прототипу Поля Сезанна. З цього приводу сучасний україн-

ський дослідник Володимир Панченко пише: “І справді: як і Е. Золя, В. Винниченка цікавить передусім анатомія всепоглинаючої творчої пристрасти, яка вступає в конфлікт із іншими сильними почуттями й потребами людини. Е. Золя в 1885–1886 років писав роман із життя паризьких художників; В. Винниченко в 1910 р., мешкаючи в Парижі, теж зробив своїх персонажів з українськими іменами мешканцями Вічного міста. Його Корній Каневич є мовби продовженням образу Кльода Лантьє” [11].

Стрікленда і Корнія об’єднує їхня винятковість як творчих натур і розрізняє вражаюча індивідуальність кожного. Якщо Стрікленд виступає цільною постаттю, то Корнія переслідують постійні вагання, внутрішня роздвоєність. Головний герой *Місяця і мідяків*, за словами самого автора, – це відлюдкувата, незвичайна й складна особистість, у поставі та одязі якої важко розпізнати геніального мистця: “Сидить собі чоловігя в мішкуватій куртці й нечищеному капелюхові; штани пообдувались, руки немиті; на підборідді їжачиться руда щетина; з-між маленьких очей неоквирино і грубо вистромився агресивно м’ясистий ніс; великий рот, товсті чуттєві губи... Ні, я не зміг би визначити, що воно за чоловік” [9, 63]. Вже самим своїм зовнішнім виглядом маляр виявляє байдужість до суспільної думки, яка, однак, може швидко змінитись на агресію, якщо хтось на смілиться оспорювати його життєві й творчі принципи.

Про Корнія автор лише зазначає: “Великий, трохи незграбний, мішкуватий, має довге пишне біле волосся, як грива, лице схоже на лице Ганни Семенівни, також з виразом доброї,

спокійної сили... ” [5, 374]. Короткий, проте виразний коментар вказує не стільки на ворожість художника до зовнішнього світу, як у С. Моема, скільки акцентує, при зовнішній добродушності й навіть простакуватості, на самозаглибленості, усередині якого дремає потужна сила, що може в будь-який час прокинутися, і ніхто не знає, що від неї очікувати, не знає, мабуть, цього і сам Корній.

Об’ємніше образ чоловіка домальовується в уяві читача зі слів дійових осіб. Так, Сніжинці і Сафо Корній видається гарним, симпатичним, але бідним, бо скований сім’єю, пелюшками. Мігулес уважає Корнія геніальним малярем, судячи зі слів про його картину: “Це полотно купити? Та ви знаєте, що в цьому полотні? Ну? А! Ви, критики! Тут імпресіонізм, реалізм, натуралізм? Правда? Тут – Бог! Розумієте? Ви можете Бога купити? Говоріть!” [5, 382]. А от Ганна Семенівна й Рита, незважаючи на свою любов до Корнія, через його байдужість до хворої дитини звинувачують в егоїзмі й жорстокості. Трагедія ситуації у тому, що найближчі люди, здається, дивляться повз нього, вони навіть не прагнуть зрозуміти душу Корнія – людини, чоловіка й мистця в одній особі – з її сум’яттями, боріннями, водночас нестримним бажанням творити. Своїми необдуманими репліками домочадці ще більше провокують чоловіка, будячи у ньому дику й неприборкану силу.

Як у п’єсі В. Винниченка, так і романі С. Моема творчість виступає незбагненою пристрастю, навіть діявольською силою, що вселилася в мистців і розірве, якщо не дати їй вихід. Так, в одній із характеристик Стрікленда оповідач пише: “В його голосі

була справжня пристрасть, котра долала мій опір. Я відчував, що у ньому борсається якась могутня сила і володіє ним проти його волі. Щось незбагненне. Здавалося – він одержимий демоном, який от-от розшматує його ” [9, 63]. Аналогічно Корній Каневич на зауваження Сніжинки, що артист мусять дати красу, а не просто малюнки, які він створював досі і тут же продавав, бо сім’ї потрібні були гроші, з усією щирістю заявляє: “Дам, Сніжинко! Мушу дати, бо розірве мене те, що от тут (Показує на груди). Мушу. От і єсть. Хочу не хочу, а мушу” [5, 397].

Символічним втіленням шаленої сили мистецтва в обох творах виступає образ картини, який є ідейно-композиційним центром, співвідносячись з усією структурою твору. Картина перетворюється на ідола, що вимагає жертви. А знищення полотен у фіналі творів прочитується як своєрідне застереження від творчого безумства. Прикметно, що відчайдушно-хвороблива відданість Корнія і Стрікленда картині, тобто мистецтву, яким вони залишаються вірними до кінця, асоціюється зі справжнім коханням – безтілесною суперницею, перед якою безсилим стають і Рита, і місіс Стрікленд. “Я простила б, якби він нестямно закохався в іншу, якби втік з нею. Це природно. Я не звинувачувала б його. Знала б – його звели. Чоловіки безхарактерні. Жінки неперебірливі. А тут – інше. Я – ненавиджу його! Ніколи йому не прощу ” [9, 73], – заявляє дружина Стрікленда. З цього виводу оповідач резонно зауважує: “Виходить, ви йому пробачили б, коли б він захопився іншою жінкою, а не ідеєю. Безтілесна суперниця вам не під силу” [9, 73]. Небезпідставно ревнує Корнія до його картин і Рита: “Якби

я на його очах цілувалась з другим, а йому підставили його полотно, він би й забув про мене” [5, 377]. Припускаємо, що подібні асоціації в авторів виникають унаслідок віддзеркалення власної мистецької сутності. Так, у круговерті політичної діяльності В. Винниченка сумує за творчою працею: “Але ж я скупив за писанням. Ніколи ні за одною коханою жінкою я не тужив так, як за тишею, пером і папером. Холодію, як уявляю, що я пишу” [Цит. за: 7, 131].

Схожими в аналізованих творах постають засоби й прийоми творення образів. Специфіка моделювання мистця у творчості Вільєма Сомерсета Моєма, як зауважує Ольга Чайковська, полягає в драматизації, яка досягається такими прийомами, як “точка зору”, діалог, гіперболізація, категорія маски [13, 347], що спостерігаємо й у підході до презентації образу Корнія у п’єсі В. Винниченка. Обидва герої розкриваються “безпосередньо через візуальне сприйняття, показ”, очима “різних, часто конфліктуючих між собою «точок зору»”, що сприяє “об’ємному, багатовимірному та різномірному зображенню творчої особистості” [13, 347]. Найбільш дієвим об’єднуючим прийомом розкриття характеру творчої особистості для обох творів є, безумовно, діалог. Відомо, що Сомерсет Моєм мав успішний досвід драматурга, що не могло не вплинути на прозу письменника. Так, деякі частини роману *Місяць і мідяки* через наявні у них пролонговані діалоги більше схожі на п’єсу. Саме завдяки розмовам-дискусіям між оповідачем і Стріклендом читач проникає у внутрішнє ество головного персонажа твору. Щодо п’єси *Чорна Пантера і Білий Медвідь*, то важливість

діалогу у формуванні образу маляра не викликає жодних сумнівів, зважаючи на приналежність твору до драматичного жанру. Подібно до роману С. Моєма, діалоги у В. Винниченка, як пише В. Панченко, “нерідко мають вигляд словесних двобоїв з приводу ідеї («теорії») – це відбувається тоді, коли з’являються опозиційні пари героїв” [11]. У обох творах можна говорити про амбівалентність авторського голосу, оскільки важко визначити, хто саме є виразником авторської позиції. Письменники часто вдаються до гіперболізації, зокрема у гострих ситуаціях, коли герої, знаходячись у стані сильного емоційного збудження, приймають радикальні рішення, які виходять за рамки здорового глузду, при цьому їхня мова алогічна та експресивна.

Щодо категорії маски, то вона впливає із природи творчої особистості, яка живе подвійним життям – зовнішнім, у якому родина, суспільство, і внутрішнім, де панує мистецтво. Стрікленд, наприклад, до певної пори грав роль успішного біржового маклера, зразкового сім’янина, приховуючи або намагаючись приховати під маскою благополуччя свою справжню сутність, яка рвалася на волю. На відміну від нього, Корній не грає роль люблячого чоловіка й батька, навпаки, він прагне до цього, при кожній нагоді “озвучуючи” свою відданість сім’ї. Недаремно обличчя провідного персонажа автор у коментарі порівнює з обличчям Ганни Семенівни – уособленням вироблених віками людських цінностей. Зовнішній вигляд добропорядної людини для Корнія є своєрідним захисним щитом, призначення якого – не приховати внутрішнє ество, в якому нуртує шалена

пристрасть до мистецтва, а навпаки – приборкати його, не дозволити домінувати над собою.

Головним характерам у творах протиставляються обставинні образи – як “середовище”, в якому перебуває мистець. Так, у романі *Місяць і мідяки* світ обивателів-міщан і псевдомистецтва уособлюють насамперед дружина Стріклєнда, полковник Мак-Ендрю, його дружина і сестра місіс Стріклєнд, Дороті, “у котрої всіляка там «кольтура» викликала зневагу” [9, 70] та ін. Всі вони одногласно засуджують вчинок Стріклєнда, який покинув дружину й дітей заради мистецтва, вважають його егоїстом та нелюдом. Проте маляр не хвилює думка натовпу, як і “думки окремих осіб” [9, 90]. Він переступає не лише суспільну думку, але й славу, на яку спокушується чимало мистців, вважаючи її “брязкальцем”. Присвятивши своє життя творчості, він стає справжнім подвижником – нехтує комфортом, гарними речами, мешкає у занедбаній кімнаті, віддаючи перевагу “лише потребами власного духу” [9, 90]. Як красномовно зауважує оповідач роману, художник “не дбав ні про що, чим люди звикли прикрашати чи уприємнювати своє життя. Лишався байдужим до грошей. Зовсім не дбав про славу” [9, 167].

У домі Корнія у п’єсі *Чорна Пантера і Білий Медвідь* панує богемна атмосфера, ведуться палкі дискусії про мистецтво. Проте “мистці й цінителі мистецтва”, причетні до Салону, зі слів Мігулеса, “Хапуги й чиновники! Їм би виставку свинячих окороків робити, а не мистецтва. Товстопузі буржуа!” [5, 393]. Своєрідним постає образ Сніжинки – постійної завсідниці зібрань, вишуканої та манірної жінки, яка проповідує ідею вільного мистецтва. Її

патосні заклики пожертвувати сім’єю заради мистецтва роз’ятрюють душу Корнія, загострюють його внутрішні суперечності, а відтак доводять до апогею конфлікт із рідними, передусім із Ритою. Головним аргументом Сніжинки у боротьбі за Корнія є свобода мистця, натомість Рита апелює до кохання та батьківських почуттів, проте терпить поразку. Корній виявляється безсилим перед пристрасстю до пензля. Заглиблюючись у творчість, він забуває про дружину, хвору дитину, для нього головне – схопити “те, що треба” [4, 314].

Світ мистецтва та реальної дійсності настільки несумісні, що геніальність звучить як вирок чи діагноз – відхилення від загальноприйнятих норм. Відданість Корнія і Стріклєнда мистецтву розцінюється оточенням як крайній індивідуалізм, що межує з аморальністю, а то й божевіллям. Так, у п’єсі Володимира Винниченка рідна мати Корнія Ганна Семенівна дорікає синові: “Ну, хіба ж таки можна бути таким? Ну, нехай собі там малюєш, але де ж таки видано, щоб рідну дитину зневажати через те, що [...] мистецтво...” [4, 286]. Проте Корній свою індивідуальну філософію протиставляє “абсолютній” моралі. Для нього трагедія мистецтва більша за трагедію особисту. Перетворення витвору мистецтва на товар, навіть заради власної дитини, для Корнія є неможливим. Більше того, маляр не усвідомлює трагічності ситуації й коли помирає Лесик, підштовхує дружину позувати йому з мертвою дитиною, щоб завершити свій шедевр.

Стріклєнд у романі *Моема*, на відміну від Корнія, не стоїть перед болючим вибором, він уже його давно зробив, пожертвавши всім заради мис-

тецтва. У сюжетному розвитку процес відмежування від оточення чимдалі поглиблюється, водночас наближаючи геніяльного мистця до абсолютної свободи, якої і вимагає справжнє мистецтво. Щоб продовжувати творити, Чарльз Стрікленд покидає філістерське середовище сучасної Англії та їде на Таїті. Тільки там, далеко від міщанської дійсності йому вдається повністю розкрити свій таланти. І така самоізоляція надає конфліктові ще більшої гостроти й трагізму.

Таким чином, у відмінних за творчим методом і жанром творах *Чорна Пантера і Білий Медвідь* (1911) та *Місяць і мідяки* (1919) можна простежити низку типологічних відповідностей на рівні образів-характерів, конфлікту та проблематики. Найбільш повно В. Винниченко і С. Моем проявили свою майстерність у створенні яскравих, незалежних характерів, які, проходячи крізь життєві труднощі та суперечності між розумом і почуттями, обов'язком і пристрастю, покликанням і буденністю, залишаються справжніми мистцями. Головні персонажі творів, Корній та Стрікленд, заради мистецтва поставили на олтар жертвності власне благополуччя, сім'ю, дітей, громадську думку. Саме абсолютна безкорисливість і відданість мистецтву стає на заваді їх однозначному засудженню. І хоча твори закінчуються біологічною смертю героїв, вони не помирають як творчі особистості, оскільки не пішли на компроміс з оточенням.

Bibliography and Notes

1. Аникин Г. В., *Трагическое в романах Сомерсета Моэма Луна и грош и Раскрашенная вуаль*, [у:] *Ученые записки*

Пермского университета, Пермь 1966, № 145, с. 77-109.

2. Василенко Ірина, *Опозиція між мистецтвом і життям у драмі В. Винниченка Чорна Пантера і Білий Ведмідь та в романі Е. Золя Творчість*, [у:] *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність* 2013, Випуск 1, с. 75-84.

3. Влодавська Ірина, *Цей "загадковий" Сомерсет Моем [Про творчість англійського письменника]*, "Всесвіт" 1974, № 2, с. 162-169.

4. Винниченко Володимир, *Вибрані п'єси*, Київ: Мистецтво 1991, 605 с.

5. Винниченко Володимир, *Оповідання. Слово за тобою, Сталіне! Чорна Пантера і Білий Медвідь*, Київ: Наукова думка 2001, 440 с.

6. Володимир Винниченко – художник: альбом, Київ: Мистецтво 2007, 224 с.

7. Жулинський Микола, *Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини)*, Київ: Дніпро 1990, 447 с.

8. *Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX століття*. Підручник: У 2-ох книгах / Ред. О. Гнідан, Книга 2, Київ: Либідь 2005, 624 с.

9. Моем Вільям-Сомерсет, *Місяць і мідяки; На жалі бритви: Романи / Переклад з англ.*, Київ: Дніпро 1989, 574 с.

10. Моэм Уильям Сомерсет, *Подводя итоги*, Москва: Высшая школа 1991, 559 с.

11. Панченко Володимир, *Творчість Володимира Винниченка 1902 – 1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами*, Web. 12.08.2015. <<http://library.kr.ua/books/panchenko/p15.shtml>>.

12. Франко Іван, *Новини нашої літератури. Володимир Винниченко. – Краса і сила (Збірка оповідань)*, [у:] *Літературно-Науковий Вістник* 1907, Книга 4, с. 139.

13. Чайковська Ольга, *Образ митця в романах В. С. Моема*, [у:] *Наукові праці Кам'янець-Подільського університету: Філологічні науки*, Кам'янець-Подільський 2013, Випуск 33, с. 347-350.

Tetiana Lytvynenko

THE MYTHOLOGICAL ASPECTS OF LITERARY WORLD

Sumy State Pedagogical University, Ukraine

Тетяна Литвиненко

МИТОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ХУДОЖНЬОГО СЛОВА

Abstract: The article focuses on the problem of literary word and its mythological nature. The difference between a poetic word and a mythological word has been demonstrated in conceptions of A. Potebnja, M. Bahtin and M. Epstein. The attention is drawn to the authorial neologisms created by linguistic and mythopoetic principles. The principle of mythological nomination is highlighted. The originality of mythological aspects of authorial neologisms has been shown through the prism of esoteric word and one-word. The meaning of mythological syncretism to perceive imagery of literary word has been revealed and vividly illustrated by A. Sodomora's essay.

Keywords: word, neologism, myth, mythological nomination, one-word

Проблема слова й словотворчості є завжди актуальною для філологічних наук. Особливого значення вона набуває в руслі літературної творчості, яка є справжньою цариною найрізноманітніших неологізмів. Сьогодні навіть можна й варто говорити про філософію слова, а ще точніше про так звану *словософію* (чи *логософію*), яка характеризує вчення на перехресті філології, філософії й психології (або інший її варіант – переплетення етимології, семантики, фонетики, семіотики, діалектології, психолінгвістики). Яскравими прикладами словосовів можна вважати Максима Грека, О. Потебню, Ф. Буслаєва, М. Бахтіна, а логосовів-практиків – М. Семенка, П. Тичину, Г. Шкурупія (в літературі українській), В. Хлебні-

кова, В. Маяковського, М. Цветаєву (в літературі російській). Усі особливості такої творчості яскраво відображені у публікаціях та інтернет-проєкті Михайла Епштейна *Дар слова* [див.: 12].

Попри стійкий інтерес та значну й літературознавчу, і мовознавчу бібліографію щодо проблеми художнього слова, важливим її моментом залишається специфічна природа слова, яка найкраще виявляється в мітології, фольклорі й літературі. Здебільшого дослідники намагалися зрозуміти її через призму різниці між мітологічним та поетичним словом. У такому ракурсі питання висвітлювалося в роботах О. Потебні, М. Бахтіна, А. Лосєва, В. Вейдле. Але, незважаючи на суттєві відмінності

між словом у мітології й у літературі, його давня синкретична природа виявляє себе в найсучасніших новотворах. Проте, звертаючи основну увагу саме на поетичну функцію слова (зокрема okazіоналізму) у художньому творі, сучасні науковці практично не виявляють його мітологічні пласти.

Метою нашої статті є висвітлення основних аспектів мітологічного мислення в слові художньої літератури, передусім – у авторських неологізмах, що дозволяє краще усвідомити природу словесної творчості.

Виникнення слова передусім пов'язане з появою міту. У перекладі з грецької *mim* (*mythos*) це і є *слово*, в якому виражена вся узагальнено-сміслова наповненість в його цілісності [10, 8]. “Творення нового міту, – за твердженням Олександра Потебні, – полягає у творенні нового слова, а ніяк не в забуванні значення попереднього” [8, 308]. Відповідно, міт – це слово, в якому об'єднані *архе* (гр. *arche* – початок, основа, принцип) і відповідне ім'я. Іменування *архе* відбувається за принципом цілісності й індивідуальності: скільки буде *архе*, стільки буде й імен, кожне з яких відповідатиме конкретному *архе* й становитиме з ним одне ціле. По-справжньому *архе* виявляє себе тільки після надання йому відповідного імені, оскільки в мітологічній свідомості іменування є аналогом творення. Дати ім'я означає викликати до життя, створити, зробити реальним. Саме тому принцип мітологічного іменування є одним з основних у мітологічній свідомості й творчості.

У своєму розвитку слово має певні етапи, а вірніше види. Власне, різну сутність слова визначали ще давні греки, розрізняючи *mythos*,

eros та *logos* (інакше кажучи *узагальнено-сміслове, звукове та аналітико-мисленнєве слово*). Попри найпізнішу появу саме *logos* завдяки вченню Геракліта, Плятона та Арістотеля закріпився в людській свідомості як втілення Слова, а через посередництво юдейських та християнських учень набув божественного статусу. Його сакральна й творча сутність, напевне, найкраще засвідчена в широковідомій фразі з Євангелія від Івана (Ів. 1: 1-5, 14): “1 На початку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово. 2 Воно в Бога було споконвіку. 3 Усе через Нього повстало, і ніщо, що повстало, не повстало без Нього. 4 І життя було в Нім, а життя було Світлом людей. 5 А Світло у темряві світить, і темрява не обгорнула його. ... 14 І Слово сталося тілом, і перебувало між нами, повне благодати та правди, і ми бачили славу Його, славу як Однородженого від Отця”.

Сергій Аверінцев, обговорюючи слово *Одкровення*, виокремлює два основні види слова: Боже та людське. Розкриваючи сутність кожного, він підкреслює їх сакральний взаємозв'язок: “Слово Боже – це слово Боголюдське” [1, 494]. У той же час “у людському слові може бути вміщене невмістиме слово Боже... Щоправда, для цього людське слово має подолати себе, вийти за власні межі, залишаючись цілковито людським, але й перетворюючись на щось більше ніж людське” [1, 495].

С. Бройтман [2], розкриваючи особливості слова з позиції історичної поетики, виокремлює три основні періоди його еволюції: синкретичний, ейдетичний або риторичний та індивідуально-творчий. Перший пов'язаний із архаїчною епохою,

в якій слово злите з означуваним, сповнене внутрішньої форми [8, 98] (О. Потебня) або тематизму [5, 110-112] (М. Бахтін). Це фольклорно-мітологічний період із характерною мітологічною свідомістю й переважно усною формою існування слова. Другий етап, на якому нероздільні образ та *ідея*, розкриває посередницьку функцію слова між божественним та людським й охоплює ранні стадії літературної творчості з епохою Клясицизму включно. На цій фазі свого функціонування Слово є одночасно сакралізованою сутністю та матеріалом творення. Цей етап також можна назвати періодом нормативної чи канонічної літератури, коли відбувається формування й шліфування поетичних засад і закономірностей, вироблення певних художніх норм. Третій етап відповідає періодові розвинутої літературної творчості, в якому слово є передусім виразником авторського бачення, певного стилю, жанру, напрямку. Це епоха творчого слова, яка триває до сьогодні й визначається художньою модальністю. На цьому етапі слово є одухотвореною чи осмисленою матерією (детальніше про це в роботах М. Бахтіна *Проблеми поетики Достоевського*, *Слово у житті й слово в поезії*, *Слово у романі* та інших) і часто навіть стає суб'єктом художньої творчості.

Література пов'язана зі словом передусім із позиції творення, мистецького моделювання. Невипадково для мистецтва слова вживався термін *словесність* – виражена в усному й писемному слові творчість, словесна творчість. Красне письменство оперує словами, вибудовує ними тексти, грає ними, а то й змінює їх, розширюючи чи звужуючи значення

– шляхом контекстних варіацій, або взагалі породжує нові слова. У сфері художньої творчості поряд із певною нормативністю посилюється значення індивідуальності, суб'єктивності, а виразність слова виявляється з особливою силою й відповідно більшого значення набуває слово-образ, троп. Ігор Зварич відзначає, що при переході від мітопоетичної свідомості до постмітологічної слово “втрачає божественну сутність і абсолютну владу над свідомістю й мисленням людей” [4, 36]. Звичайно, при секуляризації мислення не йдеться про абсолютну владу взагалі, однак слово завжди зберігає певну сакральність та магічність, особливо в межах літератури. І про це яскраво свідчить творчість видатних письменників протягом усієї літературної епохи і, зокрема, в період неомітологізму.

Літературне, або поетичне, слово – це передусім епос (*epos*), який вказує на звукову оформленість слова, процес вимови [10, 8]. Ця особливість знайшла своє вираження і в назві жанру *слово* (*Слово о полку Ігоревім*, *Слово про Закон і Благодать* митрополита Іларіона, анонімні *Пам'ятне надгробне слово Богданові Хмельницькому...* з другої половини XVII ст., *Слово во время бездождя і глада*, *Слово про збурення пекла*, *Слово до правовірних християн* [*Про царя Сонхоса*], *Слово од патерика о покуті* та ін.), а потім і в родовому визначенні.

Якщо мітологічне слово відображає сутність явища як такого, то літературне – бачення явища, і, як правило, це бачення пов'язане передусім із автором, його стилем, індивідуальністю, авторською манерою.

Літературне слово, на відміну від мітологічного, менш тематичне,

а більш значиме (у розумінні Міхаїла Бахтіна). У ньому відносно знижене сприйняття внутрішньої форми. Воно може бути нормативним (канонічним) та індивідуальним (суб'єктивним), поетичним та прозаїчним. Мітологічне слово завжди автохтонне, у ньому злиті номінативність й образність, конотація і денотація, воно синкретичне. Для літературного слова характерна розмежованість прямого та переносного значень, понятійності та образності, денотативного та конотативного. Таке чітке межування властиве канонічному слову, пов'язаному із засадами ейдичної поетики, а відтак авторитетному й заданому (готовому), певному відбитку Божественного Одкровення чи Ідеї. Зовсім по-іншому проявляється індивідуальне слово з домінуванням суб'єктивного: воно досить близьке до мітологічного, в яке може взагалі трансформуватися.

Мітологічне мислення виявляється у слові через основні принципи міту: мітоіменування, символізацію й циклізацію. Такому слову, як правило, властиві й мітологічні синкретизм та метаморфізм. Але найчастіше в індивідуальних авторських словотворах має місце саме принцип мітоіменування. Передусім він діє в неологізмах, пов'язаних з творенням художньої дійсності з новими реаліями. Наприклад: *робот* (К. Чапек), *ліліпут* (Дж. Свіфт), *кіберпростір* (В. Гібсон).

Цей принцип пов'язаний із розумінням самого мітологічного імені, яке становить внутрішню, глибинну сутність міту, є його первинним змістом. А. Лосев назвав міт розгорнутим мітологічним іменем [6, 127-

139]. Ю. Лотман, вивчаючи природу міту й імені, наголошував на їх взаємопов'язаності й взаємовизначеності: "міт є персональним (номінаційним), ім'я – мітологічним" [7, 530]. Вивчення мітологічного імені науковцями розпочалося тільки в ХХ ст. Передусім це стосується досліджень А. Лосева, Ю. Лотмана, Г. Успенського, В. Топорова, І. Ковальової та окремих ідей Е. Кассіра, К. Гюбнера, Ж. Дерріди, В. Руднева, О. Лобка та ін., які писали про нього в руслі загальної теорії міту чи неомітологізму або розглядали проблему в суто ономастичному аспекті.

У мітологічній свідомості ім'я невіддільне від іменованого ним об'єкта, воно злите з особою, і будь-які зміни об'єкта призводять до зміни імені та навпаки (Е. Касіра, Ю. Лотман, В. Топоров, К. Гюбнер). Відповідно розмова може йти про мітологічну тотожність, яка має принципово позатекстовий характер і пов'язана із трансформацією іменованого об'єкта. Мітологічне ім'я абсолютно не може мати синонімів, що, у свою чергу, на думку Юрія Лотмана, унеможлиблює його поетичність [7, 542]. У мітологічній свідомості іменування об'єкта є не просто номінуванням, а ототожненням оніма та форми, об'єднанням загального та індивідуального, матеріального та ідеального.

У літературі таке творення-іменування найчастіше відбувається за суто лінгвістичним принципом. Яскравим свідченням цього є різноманітні поетизми на кшталт *сливіти* (В. Маяковський), *стеклювлюплю* (М. Семенко), *бобебі* (В. Хлебніков). Лінгвістичними за своєю суттю є слова Л. Керролла *снарк*

(*snark*), *бармаглот* (*Jabberwocky*), *ваштво* (*y'reinse*), *шарьки* (*toves*). Ж. Дельоз називає їх езотеричними словами – словами, які не мають навіть номінальної тотожності й хоча б мінімально послабленого значення. Вони є складними утвореннями або простим сполученням слів і мають прерогативу функції висловлювання як такого, а не смислу висловлюваного. Езотеричне слово є суто лінгвістичним об'єктом і має подвійний стан: висловлювати свій смисл тільки презентуючи себе й його як безглуздя, а це добре виявляє зміщення смислу й його маскування у рядах [3, 155-156]. Серед них виокремлюються *скорочувальні*, *циркулюючі* та *диз'юнктивні*. Але всі вони позбавлені тілесности, тож у таких новоутвореннях не може бути об'єднання матеріального та ідеального, й відповідно виявлятися мітологічне мислення.

У цьому аспекті важить думка одного з найвидатніших знавців і творців слова, автора *заумі* В. Хлебнікова: “Нове слово не тільки має бути назване, але й спрямоване до речі, яка називається” [11, 627]. Не порушуючи законів мови, слід “населити новим життям, словами, які вимерли чи не існують, зубожілі хвилі мови. Віримо, вони знову заграють життям, як у перші дні творіння” [11, 627]. Теорія й поетична практика В. Хлебнікова в насиченні мови живими словами (він є автором близько 16 тисяч неологізмів), показала його як справжнього словософа, який не тільки розуміється на лінгвістичних аспектах слова, а й осягає його синкретичну природу, самоцінність.

Невипадково, розрізняючи суто лінгвістичне й, так би мовити, зміс-

тове значення слова, М. Епштейн говорить про однослів'я – “найкоротший жанр словесности, мистецтво одного слова, яке містить у собі нову ідею чи картину” [13]. Слово у ньому виступає як цілий твір зі своєю темою, ідеєю, образом автора й перегукуванням з іншими текстами, а не сприймається як елемент мовної лексики, як звичайний неологізм. Однослів'я самоцінне й саме у ньому найяскравіше відчутні мітологічні плясти творення-називання.

Такими однослів'ями є *ладомир*, *сміхачі*, *димність*, *закричальність*, *кружечок* (В. Хлебніков), *мовчаль* (В. Поліщук), *еротеза*, *прозопісня*, *обезпаморочено*, *окінематографований*, *оковдратися*, *оалеєний* (М. Семенко). Дуже цікавими є новотвори П. Загребельного (автора понад тисячі однослів'їв), в яких добре показані світоглядні вади сучасної України: *гопакізм*, *плювалізм*, *подонкізм*, *проокеїти*, *обінтелігентити*.

Звичайно, усі вони створені за мовними законами шляхом складання слів в одне (*прозопісня*, *ладомир*, *мовчаль*), до речі як і *снарк* (*зміякула*), або префіксально-суфіксальним шляхом (*димність*, *закричальність*, *проокеїти*, *подонкізм*, *оалеєний*, *обезпаморочено*). Але ці слова не можна вважати суто лінгвістичними на зразок *глокої куздри* чи *бармаглота*, оскільки для них велике значення мала саме смислова точність та образність. При цьому смисл і образ у них зливаються й відповідають реальності, що існує – а це є характерним саме для мітологічного мислення. Цей процес не спостерігається при суто лінгвістичному словотворі, наприклад, *ліеєєй* (*лиэээй*) (В. Хлебніков).

Образність слова, у якій автор демонструє й мітологічний, і літературний аспекти, показана у книзі знаменитого українського перекладача Андрія Содомори *Наодинці зі словом*. 43 слова тут розгортаються у своєрідні оповіді-роздуми-дослідження. Автор намагається передати всю магію таких буденних і водночас таких загадкових у своїх семантичних нюансах слів, показати те, що є за Словом. “У цій книжці, – говорить А. Содомора, – також про те, наскільки ми дорожили Словом, як відчули його ритмічний, мелодійний подих, бо лише подих Слова, його авра, несе найдорожчу для людини інформацію – почуттєву” [9, 8]. Автор прагне осягнути Слово в усій його цілісності й долучити до цього читача, поєднуючи об’єктивні знання, власні відчуття та цікаві історії.

Своєрідне представлення слова *сова* А. Содомора починає з певної візуалізації: “Дивним є те слово, як і сама птаха, яку так називаємо – сова. В ідеальному співзвуччі і назва – й те, що вона окреслює. Сидить собі та птаха на грецькій сигмі, початкової літері слова «софія» – «мудрість» – сидить звернена, мовби людським обличчям до читача (таким є знак друкарні в італійській Катанії), і вдивляється на нього величезними, на цілу голову очима” [9, 9]. І плавно переводить її в пояснення символу. Як справжній словософ, автор майстерно перебирає кожен звукову складову слова *сова*, проникаючи в його глибину, поетично розкриваючи його сакральну сутність й акцентуючи на повній відповідності назви самій птасі, яка “не плаче й не співає”.

Після розповіді особистої історії з дитинства, пов’язаної з власним

сприйняттям сови, А. Содомора вибудовує смисловий асоціативний ряд *Сова – Страх – Ніч – Сон – Смерть*. Усі названі смисли замикаються для автора в нерозривну діяду *Сова – Смерть*. А завдяки кільцю, яке утворює ключова фраза: на початку “Дивним є те слово, як і сама птаха, яку так називаємо – сова” [9, 9]; у кінці “Упала мовчки, прохопившись, можливо, тільки ледве чутним зітханням, яке звучить у тому дивному, як і сама птаха, слові – со-ва...” [9, 13] – усі смислові асоціації й відтінки зливаються в одне слово *сова*.

Андрій Содомора у своєму нарисі про сову використав три основних принципи мітологічного мислення: мітоіменування, символізацію й циклізацію. І хоча він намагається в поетичній формі осягнути саму сутність слова, на перший погляд демітологізуючи його, проводить своєрідну метаморфозу: розповідь про мертву сову через аналогію ночі й смерті звелася до образу сови – символу мудрости й самого “дивного” слова “сова”. Таким чином, спостерігається цілісність слова, за умови якої кожен його елемент (звуковий, смисловий, візуальний) ідентифікує себе з цілим словом, яке власне й є самою реальністю.

Таким чином, мітологічна складова літературного слова є невід’ємним фактором його життєздатності. Навіть засноване на суто лінгвістичних засадах слово виходить за межі контексту й набуває життєвої сили, коли ототожнюється зі своїм значенням, а часто – й автором. Усвідомити мітологічну складову слова допомагає виявлення основних принципів мітологічного мислення, зокрема принципу мітоі-

менування. Аналогічні дослідження функціонування принципів символізації й циклізації в літературному слові дозволять краще усвідомити його синкретизм та самоцінність.

Bibliography and Notes

1. Аверинцев Сергій, *Слово Боже і слово людське. Софія-Логос*: Словник, Київ: Дух і літера 2004, 640 с.

2. Бройтман С. Н., *Из лекций по исторической поэтике: Слово и образ*, Тверь: Тверский государственный университет 2001, 66 с.

3. Делез Жиль, *Различие и повторение*, Санкт-Петербург 1998, 384 с.

4. Зварич Ігор, *Міф у генезі художнього мислення*, Чернівці: Золоті литаври 2002, 236 с.

5. Медведев П. Н. (Бахтин М. М.), *Формальный метод в литературоведении*, Москва: Лабиринт 1993, 207 с.

6. Лосев А. Ф., *Миф – развернутое магическое имя. Имя: Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы*, Санкт-Петербург: Алетейя 1997, 616 с.

7. Лотман Ю. М., *Миф – имя – культура. Семиосфера*, Санкт-Петербург 2000, 704 с.

8. Потебня А. А., *Слово и миф. Теоретическая поэтика*, Москва: Высшая школа 1990, 344 с.

9. Содомора Андрій, *Наодинці зі словом*, Львів: Літопис 1999, 475 с.

10. Тахо-Годи А. А. *Греческая мифология*, Москва-Харьков 2002, 256 с.

11. Хлебников Велемир. *Наша основа. Творения*, Москва 1986, 736 с.

12. Эпштейн Михаил, *Дар слова*, Web. 19.02.2014. <<http://www.emory.edu/INTELNET/dar0.html>>.

13. Эпштейн Михаил, *Однословие*, Web. 12.02.2014. <<http://www.emory.edu/INTELNET/dar1.html>>.



Kateryna Kozlova

**THE COMPREHENSION OF THE MUSICIAN IMAGE IN THE CANADIAN
POSTCOLONIAL NOVEL *THE LYRE OF ORPHEUS* BY R. DAVIES**

Petro Mohyla Black Sea State University, Ukraine

Катерина Козлова

**ОСМИСЛЕННЯ ОБРАЗУ МУЗИКАНТА В КАНАДСЬКОМУ
ПОСТКОЛОЇЯЛЬНОМУ РОМАНІ Р. ДЕЙВІСА *ЛІРА ОРФЕЯ***

Abstract: The formation of the artist's image in the Canadian literature is analyzed in R. Davies' novel *The Lyre of Orpheus*. The papers discuss those factors that influenced the author's artistic mindset and contributed to the creation of the complex images, which combined real and mystic, mundane and mythological. The author's appeal to the European tradition, particularly to the Romantic period, and its creative transformation are studied in the context of postcolonial studies. The paper also explores the role of art and an artist in the process of national formation.

Keywords: postcolonial novel, novel about an artist, music, E. T. A. Hoffmann

У середині ХХ століття більшість представників творчої інтелігенції Канади починала свій шлях, випробовуючи себе у різних видах мистецтва, зокрема музиці, й далі переважно зосереджуючись на літературі, проте різнобічний культурний досвід невід'ємно визначав їхнє художнє бачення. Канадський письменник Робертсон Дейвіс (1913 – 1995) в одному з інтерв'ю зізнався, що музика завжди відіграла провідну роль у його житті, і що у його родині майже щовечора співали під акомпанемент піаніно. Починаючи з дитячих років, він брав уроки музики і досяг того, що він назвав “взаєморозумінням з піаніно” [5, 112]. І хоча Дейвіс мріяв

стати музикантом і, за свідченням знайомих, грав досить професійно, письменнику так і не вдалося здійснити бажане, як він був переконаний, через брак таланту [5, 293].

Незважаючи на те, що музика не стала його фахом, вона, однак, відіграла першочергову роль у становленні Р. Дейвіса-письменника. Музична освіта дала йому можливість працювати музичним критиком газети «Saturday Night» (1940 – 1942). Робота у редакції, інтерес до життя звичайних канадців, згодом сприяли появі перших творів – *Записки Семюеля Марчбенкса* (1947 – 1967). Здобуті музичні знання нерідко транспонувалися у структуру

художніх творів Р. Дейвіса, героями яких здебільшого ставали мистці або люди, пов'язані з мистецтвом.

Мистецька тема виникає у творчості Р. Дейвіса не спонтанно. Як зазначає канадський дослідник Д. Вільямс, роман про мистецтво став провідним жанром канадської літератури ХХ ст. [11, 7], як відповідь на запити суспільства, що переживало глибоку культурну кризу. Підпорядкована основній проблематиці творів, мистецька тема пов'язана у Р. Дейвіса із самоідентифікацією нації. Якщо проаналізувати його твори у хронологічній послідовності, то можна помітити не тільки певний розвиток ідей та уявлень письменника про мистецтво, а також простежити історичну зміну культурного клімату країни.

Твори Р. Дейвіса стали “Меккою для критики” ще за життя письменника, проте більшість наукових розвідок присвячено артикуляції жанрової специфіки (Дж. Вудкок, С. Стоун-Блекбьорн), композиційної структури та образної системи (В. Лемс, В. Росс, Н. Овчаренко), стильовим домінам (В. Кейт, Г. Делі), тоді як один із наскрізних мотивів творчості письменника – мистецтво, залишився поза увагою дослідників. Зважаючи на об'ємність і монументальність зазначеної теми у творчому доробку Р. Дейвіса, нашу статтю буде присвячено вивченню теми музики й особливостям створення образу музиканта в одному з останніх романів письменника – *Ліра Орфея* (1989), що підсумовує його філософські та естетичні роздуми, художньо втілені у тексті.

Музика певною мірою належить до знакових систем і її семіотична

структура забезпечує наратологічний спосіб передачі інформації [10]. Музика, на думку Р. Дейвіса, втілює “давню мрію філософів і вчених про всеосяжну систему, про універсальну мову, здатну висловити та порівняти всі розкриті «сенси», весь духовний світ людства” [4, 815]. Подібну ідею висловлює дослідник постколоніальних літератур Едвард Саїд у роботі *Musical Elaborations* (1991), розглядаючи музику як спосіб мислення або “тип мислення, що невід'ємно включає розмаїття культурних традицій” [9, 105]. Він стверджує, що вона “завжди залишається у соціальному контексті як особливий різновид естетичного та культурного досвіду і робить свій внесок [...] у створення суспільства” [9, XV]. Відтак, можемо розглядати музику у художньому творі як текст, що може бути прочитаний, а виконання музики як історію, яку виконавець-наторатор хоче розповісти.

Наторатором виступає у першу чергу сам автор. Для сюжетної лінії твору він символічно обирає європейську оперу, розповідаючи про колоніальне минуле Канади, і ніби стверджує, що ця спадщина стала міцним фундаментом для розвитку національної культури країни. Відтак, музика, з одного боку, виступає об'єднуючою ланкою між двома світами – Старим і Новим, з іншого – не розмиває кордони між ними, а навпаки стверджує відмінність. Така складна взаємообумовленість канону старої, європейської, традиційної культури і канону, сформованого під впливом умов життя на американському континенті, є типовою для Нового світу [3, 12].

Опера *Артур Британський*, яку дописують та ставлять герої роману, вигадана письменником, але її авторство він приписує Е. Т. А. Гофманові. Як зізнається Р. Дейвіс, його власні філософсько-естетичні погляди настільки близькі до гофманівських, що він вирішив зробити автора *Життєвих поглядів кота Мурра...* героєм чергового роману, підпорядкувавши цей образ своїм творчим задумам.

Між тим епіграф роману (“Ліра Орфея відкриває двері у потойбічний світ”) дійсно належить Е. Т. А. Гофманові й стає визначальною для розуміння твору та його назви. Неважко зрозуміти, що один з можливих невидимих світів, мовою якого також стає музика, – світ після смерті. Герої роману, намагаючись завершити оперу, пробуджують її автора Е. Т. А. Гофмана від вічного сну в лімбо, куди потрапляють всі артисти, які за життя не завершили справи на землі. “Типова для Гофмана ідея безсмертя творів справжнього мистецтва, що з кожним наступним поколінням набувають нового значення, – втілилась у романі Р. Дейвіса в алегоричній формі безсмертя душі самого творця”, – зазначає українська дослідниця Н. Овчаренко [3, 81]. Фактично, у романах Р. Дейвіса існує дуже тонка межа між художнім та нехудожнім світом, тому у творчості письменника віднаходять риси “магічного реалізму”. Музика у романі виступає об’єднуючою ланкою між двома світами – “світом мрій, світом поза думками, поза мовою людства” [4, 815] та світом героїв. Чарівна дія музики не тільки повертає Гофмана з лімбо, а й дає йому голос, він коментує події, характеризує персонажі.

Хоча його репліки лише художня вигадка автора, вони зберігають естетику німецького Романтизму.

Е. Т. А. Гофман не покладає великих сподівань на канадців, адже до них завершити оперу намагались і французи, й англійці, проте безуспішно. Зрештою саме героям Р. Дейвіса вдається втілити авторський задум та звільнити німецького романтика від вічних страждань.

Дейвіс запозичує у романтиків й ідею про те, що мистецтво пробуджує душі й активізує духове начало в людині, яке, на його думку, допомагає не тільки побороти філістерські погляди на життя, а й сприяє формуванню канадської національної ідентичності.

Однією із сюжетних ліній роману *Ліра Орфея* є становлення молодой композиторки Гільди Шнекенбург (або скорочено Шнек), яка має дописати оперу Ернста Теодора Амадея Гофмана та здобути ступінь доктора у Торонтському університеті. Вона не належить до тих амбіційних студентів, що хочуть зробити кар’єру науковця, скоріш її приваблює сама ідея створення чогось грандіозного, вартого уваги, такого що різниться від “величезної кількості неприйнятної музики, модної, трохи експериментальної, яка виконувалась декілька разів і отримала схвалення; та яка навряд чи виходила за кордони Канади” [4, 891]. Вона намагається створити щось оригінальне, проте не може знайти свій власний стиль. Як і у попередніх романах Дейвіса (*Суміш вад*, *П’ятий поза сценою*), фактором стримування продовжує виступати догматичне релігійне виховання, позбавлене будь-якого духовного джерела. Дейвіс виступає проти такої

релігії, і водночас його мистецтво завжди просякнуте божим натхненням: “Він (Бог) промовляє багатьма голосами, але один з найгучніших – голос музики” [4, 1001]. Якийсь час Гільда грає у церкві, проте не може обмежити себе її стінами. У цьому конфлікті криється і розлад у відносинах із батьками, з їхнім філістерським світобаченням: “Обдарована дитина, батьки-філістери, бездуховна релігія: звідси й потяг вийти за рамки цього життя” [4, 896].

Одна з дослідниць творчости письменника, Патрісія Морлі, зазначає, що “його (Дейвіса) сатира спрямована на канадський раціоналізм та практицизм, [...] на тих, хто не цінує мистецтво та духовість. Сатиричні випадки Дейвіса свідчили про його любов до Канади, оскільки він вірив, що жодна нація не може бути великою без розвитку мистецтва” [7, 1]. На думку Р. Дейвіса, саме завдяки таким як Шнек має починатись пошук Канадою себе. Як зазначає один із героїв, Даркурт, “діти повинні бути бунтівниками [...] щоб знайти себе. Оскільки батьківська любов іноді може бути задушливою” [4, 792]. Від цієї любові Гільда втікає з дому та перетворюється на Шнек.

Свій внутрішній протест вона виявляє й назовні, не дотримуючись загальних правил поведінки та культури мовлення. Зовнішній вигляд дівчини огидний і навіть відразливий: “Вона мала брудний, хворий і дещо божевільний вигляд [...]. Пасма нечесаного давно не митого волосся звисали на її загострене, схоже на щуряче, обличчя. Примружені майже заплющені очі завжди усіх підозрювали [...]. На ній був засмальцьований закочений по лікті светр,

що колись належав чоловіку, брудні джинси [...]” [4, 760]. Такий спосіб життя робить її майже маргіналом у канадському суспільстві. “Вона – найбільш неохайне, нечемне і огидне створіння, яке я колись зустрічав”, – характеризує її декан музичного факультету, – й “здатна вкусити руку, яка її годує, проте у неї є талант” [4, 749]. На противагу до її зовнішнього вигляду творчі здібності Гільди приємно вражають. Як студентка вона отримує найкращі рекомендації від своїх учителів: “витончена” і охайна у нотному письмі, її вправи з електронної музики ледве не інноваційні, а складена нею серенада для чотирьох тенорів стала майже сенсацією.

Гільда подає заявку до благодійного фонду, що спонсорує молоді таланти і керівники фонду обирають її проєкт. Варто зазначити, що для творів Р. Дейвіса це не вперше, коли мистець через матеріальну скруту отримує допомогу від інших. У другій половині ХХ ст. така ситуація була типовою для Канади, і саме завдяки фондам і держпрограмам уряд країни спонукав розвиток канадського мистецтва. Освітніми та культурними центрами ставали і столичні університети, які ще на початку століття не могли конкурувати з європейськими інституціями. Так, творчу роботу Шнек виконує на музичному факультеті в університеті Торонто, що стає місцем дії роману не тільки у Р. Дейвіса, але й у інших письменників (наприклад, у романі М. Етвуд *The robber bride* (1993)).

Керівництво факультету сподівається, що заглиблення у німецьку романтичну традицію та робота над завершенням опери “зробить її (Шнек) більш людиною” [4, 750]. Її майбутнє

завдання – надскладне, і навіть керівники фонду мають сумніви, щодо його успішного виконання. Шнек має закінчити оперу *Артур Британський*, від якої збереглося лише кілька перших сторінок та нотатки автора.

Випадковим на перший погляд видається вибір музичного твору – опери. Проте, називаючи Робертсона Дейвіса канадським інтелектуалом, дослідники погоджуються, що письменник нічого не вводить до тексту безпідставно. В одному з інтерв'ю Дейвіс зазначає, що серед музичних творів опера найбільш емоційна, вона одразу вражає слухачів, і веде їх у світ архетипів, які стають відчутними завдяки музиці [5, 580-581]. *Історія музики у Канаді* Г. Каллмана доводить цю думку – у ХХ ст. стрімко розвивалася і привертала увагу публіки саме опера. Музичні стандарти могли здаватися дещо провінційними, проте вони повністю відображали ментальність суспільства, у якому існували. І хоча канадська опера не отримала всесвітнього визнання, Г. Каллман вважає, що її головним завданням було дати канадцам можливість почути власну музичну історію, яка неодмінно пов'язана з колоніальним минулим Канади [6, 3].

Власну історію намагається створити і передати через музику Шнек, проте їй бракує досвіду, щоб запропонувати щось дійсно індивідуальне. Необхідну підтримку Гільді надає їй керівник – Гвінілла Дальшут. Відносини вчителя і учня завжди були ключовими у творах Р. Дейвіса – це символічна метафора Канади – “покірної доньки” імперії, яка починала свій культурний розвиток із наслідування європейських традицій. Герої попередніх романів змуше-

ні були від'їжджати за кордон, щоб здійснити “культурний квест”, повернутись на батьківщину і розвивати мистецтво вже вдома. Проте нерідко вони не повертались до провінційних містечок Канади, залишаючись в культурних столицях Європи. Досвід подорожі є центральним для життя канадців, проте, за твердженням Ричарда Плента, “через роки природа подорожі змінилась так, що буквальна подорож перетворилась на психологічну” [8, 213].

Цю зміну ситуації Р. Дейвіс ілюструє у романі *Ліра Орфея*: вже не потрібно їхати на закордонне навчання, оскільки існує університет, країна зацікавлена у розвитку мистецтва, про це свідчать різні благодійні фонди, проте певні обмеження ще існують. Так, серед своїх викладачів Шнек не може знайти гідного, на її думку, керівника, вона навіть спілкується з ними без належної поваги, оскільки завжди цікавилась їхніми досягненнями у сфері музики і не знаходила в них нічого визначного: “Безперечно, це була музика, проте вона її не захоплювала. Вона бажала чогось більш цікавого, ніж це...” [4, 891], тому Гвінілла Дальшут прилітає зі Швайцарії.

Гвінілла не була видатним композитором, але найкращі критики описували її роботи як визначні (*notable*). Її перший твір, що привернув увагу Шнек, була *String Quartet*: “Безумовно, це була добре продумана музика, складена за допомогою звичних методів, проте використаних в абсолютно незалежному стилі [...], вона була лаконічною, суворою, бунтівною” [4, 891]. У роботах Гвінілли Шнек “знайшла щось, що підкорило її, щось, чому вона не могла опира-

тись – безсумнівний, індивідуальний голос [...] якого їй бракувало” [4, 892]. Саме професійність і неповторність виконання, гармонія Гвінілли із своїм внутрішнім “я” змусили Гільду відчувати до неї повагу: “Чи це був викладач, якого вона могла б поважати? Вона не була впевнена, що саме цього вона бажала, проте опираючись самій собі, вона прийшла до цієї думки. І вже по закінченню шостої сесії вона запропонувала підстригти керівникові газон” [4, 892]. Музика виступає виховним засобом та стимулом; завдяки їй Шнек змінює своє ставлення до тих, хто її оточує та змінюється сама.

Гвінілла пояснює Шнек основи романтичного світогляду, змушує її прочитати твори Гофмана, прослухати його оперу *Ундіна*, проте як музикант, вона розуміє, що цю епоху потрібно відчувати. Для Р. Дейвіса “Романтичне мистецтво – це почуття, перероблене майстром” [4, 1087]. Отже, важливим моментом у створенні будь-якого твору, зокрема романтичного, виступає емоційний стан мистця. Ще у попередньому романі Р. Дейвіса *Суміш вад* героїня Моніка Голл вчилася контролювати свої емоції та викликати їх у потрібну мить. У *Лірі Орфея* автор розкриває цю тему з іншого боку – пригніченості душевного стану. Шнек дуже самотня і відчуває свою відстороненість: “Тут сиділа Шнек, покинула й одинока. Чи і раніше вона не почувалася знехтуваною, коли хлопець сказав, що бути з нею все одно, що спати з велосипедом? Чи раніше не відчувала себе самотньою, пішовши з дому? Чи не пізнала вона увесь відчай відлюдника, не приєднавшись до жодної групи, будучи аж надто молодою, щоб носити цей

тягар як почесний знак? Проте ще ніколи в житті вона не була більш пригніченою, ніж зараз, коли, як мистець, була за крок від найважливішої події у своєму житті” [4, 1073]. Тому завдання Гвінілли полягало у пробудженні або виявленні глибоко прихованих емоцій.

У романі *Ліра Орфея* Р. Дейвіс відступає від усталеної традиції взаємин між вчителем та учнем й описує нетрадиційні взаємини між жінками. Цей варіант видається автору найбільш прийнятним, оскільки морально пригнічена Шнек потребує не тільки вчителя-наставника, а й турботливої опіки матері та ніжного кохання. Цікавою і співзвучною видається думка дослідниці феміністичної критики Е. Шовалтер, яка стверджує, що справжнє жіночозцентроване мистецтво знаходиться у такій собі “дикій зоні”, де дике – завжди проєкція уявного, підсвідомого [1, 697]. “Шляхом добровільного вступу у «дику зону», – продовжує Шовалтер, – письменниця / героїня, часто у супроводі іншої жінки, мандрує до «материнської землі» звільненого бажання й жіночої автентичності” [1, 698]. Гвінілла виступає у романі саме таким провідником, оскільки Шнек змінюється і емоційно, і ззовні: “Чиста, у новому одязі, [...] досить суворого стилю”, “вона вже не виглядала виснаженою, її волосся було зібране й тепер можна було розпізнати його каштановий колір”, “вона здавалась щасливою і повністю захопленою тим, чим займалась” [4, 907]. “Пробудивши чуттєву натуру” Шнек [4, 1003], викладачка припиняє любовні стосунки і продовжує лише наглядати за роботою своєї студентки.

Завершальну фазу творчого процесу Р. Дейвіс, вслід за Е. Т. А. Гофманом, пов'язує з любов'ю. Герої пізніх гофманівських творів (*Еліксири сатани*, *Змагання співаків*) намагаються подолати трагічну розрізненість світу завдяки коханню, що є духовною опорою людини, натхненням високого мистецтва та джерелом творчих мотивів. У творі *Ліра Орфея* Дейвіс також подає цю думку як репліки Гофмана: "Я тривалий час вірив, що така отрута, як тютюн чи вино, стимулюють уяву" [4, 922], проте кохання виявилось дієвішим [4, 921]. Справжнє натхнення приходить до Шнек, коли вона захоується у постановника опери – Геранта Павела, який, на жаль, не відповідає їй взаємністю. Музика надає голос емоціям дівчини, і дозволяє завершити романтичну оперу про трагічну любов короля Артура.

Поза тим, що головна ідея проєкту полягала у завершенні опери, наслідуючи романтичну традицію, Шнек додає у твір і частку себе. Гофман, який як дух коментує події після кожного розділу, зізнається, що це не те, чого він очікував, проте він у захваті, "у полоні її (Шнек) музики" [4, 1049]. За манерою виконання Гільда нагадує німецькому романтикові музику Шуберта "з її меланхолічною безтурботністю і патосом людського життя" [4, 1050], проте у творі присутній і її власний голос. "Те, що один запозичує і потім перетравлює крізь свій творчий шлунок, не може виявитись врешті тим самим", – зазначає автор (письменник у своїх творах неодноразово підіймає тему справжнього та підробного мистецтва – одну з найбільш важливих тем канадської культури).

Використовуючи терміни психоаналізу К.-Г. Юнга, яким захоплювався Р. Дейвіс, можна сказати, що Шнек вийшла з анонімності і закінчила процес своєї індивідуації. Музичні вправи та написання твору, отримання ступеня доктора музичних мистецтв є вирішальним чинником у становленні власного "я" Гільди.

Роман сюжетно перегукується з одним із попередніх творів *Суміш вад*, де мова також йде про музику, фінансову підтримку фонду для виховання молодих талантів (в обох випадках дівчат), навчання героїв під керівництвом кращих вчителів і врешті не тільки професійне, а й духове зростання обох героїнь. Дейвіс намагається показати читачеві як якісно еволюціонує канадська культура за тридцять років. І якщо Моніка не досягає бажаної для автора вершини становлення мистця, то Шнек безперечно виправдовує його сподівання.

Окремою темою у Дейвіса постає канадська публіка, що приходить на прем'єру опери. Керівники театру, зокрема постановник Павел Герент, мають сумніви щодо здатності глядачів зрозуміти і відчувати все, що буде відбуватись на сцені. Р. Дейвіс неодноразово у своїх виступах підкреслював, що канадська публіка ще не готова до театру та опери: "Це земля, де поезія вмерла" [4, 1035]. Цю ідею він декларує й у романі *Ліра Орфея*, де публіці "допомагають аплодувати" спеціально запрошені люди "клакери". Вони допомагають розставити акценти і привернути увагу до ключових сцен. У цьому можна побачити ще й традиційну для романтиків тему – справжнє мистецтво та глухий до нього обиватель, філістерське бачення якого не дозволяє йому оціни-

ти гру, й увага якого спрямована на зовнішність акторів. Досліджуючи творчість Робертсона Дейвіса, Річард Планта зауважує, що письменник ставить питання аж ніяк не про канадське невігластво, а про “духову змерзлість” (*spiritual iciness*) [8, 219]. Провівши декілька сторіч у північному кліматі, борючись за виживання, канадська душа, на думку Дейвіса, просто стала безпристрасною до прекрасного. Відтак, пробудження цієї душі він вбачав головним завданням канадських мистців, і музикантів зокрема. У романі він наголошує на цьому словами одного з героїв – Даркурта: “Ця країна не надто переймається мистецтвом і своєю душею, [...] проте я дивлюсь у майбутнє і випереджаю час” [4, 1101].

Р. Дейвіс був людиною, що жила і у світі подій і у світі ідей, його образ мистця-музиканта вимальовується як із власного авторського досвіду, так і тих філософських ідей та переконань, що вплинули на письменника як на особистість. Можливо складність такого поєднання і продукує певну суміш реального та містичного, мітичного та повсякденного. *Ліра Орфея* – це роман не лише про музику, а й про природу мистецтва та його відношення до дійсності й часу та людського духу.

1. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької, Львів: Літопис 2002, 832 с.

2. Овчаренко Наталя, *Канадская литература ХХ века: три грани эволюции*, Київ: Наукова думка 1991, 162 с.

3. Овчаренко Наталя, *Канадські літературні канони на зламі століть*, Київ 2006, 311 с.

4. Davies Robertson, *The Lyre of Orpheus. The Cornish Trilogy*, London: Penguin books 1991, p. 739–1136.

5. Grant Judith Skelton, *Robertson Davies: Man of Myth*, London: Penguin 1994, 787 pp.

6. Kallmann Helmut, *A History of Music in Canada, 1534 – 1914*, Toronto: University of Toronto Press 1960, 311 pp.

7. Morley Patricia, *Robertson Davies*, Toronto: Gage Educational Publishing 1977, 74 pp.

8. Plant Richard, *Cultural Redemption in the Work of Robertson Davies*, [in:] *Robertson Davies. An Appreciation* / Ed. by E. Cameron, Toronto: Broadview Press Ltd 1991, p. 213–230.

9. Said Edward, *Musical Elaborations*, Columbia: Columbia University Press 1991, 109 pp.

10. Steiner Wendy, *The Sign in Music and Literature*, Texas: University of Texas Press 1981, 237 pp.

11. Williams David, *Confessional Fictions: a Portrait of the Artist in the Canadian Novel*, Toronto: University of Toronto Press 1991, 291 pp.

Zoriana Dubravska

THE REPRESENTATIVE STRATEGIES OF THE NARRATIVE- COMMUNICATIVE DISCOURSE: MARTIN AMIS'S PROSE

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Зоряна Дубравська

РЕПРЕЗЕНТАТИВНІ СТРАТЕГІЇ НАРАТИВНО-КОМУНІКАТИВНОГО ДИСКУРСУ: ПРОЗА МАРТИНА ЕМІСА

Abstract: The article deals with the representative strategies of the narrative-communicative discourse in Martin Amis's prose. The analysis is based on the author's autobiographical novel *Experience, 2000*. Martin Amis is represented as a transmitter of the information, the reader acts as a receiver. The narrative strategies are represented in the context of a postmodern discourse. Footnotes are full of chatty bits and pieces, family details, literary nods. Asterisks, daggers, double daggers, gloss and cross-reference also characterize specific Amis's style. All these additional signs help the reader to understand the writer's inner world.

Keywords: biographical prose, autobiographical prose, narration, reader, transmitter, receiver, the image of the author

Англійська проза 1950-их – 1990-их років вирізняється специфікою біографічної та мемуарної текстової структури. На її тлі постає актуальним вивчення категорії «образ автора» з проєкцією на творчість видатного представника англомовної літератури – Мартіна Еміса (Martin Amis). Перу письменника належать такі помітні прозові полотна, як романи *Записки про Рейчел* (*The Rachel Papers*, 1973), *Гроші: записка самогубця* (*Money: A Suicide Note*, 1985), *Досвід* (*Experience*, 2000), *Вагітна вдова* (*The Pregnant Widow*, 2010).

Біографічна та мемуарна проза в англомовному культурному просторі

характеризується унікальною жанровою палітрою. Її сутність проступає з текстових структур таких авторів, як П. Акройд, Дж. Барнс, М. Бредбері, Д. Лодж, Г. Свіфт, а також М. Еміс. Для неї примітна системна репрезентація образу мистця як носія «сконцентрованого втілення сенсу твору» (В. Віноградов). Йдеться про визначення формо- і змістотвірних засад будови жанрової моделі образу автора. Це сприяє розкриттю художнього світу творця романів *Досвід* та *Записки про Рейчел*, а звідси – виявленню іманентних ознак стильової майстерності М. Еміса як індивідуальної стратегії письменника.

У цьому контексті вельми привабливим є автобіографічний роман *Досвід* (*Experience*, 2000) [2], у якому автор відслонює завісу перед своїм потаємним внутрішнім світом, знайомить читача з близькими йому людьми, ділиться своїми проблемами. Джеймс Вуд слушно зазначає: “His book often reads like a letter to his family and closest friends” («Його книга часто читається, як лист до сім’ї та найближчих друзів» – *англ.*) [11, 4].

Події, представлені з позиції головного героя, віддзеркалюють його думки, дають можливість зазирнути у духовий світ видатної особистості, встановити внутрішню мотивацію, що спонукала її до дій, виявити ті події, які мали особливий вплив на творчий шлях мистця.

Автор виступає «передавачем» (“transmitter”) інформації «одержувачу» (“receiver”), читачеві (“reader”) [9, 146]. Він зазвичай цитує документи (переважно листи та праці з літератури), коментує власну розповідь та уникає хронології, роблячи майстерні переходи від епізодів до наративних сюжетів. Часом він навіть звертається до «лагідного читача» (“gentle reader”) [4, 45] і дозволяє аудиторії абсолютно проникнути у суть його наративних технік. У наступному висловлюванні, для прикладу, він прямо називає причину використання паралелей та виносок: “My organisational principles [...] derive from an inner urgency, and from the novelist’s addiction to seeing parallels and making connections. The method, plus the use of footnotes (to preserve the collateral thought), should give a clear view of the geography of a writer’s mind. If the effect sometimes seems staccato, tangential, [...], etc.,

then I can only say that that’s what it’s like, on my side of the desk” («Мої організаційні принципи [...] породжені внутрішньою наполегливістю та звичкою письменника-романіста відшукувати паралелі та поєднувати їх. Метод, до того ж і виноски (разом із паралельними думками), повинні донести чітку географію думок письменника. Коли враження іноді видаються стакатто, хаотичними [...] тощо, тоді я можу лише сказати: це і є те, що я хотів донести» – *англ.*) [4, 7].

Виноски є загальним прийомом наукового дискурсу. Та все ж їх мало, якщо аналізувати сторінки художніх творів. У романі *Досвід* «вкраплення» супроводжують текст від початку до кінця і служать певною “constant bottom-of-the-page descant to the main action” («константою внизу сторінки, деталізуючи основні події» – *англ.*) [10]. Часто можна побачити три і більше виноски на одній сторінці в Емісових мемуарах, іноді вони творять цілісну структуру. Як зазначає оглядач художнього доробку Мартіна Еміса Джон Волш (John Walsh), додаткові сюжети, що подаються у виносках “full of chatty bits and pieces, family details, literary nods” («наповнені фрагментами розмов, сімейними деталями, літературними алюзіями») [10]. Тому автор користується “this ‘profusion of asterisks, daggers, double daggers, gloss and cross-reference” («надмірністю позначень зірочкою, хрестиками, подвійними хрестиками, глосаріями та перехресними посиланнями» як інструментом, щоб витворити окремий простір для другорядних деталей, таких, як інші спогади, що насправді не присутні в реальному тексті» – *англ.*) [1]. Далі міститься орієнтація для читача: “This ‘grading system’ between

'primary interest' and 'secondary interest' makes sure that the flow of the main narrative is not obstructed by long digressions within parentheses or dashes in the running text; furthermore, it echoes the dense complexity of the author's thought processes and reflects the mindboggling simultaneity with which multiple memories present themselves in the human mind" («Ця "нівельована система" між "початковою зацікавленістю" та "другорядною зацікавленістю" запевняє, що потоку основної розповіді не заважають довгі відхилення, подані в дужках чи з допомогою тире в плавному тексті; більше того, вони розкривають загальний хід думок автора і відображають коливання думок, позаяк численні спогади притаманні людському мисленню» – *англ.*).

Усі ці допоміжні символи виконують конкретні функції. В одних випадках виділяють з ряду подій ту, яка вразила автора, в інших – посилюють найбільш важливі авторські судження. Їхня наявність вказує на те, що автор ураховує фактор незалежного існування тексту в читацькому середовищі.

У цьому пляні видаються слухними слова Александра Блока про розділові знаки Апполона Грігор'єва: «Душевний настрій істинного поета виражається у всьому, аж до розділових знаків» [2, 9].

У текстах, де наратив ведеться від першої особи, зв'язок між двома іпостасями оповідача, наприклад, «я-нративне» та «я-досвідчене», визначається методом нарації. У понятті «нративний метод» Франц Карл Стенцель (Franz Karl Stanzel) розрізняє відверту нарративність (розповіді) та приховану нарратив-

ність (висвітлення), які створюють ілюзію безпосередності [9, 141]. Оскільки розглядаємо постать наратора, то метод протиставлення відноситься до контрасту між трансляцією оповідника та трансляцією висвітлювача, словом, між оповідачем та висвітлювачем [9, 144].

Якщо оповідач інформує, записує, найважливіше – розповідає, творячи комунікативний процес загалом, то висвітлювач ніколи не вербалізує свої відчуття, почуття та думки з метою комунікації. На противагу оповідачеві, висвітлювач ніколи не розповідає, лише "reflects, that is, he mirrors events of the outer world in his consciousness, perceives, feels, registers, but always silently" («відображає, віддзеркалює зовнішні події у своїй свідомості, відчуттях, почуттях, свідченнях, до того ж завжди мовчки» – *англ.*) [9, 144].

Ф. К. Стенцель додає, що в нарративних контекстах від першої особи функція оповідача типова для тих типів нараторів, у яких епічне «Я» чітко окреслюється. Натомість оповідачі, які реалізують свої настанови лише на «Я-досвідченому» і які обмежують себе відображеннями досвіду нецілісними комунікаціями, є «висвітлювачами» [9, 145].

Саме тому автор-оповідач роману *Досвід* виступає «оповідачем». Хоча час від часу Мартін Еміс залишає за собою роль розумного, обізнаного наратора й не споглядає відсторонено на «Я-досвідчене». Абзаци, де нарративна дистанція між двома «Я» значно скоротилася, стосуються подій, починаючи із кризи середини його життя і до 1994 – 1995 років.

У першій частині мемуарів «Я-досвідчене» домінувало над

«Я-нарративним». Вони пов'язані із темою авторових дентальних проблем. Ось, приміром, уривок, що може бути переконливим прикладом відходу розповідача. Еміс сидить в стоматологічному кріслі та спостерігає за неминучим видаленням верхніх зубів: "Millie [the dental assistant, annot.] stands by with her secondary implements. The smocked shoulders of Mike Szabatura [the dentist, annot.] bend into their work. First the sour tweakings and piercings of the jabs, one after another (twelve, fifteen?), until my eyes seem to be brimming with them. Next Mike Szabatura produces the deep plastic horseshoe and starts lining it with the potent adhesive. A civilized pause as we wait for things to solidify, things to liquefy.

Goodbye. Goodbye. This is goodbye. You hated me. I hated you. I loved you. Be gone. Stay! Goodbye. I love you, I hate you, I love you, I hate you. Goodbye.

The hands of Mike Szabatura, with the horseshoe now wedged against my palate, bear down, and tug. In the rhythmical creaking something gives and something catches. My right forefinger flickers up to indicate the right canine: unwilling to abjure its talent for pain, this tooth will fight to the very end. Another trio of injections. And Millie is close, with her rinser, her vacuum cleaner, her masked face. Another San Andreas of wrenching and tearing – of ecstatic sundering.

– Wait. Your teeth are still there.

I cannot control my tongue which dances up to meet the dangling bridge. Something light drops on to it – a piece of severed root – and slithers off sideways. The aromatic hands of Mike Szabatura are now exerting decisive force. And it is gone – the gory remnant whisked

from my sight like some terrible misadventure from the Delivery room.

Clearly and firmly I said,

– I find I can talk" («Міллі (асистентка стоматолога) стояла поруч із допоміжними інструментами. Прокурени плечі Майка Сабатура (стоматолога) зігнулися над роботою. Спершу неприємне пощипування і проколювання уколом, один за одним (дванадцять, п'ятнадцять?), аж поки мої очі не наповнились цим. Тоді Майк Сабатура зробив глибоку пластикову дугу і почав заливати її міцним клеєм. Нависла пауза, оскільки ми чекали, допоки все це затвердне.

Прощайте. Прощайте. Це прощання. Ви ненавиділи мене. Я ненавидів вас. Я любив вас. Ідіть вже. Зупиніться! Прощайте. Я люблю вас, я ненавиджу вас, я люблю вас, я ненавиджу вас. Прощайте.

Руки Майка Сабатура із дугою, яка вп'ялилася в моє піднебіння, подолали його і сіпнули. У ритмічних поскрипуваннях щось за щось чіплялося і щось виймалося. Мій правий вказівний палець піднімався вгору, щоб показати на праве ікло: неохоче відмовляючись від здатности боліти, цей зуб боротиметься до кінця. Ще трійко ін'єкцій. І Міллі поруч, зі своїм змивачем, порохотягом та замаскованим обличчям. Інший Сан Андреас виривання та розривання – несамовитого розривання.

– Зачекай. Твої зуби все ще там.

Я не міг контролювати свій язик, який метався від болю, щоб нащупати вільно звисаючий місток (протез). Щось легеньке впало на нього – шматочок розрізаного кореня – і він зісковзнув убік. Ароматизовані руки Майка Сабатури зараз демонстрували рішучу силу. І він випав – закри-

вавлені залишки швидко зникли з мого поля зору, наче якась неприємна пригода із кімнати доставки.

Чітко і рішуче я сказав:

– Я відкрив для себе: я можу говорити» – *англ.*) [4, 84].

У цьому вислові голос наратора відчутний; людина, яка говорить “прощайте” своїм зубам є самотньою в стоматологічному кріслі, більш самотньою, аніж та, котра сидить за своїм комп’ютером і пише мемуари. Вражає тут те, що і минулий, і теперішній часи стосуються Я-досвідченого.

Дорріт Кон (Dorrit Cohn) цей особливий теперішній час називає «історичним, чи наративним теперішнім», але якщо йдеться про першу особу, то вона надає перевагу терміну «відновлюваний (воскреслий) теперішній» [6, 198]. Він репрезентує «своєрідну граматичну вигадку» (*peculiar grammatical make-believe*), де «оповідач, як це було, забуває все про час і згадує про те, хто він, докладно та яскраво змальовуючи все, наче це насправді відбувалося в нього перед очима» [7, 239].

Д. Кон наголошує на ще одній важливій деталі: “Even though this evocative present must logically refer to a past experience, [it] momentarily creates an illusory (‘as if’) coincidence of two time-levels, literally ‘evoking’ the narrated moment at the moment of narration [6, 198]. («Навіть цей відновлюваний теперішній час має належити до минулого досвіду, він миттєво творить ілюзію про збіг двох часових рівнів, художньо «відновлює» наративний епізод на момент розповіді» – *англ.*).

Завдяки цій «видимій синхронізації» двох часових рівнів, породже-

ній відновлюваним теперішнім часом, як було наведено вище з Емісової «жахливої стоматологічної саги» [5], автор тимчасово переходить від різноголосої до гармонійної особистої нарації.

Отже, наративна дистанція між двома «Я» накладається і зникає, завдяки цьому Мартін презентує свій болючий досвід із видалення зубів. Так триває аж до закінчення епізоду, де ми знову бачимо появу автора і його влучне висловлювання: «Чітко і рішуче я сказав, – я відкрив для себе, – я можу говорити». Використання прямого висловлювання свідчить про повернення наратора. Чи не на тому читач так сильно переймається відчуттями та почуттями, що навіть складається враження: це він (чи вона), а не оповідач, перебуває в стоматологічному кріслі, а не розповідач. Мартін Еміс демонструє ці відчуття і змушує сприйняти їх візуально.

У другому розділі другої частини *Ще одні маленькі обійми* (*One Little More Hug*) йдеться про передсмертні хвороби та смерть Мартінового батька Кінгслі. Тут досвідчене «Я» обіймає центральну позицію і найбільш помітне з усього *Досвіду*.

На перший погляд, композиція цього розділу нічим не відрізняється від інших частин Мартінових мемуарів. Автор продовжує використовувати різноманітні відступи, включаючи виноски, цитати, пояснення. Але, якщо поглянути ближче, то можна помітити, що друга частина твору *Ще одні маленькі обійми* має особливий стиль написання – у формі щоденника.

З-поміж досліджень про особливості щоденникового жанру слід вио-

кремити праці Г. Вінокура, О. Галича, Л. Гараніна, Л. Г інзбург, Т. Колядича, Д. Ліхачова, Ю. Лотмана, К. Деляфілда, Д. Мартісона, Е. Поднієкса, Д. Саймонзатта ін. Щоденник зараховують до документально-художніх або публіцистичних творів – як розповідь від першої особи у вигляді щоденних автобіографічних записів реальних осіб або особи, вигаданої автором. Отже, щоденник посідає центральне місце у жанрах мемуарної прози і може бути зіставлений з біографією, автобіографією, літературним портретом, нарисом, листом [3, 25].

Жанрова специфіка щоденників полягає у тому, що в них немає єдиного сюжету та ідейного задуму. Естетичну цінність їм надає сам автор.

Мартін Еміс не лише цитує власні записи¹, але й увесь розділ прочитується, як щоденник. Абзаци подекуди розпочинаються короткими фразами, які називають число, день, місяць та рік. Усе, як в щоденниках. Для кращого розуміння наведемо приклад: "Sunday, 17 September. I have just learned how Kingsley spent Saturday night. He was, as my mother said, 'very active'. Whereas I can feel the essential

¹ "Here is a notebook entry for Wednesday, 27 September: Kingsley's agitation. Some internal psychodrama that he will never say anything about you or anyone else. He hasn't got the words. Though he might do it on the page, if he gets back. This is strenuous moonshine. He wasn't coming back. Words and memories were leaving him..." («Ось тут є запис із щоденника, датований 27 вересня 2000 року: Тривога Кінгслі. Деякі внутрішні психодрами, річ у тім, що він вже ніколи не скаже нічого про тебе, чи ще когось. У нього немає слів. Хоча він може написати це якщо повернеться. Це напружене місячне сяйво. Він не повертався. Слова та пам'ять полишали його...» – *англ.*) [4, 319]. Такі приклади щоденникового запису трапляються також на наступних сторінках *Досвіду*: [4, 204, 205, 209, 236, 237 та ін.].

family flaw – passivity – seeping over the rest of us. Mum is a ghost. Shouldn't I be the strong one? Kingsley needs to go to hospital. I don't want to frighten him. I don't want him to frighten me.

Who is in charge? Where's the doctor? His bowel specialist will not make housecalls – he is too grand, too gastroenteritic. We are reduced to looking in the Yellow Pages – for the jobbers and cowboys. Mum got a quote for a home visit: sixty quid... We are an articulate family but we are heading towards speechlessness. We are doing what Kingsley is doing. We are becoming speechless" («Неділя, 17 вересня. Я щойно дізнався, як Кінгслі провів попередню ніч. Він був, як мама каже, "дуже активний". Тоді як я міг відчувати постійну проблему родини – пасивність, – що поширювалася на всіх нас. Мама – душа. Не міг я бути сильним? Кінгслі треба було їхати до лікарні. Я не хотів лякати його. Я не хотів, щоб і він мене лякав. Хто ним опікується? Де лікар? Його спеціаліст по кишківнику не приймає викликів на дім – він надто гордий, надто гастроентерологічний. Ми почали менше шукати випадкових працівників та ковбоїв на Жовтих Сторінках. Мама так цитує виклики додому: шістдесят фунтів стерлінгів... Ми звичайна сім'я, але більше мовчимо. Ми робимо те, що робить Кінгслі. Ми стаємо німими» – *англ.*) [4, 302].

Якщо автобіографія є загальнодоступним текстом, то щоденники зазвичай є приватними документами, не призначеними для публікації [8, 148]. Таким чином, автор-наратор-оповідач автобіографії спілкується з аудиторією, автор щоденника ж спілкується лише зі своїм власним «Я» і дуже часто занурюється у влас-

ний монолог. Наведений приклад ще раз підтверджує: роман *Досвід* є класичним автобіографічним твором зі щоденниковими вкрапленнями. Крім дат, зазначених на початку, та використання відновлюваного теперішнього часу, тут є три риторичні запитання, які свідчать про те, що Мартін намагається вловити та опанувати ситуацію з неминучою батьковою смертю². Цікаво й те, що Мартін писав у формі щоденника лише в тих епізодах, де розповідав про хворобу та смерть батька.

Фрагментам щоденника М. Еміса характерні такі ознаки, як відсутність сюжету, умовна завершеність, уривчастий, фрагментарний характер, мовна свобода автора. З великої кількості життєвих подій, занотованих у щоденнику, М. Еміс передусім прагне вилучити тільки ті, які мають безпосередній вплив на свідомість автора й спонукають його до оцінювання. Важливим тут є не фіксування самого явища, а його власна інтер-

² Як писав Бріоні Рендел (Bryoni Rendell) у статті *Британія: Щоденники XX століття в Енциклопедії життєвого писання* є особлива форма написання щоденників, яка називається «щоденники хвороби» [8, 149]. Б. Рендел спостеріг помітне зменшення «щоденників хвороби», особливо про тривалі хвороби. Цікаво й те, що цей автор помітив, що щоденники хвороби пишуть радше самі хворі, а не близькі їм люди. Наступний аргумент доречний у контексті із щоденником Мартіна про останні тижні батькової недуги. Щоденник як жанр стосується тих життєвих історій, де хронологія відіграє вирішальну роль. Тривалість хвороби і періоди її розвитку подано в конкретних деталях, щоб показати, наскільки важливу роль відіграє час у їхньому житті [8, 149]. Оскільки як Мартін Еміс спостерігав за батьковою смертю, його час був також обмежений. Саме ці хвилювання та переживання, які зображено в *Досвіді*, подано у формі щоденника, щоб показати, як скорочувався їхній ліміт часу.

претація та вплітання сторінки своїх мемуарів. Автор виходить із того, що самі почуття не можуть реанімувати пов'язані з ними минулі події. Завдяки включенню щоденникових записів у роман автор оптимально репрезентує внутрішній світ, переживання, захоплення, думки та потік свідомості. Це здебільшого записи індивідуального характеру про події, факти, враження. Вони виконують роль ретранслятора внутрішнього світу Мартіна Еміса, його суб'єктивного буття у матеріальному світі.

Якщо переглянемо визначення Ф. К. Стенцеля про наративну дистанцію як «часову та психологічну дистанцію» [9, 95], що відокремлює дві фази наративного «Я» [9, 212], то стає очевидним, що проміжок між «я-наративним» та «я-досвідченим» накладається в тих абзацах роману *Досвід*, де йдеться про дентальну травму Мартіна Еміса та смерть його батька. Автор переніс дентальні реконструкції в 1994 р., а його батько помер в 1995 р.; твір *Досвід* був опублікований у 2000 р. Зі сказаного можна також дійти висновку про те, що наративна дистанція зменшується чи збільшується залежно від того, скільки часу минуло з моменту події (моменту досвіду) й розповіді.

У романі *Досвід* наративна дистанція є короткою в епізодах про події авторової «кризи середини життя» в 1994 – 1995 рр., власне, там, де розповідається про пригоди Озрика. Але це не означає, що відстань між двома Я наратора в процесі розповіді також скорочується. Скажімо, якщо йдеться про процес зрілості (становлення) Мартіна Еміса, його розвиток не записується хронологічно. Оскільки автор вкраплює у текстову

канву різноманітні епізоди з власного життя, він узгоджує і розширює наративну дистанцію відповідно до описаного.

Роман *Досвід* заснований на інтелектуальних засадах. Однак, поєднуючи два способи нарації – немилозвучний та милозвучний, Еміс додає нових відтінків до наративної структури цього мистецького твору. Випадкові нараторські відступи дають змогу читачеві ще більше зануритися в історію авторського «Я», збагнути її домінантні лінії. Використання у тексті додаткових символів творять його ритмомелодіку й доносять до читача внутрішній настрій мистця, напрям його думок і почуттів.

Наголосимо: окреслена техніка художнього письма М. Еміса – основний інструментарій у дослідженні психології його героїв. Її використання зумовило кардинальне зміщення виражальних акцентів художньої оповіді із сюжетотвірних подій на прогнозовані та передбачувані щодо людини епізоди, перехід від зображення фактів людського життя загалом до відтворення фактів і сенсу особистого буття. Увиразнені ознаки належать до тих істотних, що сприяли оновленню художніх прийомів Мартіна Еміса з проєкцією на постмодерністські тенденції.

1. Астаф'єв Олександр, *Інтертекстуальність як літературна стратегія*, "Дивослово" 2000, № 2, с. 5-7.

2. Виноградов В. В., *О теории художественной речи*, Москва: Высшая школа 1971, 240 с.

3. Голубева И. В., *Опыт создания речевого портрета (на материале экспрессивного синтаксиса мемуарной прозы)*, Таганрог: Мир образования 2001, 176 с.

4. Amis Martin, *Experience*, New York: Vintage 2000, 406 pp.

5. Catmull Katherine, 'Book Reviews: *Experience: A Memoir by Martin Amis*' [Review: "*Experience*" by Martin Amis], "The Austin Chronicle", 2000, September 1.

6. Cohn Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton University Press 1978, 344 pp.

7. Jespersen Otto, *Essentials of English Grammar*, London: Routledge 1933, 387 pp.

8. Randall Bryoni, *Britain: 20th-Century Diaries*, [in:] *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms* / Ed. by Margaretta Jolly, Volume 1, London-Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers 2001, p. 148-150.

9. Stanzel Franz Karl, *A Theory of Narrative* / Transl. Charlotte Goedsche with a Preface by Paul Hernadi, Cambridge: Cambridge University Press 1984, 328 pp.

10. Walsh John, 'Night Train through a Dark Wood' [Review: "*Experience*" by Martin Amis], "The Independent", 2000, May 20, p. 18.

11. Wood James, *The Young Turk*, "Guardian", 2000, May 20, p. 8.

Maryna Kovinko

**AUTOBIOGRAPHICAL AUTHOR'S MASK IN SERIES OF SHORT STORIES
BY SERHIY ZHADAN *BIG MAC* AND ZAKHAR PRILIEPIN *SIN***

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Марина Ковінько

**АВТОБІОГРАФІЧНА АВТОРСЬКА МАСКА У ЦИКЛАХ ОПОВІДАнь
СЕРГІЯ ЖАДАНА *БІГ МАК* ТА ЗАХАРА ПРІЛЕПІНА *ГРІХ***

Abstract: For the first time in Ukrainian literary studies the article deals with the analysis and comparison of autobiographical author's masks as author's playing projection on the personage-narrator. The author tries to evoke in the reader the illusion of identical biographies of the author and the character. For that the author uses such real details of his life as the name, character traits, ideological and aesthetic beliefs, events and facts, relatives and familiar people etc. During this game the author tries to manipulate the reader's, so he confuses real facts with fictional text details. Short stories by S. Zhadan and Z. Priliepin clearly demonstrate the specific models of autobiographical author's masks.

Keywords: author, character, author's mask, autobiographical author's mask

Проблема автора та його художнього втілення у літературному творі завжди була актуальною у літературознавчій науці. Провідні науковці ХХ та ХХІ століть (Р. Барт, М. Бахтін, Е. Беннетт, Ш. Берк, С. Бройтман, В. Віноградов, М. Гіршман, Б. Корман, Т. Савченко, І. Скоропанова, Ю. Тинянов, А. Фаустов, М. Фуко, П. Чудаков та ін.) присвятили свої праці питанню історичної долі авторства, його теоретичному обґрунтуванню та вивченню форм авторської присутності у тексті. У цьому дискурсі одним із центральних, однак досі недостатньо вивчених, понять постав термін «авторська маска» як «спосіб приховання письменником власного обличчя з метою ство-

рення у читача іншого (відмінного від реального) образу автора» [7, 511].

Мета нашої статті – з'ясування специфіки такого виду авторської маски, як автобіографічна маска, у сучасній українській та російській літературах. Поставлена ціль передбачає виконання ряду завдань, зокрема короткого огляду теоретичного матеріалу, вивчення специфіки феномена автобіографічної маски, аналізу та зіставлення творів Сергія Жадана та Захара Прілепіна.

Словник постмодерністських термінів Ільї Ільїна, вслід за американським критиком Карлом Малмґреном, розглядає авторську маску як «смиловий центр постмодерністського

дискурсу», який допомагає уникнути комунікативного провалу між автором і читачем в умовах смислової фрагментарності тексту і «дефіциту людського начала» [6, 6-7].

Розмірковуючи над проблемою автора, М. Бахтін пропонує розрізнити первинного (не створеного) і вторинного автора (образ автора, створений первинним автором). Дослідник наполягає на тому, що «первинний автор не може бути образом» і «виступати з прямим словом», оскільки «від особи письменника нічого не можна сказати», адже говорячи просто як письменник, без перевтілення в образ, «первинний автор» може перетворитися на звичайного публіциста, мораліста, вченого тощо [2, 373]. Зіставляючи цю думку із наведеним на початку статті визначенням авторської маски, можна дійти висновку, що саме маска виступає інструментом створення образу такого «вторинного автора». Одним із найпоширеніших і найцікавіших видів авторського маскування можна назвати випадок, коли автор-творець використовує маску реального письменника, створюючи художньо-ігрову проєкцію останнього. Подібний «псевдоавтор», як зазначає дослідниця Ольга Осьмухіна, «одночасно належить до кола інших персонажів, втрачаючи право на «всезнання», але при цьому продовжує бути «всезнаючим» як істинний автор» [8, 74]. Специфіка авторської маски автобіографічного типу полягає в тому, що автор відповідних текстів намагається викликати в читача ілюзію ідентичності автора реального (біографічного) і героя, наділяючи твір такими деталями із реального життя письменника, як його ім'я, риси характеру, ідеологічні та естетичні

переконання, пов'язані з ним події та факти, люди із найближчого оточення тощо. Ефектом від такої гри у справжнє життя стає те, що читач вірить в автентичність фіктивної дійсності й мимоволі починає ототожнювати героя і автора. Але насправді, за М. Бахтіним, «естетична подія» можлива лише тоді, коли свідомості її учасників не співпадають [3, 25], а це означає, що навіть зображуючи у творі самого себе, автор ніколи не тотожний своєму герою. Адже творець завжди має більше знань і досвіду, ніж створений ним персонаж, крім того, він завжди його естетизує зображене минуле, надає йому художньої форми, оздоблює вигаданими деталями і, навпаки, відсіює ті, що, на його думку, не мають вагомого значення для цілісності тексту. Відтак автор має можливість маніпулювати довірою свого читача, змішуючи реальні та вигадані деталі і витворюючи таким чином маску автобіографічності.

Прикладами творів з яскраво вираженими автобіографічними авторськими масками можна назвати *Big mak* [5] українського письменника Сергія Жадана і *Грех (Grix)* [10] російського письменника Захара Прілепіна. Характерною особливістю обох книг є те, що вміщені в них твори можна сприймати одночасно і як окремі оповідання / новели, і як поєднані спільним героєм цикли.

У Жадана оповідь ведеться від першої особи і передає події, які не мають значного часового розриву між собою (окрім спогадів про шкільного друга головного героя та футбол в оповіданні *Порно*). Значною мірою ефект правдивості створює ім'я розповідача, яке ми дізнаємося із діалогів: «Серж, вставай, – говорить мені

Сільві» [5, 14] (*Берлін, який ми втрапили*); «О, сказав він мені, Сергій! кави?» [5, 141] (*Вітольд, мої нічні кошмари*). Також ілюзію достовірності викликає географічна прив'язка подій до Відня – міста, в якому, як відомо, часто буває сам письменник: вони або відбуваються там, або починаються, або ж герой зрештою туди повертається. Згадуються й інші міста, які він відвідав з метою взяти участь у різних мистецьких заходах (Берлін, Варшава, Лінц), а також рідний Жадану Харків і сусідній Донецьк. Крім того, персонаж пише поезію і виступає перед публікою: «...Саме цієї неділі до обіду мені належало дістатись Лінца, де [...] окрім усього іншого, мали відбутися поетичні читання, на які, окрім усіх інших, було запрошено й мене» [5, 68] (*Баланеску-квартет*).

Герой Прілепіна теж носить ім'я автора – Захар і виступає фіктивною маскою самого письменника: «За стойкою две высокие табуретки. На одной сижу я, Захар меня зовут, на второй мой напарник, его зовут Сема...» [тут і далі цит. за: 9] (*Шість сигарет и так далее*). Серед інших біографічних моментів згадується дружина Прілепіна та його діти: «– Игнатка, милый! – отец к младшему. // – Глебушка, родной! – мать к старшему» (*Ничего не будет – Ничего не будет*), мати і сестра: «Дома – там, где обитал я, – жили моя мать и сестра с малым ребенком, разведенка» (*Колеса*), журналістська діяльність (*Какой случится день недели – Який трапиться день тижня*), письменницька праця («Алеша неожиданно поинтересовался недовольным голосом: – Ты ведь пишешь что-то. И тебя даже публикуют? Зачем тебе это надо, непонятно... Может, дашь мне почитать свои тексты?» *Карлсон*),

участь у чеченській війні (*Сержант*), робота викидайлом у нічних клубах та вантажником («– Сержант, а ты кем работал раньше? – спросил Рыжий. // – Вышибалой в кабаке, – ответил Сержант, повернувшись к Рыжему. // – А потом? // – Грузчиком. // – А потом? – А потом опять вышибалой» (*Сержант*) та інші деталі.

Звісно, подібні відсилання до біографії письменника створюють атмосферу відвертості й навіть певної інтимності, коли перед читачем з'являється спокуса повірити в справжність описаного і відчутти себе причетним до життя автора, втаємниченим в особисті подробиці його життя, повіреним його сокровенних думок і переживань. Однак подібна відвертість наратора – це лише творча гра, за якою приховується справжній авторський задум, якому й служить подібне змішування реального і вигаданого. Цікаво, що ця гра відбувається не лише на сторінках книги, а й, наприклад, у пресі чи у глобальній мережі. Так, з приводу творчості Прілепіна на офіційному сайті письменника в рунеті подається застереження про те, що «жодна з його книг не є життєписом, біографією чи мемуарами. Захар Прілепін пише художню, засновану на вимислі, прозу, будь-яка серйозна подібність між ліричним героєм і автором існує лише в уяві читачів» [12]. І тим не менше прототипи та інші паралелі із реальним життям у творах не просто трапляються, вони досить яскраво виражені, хоча сліпо довіряти їм знову ж таки не варто уже хоча б тому, що насправді ім'я Захар – це псевдонім Євгенія Прілепіна. Відтак, якщо і допустити справжність описаних подій (хоч і, звісно, художньо переосмислену), то таке припущення буде

щонайменш некоректним уже тому, що більшість оповідань ми мусили б пов'язати з тим часом, коли письменник ще не був Захаром Прілепіним.

На відміну від обраної Жаданом нарративної стратегії, не всі оповідання Прілепіна ведуться від першої особи, зокрема *Гріх* і *Сержант* написані від третьої особи, що дозволяє подивитися на деякі епізоди із життя героя ніби збоку, хоча насправді це ще один із прийомів авторського маскування. Варто сказати, що у своїй монографії О. Осьмухіна визначає подібну зміну форми нарації як один із основних маркерів авторської маски, так само як і використання автобіографічних паралелей і відповідностей [8, 75]. Також оповідання російського письменника вирізняє і те, що в сукупності вони охоплюють знаний часовий діапазон і стосуються різних періодів життя головного героя, причому їх порядок розташування у книжці не хронологічний.

В оповіданні *Який трапиться день тижня* героєм є досить молодий неодружений чоловік, який тільки починає спільне життя зі своєю майбутньою дружиною Марисею і переживає тільки початкову стадію формування своїх почуттів. Герой *Гріха* ще зовсім юний сімнадцятирічний підліток Захарко, якого бентежать усі переживання перехідного віку, в тому числі закоханість і потяг до дорослої двоюрідної сестри Каті. Захару із *Карлсона* двадцять три, він сяк-так намагається влаштувати своє життя, винаймає квартиру, перебуває у постійних пошуках роботи, аби платити за помешкання, втрачає свої заробітки через випадкові пиятики з товаришем Альошею, зрештою він ще у тому віці, коли до життя ставляться

не з повною серйозністю. Життєвий простір персонажа оповідання *Черт и другие* (*Чорт та інші*) замикається у маленькій квартирі, він спостерігає, а ще більше прислухається до життя своїх сусідів. Герой *Колес* переживає «найпоетичнішу зиму із зустрінутих ним у житті», тобто знову у пошуках заробітків (наприклад, разом зі своїми двома товаришами копає могили і фотографує мерців), п'яних походеньках і небажанні через сором повертатись додому, де на нього чекають мати і сестра-розвідниця з немовлям на руках. Досить складну психологію ми бачимо у характері більш зрілого Захара із оповідання *Шість сигарет и так далее* (*Шість цигарок і так далі*): це міцний викидайло, який працює у нічному клубі й постійно має справу із найбільш конфліктними відвідувачами закладу, і водночас люблячий та турботливий чоловік і батько, сповнений сентиментальними думками про сім'ю, які, втім, не заважають йому тут же гамселити тих, кого, на його думку «стоит убивать немедленно и никогда не жалеть по этому поводу». У *Белом квадрате* (*Білому квадраті*) герой – настільки мале хлоп'я, що його навіть старші товариші не сприймають усерйоз під час гри у піжмурки й не надто ретельно шукають. У оповіданні *Ничего не будет* (*Нічого не буде*) головний герой – це спочатку щасливий молодий сім'янин, гордий своїми малими синами і їх матір'ю, а потім – людина, яка по дорозі на похорон улюбленої бабусі чудом уникає зіткнення із фурую дальнобійника і раптом задумується над тим, що й вона смертна. А в *Сержанті* читач зустрічається із командиром невеличкого загону вартівих на блокпосту в Чечні. Тут Сержант розмірковує над питаннями,

пов'язаними з почуттям обов'язку та війною і стоїть перед важким вибором: захищати відірваний від бази пост чи залишити його, аби врятувати життя довірених йому бійців. Ставлячи свого героя у різноманітні ситуації, віддалені місцем і часом, Захар Прілепін таким чином приміряє цілий ряд масок себе самого, однак колишнього і, певна річ, нетотожного біографічному автору циклу оповідань *Гріх*.

Якщо ж говорити про *Біг Мак* Сергія Жадана, то принципово відмінністю цієї книжки від творів Захара Прілепіна можна назвати те, що тут ми не зустрінемо такого різноманіття авторських перевтілень, оскільки, по-перше, описані події, очевидно, досить близькі за часом (принаймні у свідомості читача виникає подібне враження), а по-друге, вони тематично поєднані тривалим проживанням героя в Австрії та його подорожами по містах Західної Європи (окрім *Порно*, події якого відбуваються в Україні). У той час як кожна зміна ситуації та оточення змінює і Прілепінського Захара, персонаж Жадана, потрапляючи з різними людьми у різні місця, по суті, не лише залишається тим самим, але й займається тими самими речами: вештається із давніми і випадковими знайомими, відвідує різноманітні псевдомистецькі заходи, потрапляє до сумнівних компаній, непомірно багато п'є й міркує над причинами та наслідками подібних «пригод». Формальна зміна місця й оточення насправді мало чим змінює загальний антураж оповідань. Саме тому цілісне сприйняття збірки відбувається таким чином, що після її прочитання важко згадати, які зі сцен та діалогів належать тому чи іншому творові, оскільки кожне оповідання обов'язково містить, напри-

клад, хоча б декілька епізодів із пиятикою або принаймні згадки про неї: «...Всі враження зводилися до кількох сортів місцевого пива, до двох-трьох цілодобових ганделиків зі спиртним, до фізій кількох чуваків, які продавали нам гашиш, словом, не так уже й багато...» [5, 61] (*Баланеску-квартет*).

Однак зовнішнє змалювання образу нетверезого і бездіяльного героя, життя якого проходить у безглузких вештаннях і зав'язуваннях дивних знайомств, навряд чи є самоціллю оповідань Жадана, як це може здатися на перший погляд. Перевтілення в героя, який занадто захоплюється алкоголем, це насправді своєрідне блазнювання, адже лише маска блазня-пияки дозволяє, з одного боку, ненав'язливо кепкувати над такими ж пияками, а з іншого, розмірковувати на питаннями, вільно говорити про які зазвичай дозволено лише блазневі, наприклад критикувати деякі абсурдні європейські реалії: захоплення псевдомистецтвом, удаване пошанування традицій, порожня зовнішня атрибутика багатьох так званих цінностей і не в останню чергу наводнення Західної Європи слов'янами та іммігрантами з екзотичних країв.

Так, у творах С. Жадана дуже багато музики і різноманітних концертів, однак досить важко назвати це мистецтвом чи принаймні культурними заходами, оскільки герої оповідань, які вдають із себе меломанів, насправді не надто поспішають долучатися до таких масових дійств на тверезу голову. Сама по собі ця музика дратує слухачів або наводить на них нудьгу, саме тому вона служить лише фоном для різноманітних п'янок, бійок та порожніх балачок. «Прибабаханий новий джаз», який з ініціативи Сільві

друзі вимушені слухати по дорозі до Берліна (*Берлін, який ми втратили*), герой-маска про себе оцінює як «атональне місиво, що, мов, із м'ясорубок, лізе із захриплих динаміків» [5, 4] і відзначає, що «цей новий джаз слухати просто неможливо» [5, 3]. Ще яскравіше він описує фестиваль сучасної музики у німецькій столиці: «По-переду передбачалася пауза, але спочатку треба було вислухати хвилин сорок забойного атонального саунду. [...] Народ переважно варився, праворуч від мене мужик просто заснув» [5, 13]. Ще одне дійство, яке відвідує та ж сама компанія, виявляється нічим не кращим, про що свідчить його іронічний опис: «Біля стіни праворуч стояла жінка з радіомікрофоном і співала. [...] в якийсь момент ми просто не витримали й пішли в бар» [5, 15].

У оповіданні *Десять способів убити Джона Леннона* новий віденський товариш Сергія, знайомство з яким зав'язалось на безглуздому концерті арабської музики, запрошує його на «кльовий джаз», але перед тим «меломани» купують гашиш, а вже тоді йдуть до клубу, де «має виступати чи то британський, чи то американський оркестр, в якому грають два ветерани – гітара та саксофон, котрі свого часу, ще в сімдесятих, грали не більше не менше з самим Баді Річем, а тепер спекулюють на цьому, їздять Європою і халтурять по клубах» [5, 41]. У *Баланеску-квартеті* теж не без музики. Спочатку ми зустрічаємось тут із виступом гурту австрійських панків *Серп і молот* у студентському клубі, які «обдивилися в дитинстві голлівудських блокбастерів про КГБ Горбачова і схилилися на цій темі» [5, 64].

Маска нетверезого блазня дозволяє висміяти і «мистецьке» дійство в

Лінці, яке Сергієві разом з іншими поетами випадає відкривати своєю участю в розмові про «діалог між Сходом і Заходом, про інтеграцію, про синтез ментальностей», а насправді, по суті, ні про що, оскільки Європа не знає і не розуміє нічого ані про Схід, а ні навіть про його геополітичну карту. Нездарма у творі ця так звана дискусія графічно оформлюється таким чином, щоб передати її як єдиний беззмстовний потік пустих слів і думок: відсутній поділ на абзаци та репліки, порушується традиційна пунктуація при прямій мові, речення затягнуті і часто безглузді. Крім того, курсивом виділяються саркастичні, з використанням брутальної лайки коментарі персонажа, котрі він не озвучує, а лише зазначає про себе: «...а насамкінець, говорить чувіха, я хочу надати слово нашому гостю, який приїхав з далекого сходу, ага, із Самарканди, бляха [...]». ..Як вам бачиться перспектива цього діалогу? туманно вона мені бачиться, чмо свіжофарбоване, нормально, говорю я в мікрофон, нормально бачиться, дякую, кажу, це дуже цікаве питання» [5, 76]. Подібним блазнюванням створюється підтекст, який дозволяє провести аналогію між п'яною маячнею і беззмстовною балаканиною учасників помпезного безглуздового дійства.

Однак, з іншого боку, блазнювання автора *Big Мака* навряд чи можна назвати протестом чи хоча б несприйняттям подібних реалій, адже він прекрасно у них вписується, більше того, здається, що п'янки, нічна богема, концерти, дороги і вокзали – це його природна стихія. Герой Жадана – це позер, який, нібито пориваючи із загальноприйнятими нормами і критикуючи усе, що його оточує, насправді не здатний запропонувати нічого но-

вого, так само, як і не здатний подорослішати. Він епатажно, із піднесеним самолюбіванням руйнує усталені стереотипи; він однаково зверхньо ставиться як до комуністичних ідеалів чи християнських цінностей, так і до життя сучасної йому Європи; він здатен виявити і цинічно висміяти безліч недоліків і безглузких символів різних режимів і традицій; він розчаровано відмовляється від будь-яких авторитетів із їх «гнилими яснами» («Я ставився до нього, як до Бога, а тепер що? [...] на що хороше може натякнути чувак, у якого запалення ясен?» [5, 89] (*Баланеску-квартет*). Однак він зовсім не в змозі нічого ані збудувати, ані змінити, ані навіть знайти для себе місце деінде, окрім вокзалів, готелів, кафе та інших точок продажу алкоголю, квартир випадкових знайомих чи нічних концертних зал. Саме в цьому, мабуть, і слід шукати причини його вічної депресії, скептицизму і зловживання спиртом. Тут не можна не погодитися із Т. Гундоровою, яка у своїй монографії *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн* назвала С. Жадана «Вічним Підлітком» [4, 159] через його чи то небажання, чи то нездатність подорослішати, адже бунт героя *Біг Мака* дійсно більше нагадує протест неслухняного і безвідповідального підлітка, аніж свідому позицію дорослої людини.

Описуючи найновішу українську літературу, Роксана Харчук визначає її як «підлітково-дитячу літературну альтернативу» і серед характерних їй рис виділяє відчуття трагізму, апатію, інфантильність, «зацикленість авторів на собі, нав'язливий банальний автобіографізм, відверте позерство і спекуляцію, нарешті нігілізм» [11,

208-209]. Все це, без сумніву, можна віднести і як до творчості Жадана взагалі, так і до збірки *Біг Мак* зокрема. «Підліткове» позерство прозирає тут чи не із кожного рядка. Так, воно і в егоцентричному світосприйнятті, і в детальному описі п'яних «подвигов», і в підкресленому (здебільшого награному) депресивному настрої, в цинічному глузуванні над християнськими символами, і в занадто частому вживанні лайки і молодіжного сленгу, і в прагненні привернути до себе якнайбільше уваги за допомогою наскрізного «стьобу» та епатування. За героєм Захара Прілепіна теж можна помітити певну інфантильність, однак у той час коли наратор Сергія Жадана більше схожий на агресивного підлітка, у прілепінського наратора, навіть попри всі його приступи злості, переважає дещо по-дитячому наївний погляд на світ. Так, наприклад, в оповіданні *Який трапиться день тижня* він із радістю опікується прибудними цуценятами, готує для них млинці із останніх в холодильнику продуктів, перескакує через дві сходинки, поспішаючи нагодувати малечу, і впадає у відчай, коли песики раптом зникають; він здатний повірити, що цуценят могли з'їсти бомжі, а коли пропажа знаходиться, знову щиро радіє. Мабуть, саме завдяки цій по-дитячому щирій здатності піддаватися різноманітним маленьким радощам Захар у будь-якій ситуації залишається оптимістом і життєлюбом: «– Как мы будем жить? – спросила Марысенка улыбаясь. // – Замечательно (*Який трапиться день тижня*); «Мне нет тридцати, и я счастлив» (*Нічого не буде*). Жаданівський Сергій дивиться на світ більш приземлено і песимістично, йому не властиві ані ліричні настрої Захара,

ані його любов до життя і віра в щастя: «...пиво скінчилося, навіть джаз скінчився, все хороше в цьому житті закінчується на третій-четвертій годині автомобільного перегону» [5, 8] (*Берлін, який ми втратили*). Недарма дослідниця Віра Агеєва зауважує, що «герої Сергія Жадана завжди закинені у депресивний, загрожений, необжитий і невпорядкований простір [...]. У них, власне, немає дому як прихистку, дому як сакруму [...]. Сюжети Жада-нові прози – це переважно сюжети-подорожі, вони пов'язані з дорогою» [1]. Складається враження, що Сергій подорожує Європою у пошуках, смислу життя, але, оскільки не може його знайти, він занурюється у депресивний стан. Подорожі у просторі не здатні змінити героя, і куди б він не тікав, він залишатиметься одним і тим же, разом з тими самими проблемами. Натомість Захар проводить своєрідну подорож у часі, тобто він дорослішає, пройшовши через епізоди тієї ж підліткової закинутості й невизначеності, однак аж ніяк не депресії (*Карлсон, Чорт та інші, Колеса*), і зрештою знаходить смисл життя, яким для нього стає сім'я, зрештою він має те, чого позбавлені герої Жадана – дім, де його чекають: «Дома у меня – маленький сын и ласковая жена. Они сейчас спят. Жена хранит пустое, мое, место на нашей кровати и порой гладит ладонью там, где должен лежать я» (*Шість цигарок і так далі*).

Отож, із огляду на вищенаведений аналіз творів російського та українського письменників, можемо зробити висновок про те, що художнє обігравання автобіографічних паралелей виступає одним із видів авторської маски. Прояви авторської індивідуальності помітні у певних настроє-

вих і світоглядних акцентах, а саме оптимістичній установці героя циклу *Гріх* та в песимістичному погляді на світ, властивому герою *Біг Мака*.

Bibliography and Notes

1. Агеєва Віра, *Покоління Жадана: примарне минуле, ворожий простір сучасності*, Web. 08.03.2014. <http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/45000/Pokolinna_Zhadana_prymarne_mynule_vorozhyj_prostir_suchasnosti>.

2. Бахтин М. М., *Из записей 1970 – 1971 годов*, [в:] *Idem, Эстетика словесного творчества*, Москва: Искусство 1986, с. 355-380.

3. Бахтин М. М., *Автор и герой в эстетической деятельности*, [у:] *Idem, Эстетика словесного творчества*, Москва: Искусство 1986, с. 9-191.

4. Гундорова Тамара, *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*, Київ: Критика 2005, 264 с.

5. Жадан Сергій, *Біг Мак та інші історії*, Харків: Фоліо 2011, 320 с.

6. Ильин И. П., *Авторская маска*, [у:] *Idem, Постмодернизм. Словарь терминов*, Москва 2001, с. 6-7.

7. Осовский О. Е., *Маска авторская*, [у:] *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, Москва: Интелвак 2001, с. 511-512.

8. Осьмухина О. Ю., *Русская литература сквозь призму идентичности: Маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия*, Саранск: Издательство Мордовского университета 2009, 284 с.

9. Прилепин Захар, *Грех и другие рассказы*, Web. 03.06.2014. <http://book-online.com.ua/read.php?book=5958&page=1#s1_n2>.

10. Прилепин Захар, *Грех и другие рассказы*, Санкт-Петербург: Астрель 2011, 416 с.

11. Харчук Роксана, *Сучасна українська проза. Постмодерний період*, Київ: Академія 2008, 248 с.

12. *Zaharprilepin.ru*, Web. 01.05.2014. <<http://zaharprilepin.ru/ru/feedback/>>.

Uliana Fedoriv

THE PROBLEM OF GENESIS IN SOCIALIST REALISM

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Уляна Федорів

ДО ПРОБЛЕМИ ГЕНЕЗИ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

Abstract: The paper deals with complex and ambivalent problem of modern literary criticism, in particular with the discourse of a socialist realism. Its actuality is not caused by the popular research trend, but by the normal process of rereading the canon of Ukrainian literature with the socialist realism literature as one of its essential parts. Multivectoral approach in the Soviet discourse research is analyzed. It gives a possibility of new literary criticism interpretations. The problems connected with reconsideration of socialist realism canon in Ukrainian literature are defined, in particular the problem of socialist realism genesis. The attention is paid to two main lines of socialist realism origin: historical reality and ideology (with Marxism as worldview basis) as well as relation to the previous literature as to the origin of “technological” skills. The interrelation between socialist realism, realism of previous years, classicism, romanticism and avant-gardism is observed.

Keywords: socialist realism, ideology, power, mass culture, canon

В останні десятиліття разом із суспільно-політичними змінами проходить процес модифікації попереднього типу культури, який був міцно пов'язаний із методом соціалістичного реалізму, без дослідження якого неможливо дати цілісну характеристику українській літературі ХХ століття. Це аксіома, що не потребує доказів. Однак цей феномен досліджений недостатньо, незважаючи на те, що в останні роки з'являється чимало досліджень з питань соцреалізму [4], [8], [11], [16], [17], [26], [33], що, мабуть, викликано потребою перепрочитання

та переосмислення соцреалістичної літератури.

У постсоветському літературознавстві чітко виокремлюються дві тенденції щодо проблем соціалістичного реалізму. Перша повністю заперечує саме існування поняття соцреалізм, називаючи його теоретичною фікцією (зокрема, варто згадати дискусію *Чи відмовлятися нам від соціалістичного реалізму?*, проведеною *Літературною газетою* у 1988 році). Та й в українській науковій думці часто соцреалізм ставлять поза рамками художності, перекреслюючи усю його художню

спадщину. Так, *Літературознавчий словник-довідник* за редакцією Романа Гром'яка дає таке визначення: „Соціалістичний реалізм – псевдохудожній унітарний метод (напрямок) у советській літературі. Визначальними для нього були позаестетичні принципи: партійність як абсолютизований критерій класової доктрини марксизму-ленінізму, звільгаризована народність, пролетарський інтернаціоналізм тощо” [20, 650 – 651].

Інший напрямок дослідження цього феномену ставить питання про перегляд заперечного ставлення до так званого методу, або – сучасною мовою – стилю, соцреалізму. Його представники аналізують соцреалізм, звільнившись від усталених догм та приписів, і, абстрагуючись від конкретних політичних перипетій, намагаються з'ясувати, як він корелює із сучасними та попередніми напрямами. „Саме зараз, коли соціалістичний реалізм перестав бути гнітючою реальністю і відійшов у сферу історичних спогадів, необхідно піддати феномен соцреалізму детальному вивченню, щоб виявити його джерела та проаналізувати його структуру” [27, 96], – зазначає Вітторіо Страда. І приклади такого об'єктивного підходу в українському літературознавстві уже є [див.: 2; 6; 9; 10; 12; 13; 15; 21; 30].

Завданням нашої статті є означення кола питань, пов'язаних із переглядом соцреалістичного канону в українській літературі, серед яких однією з основних є проблема генези соціалістичного реалізму.

Традиційно виділяють дві основні лінії генези соціалістичного реалізму:

1) історична дійсність та ідеологія (світоглядною базою якої є марксизм);

2) ставлення до попередньої літератури як до джерела „технологічних” умінь та навичок.

У свою чергу німецький дослідник Ганс Гюнтер зазначає: „Норми, що визначають соцреалістичний канон, формуються на різних рівнях. Можна виокремити чотири дискурси:

- загальний ідеологічний дискурс, тобто ідеологія марксизму-ленінізму;

- літературно-політичний дискурс, що включає в себе ідеологічні постулати, такі як, наприклад, партійність, типовість, революційна романтика, народність і т. д.;

- металітературний дискурс, тобто, в першу чергу, літературну критику, що конкретизує „художній метод” соцреалізму, застосовуючи його до літературних текстів;

- власне літературний дискурс, у якому сформульовані певні стильові норми і заборони” [26, 281].

Як відомо, в советській культурі параметри і змісту, і форми художніх творів встановлювалися ідеологічними інстанціями влади в залежності від зміни суспільно-політичних ситуацій. Апелюючи до теорії П'єра Бурдьє, ми припускаємо, що історію мистецтва ХХ століття можна розуміти як історію взаємодії автономного і гетерономного культурних полів. Автономне поле стало основою дії мистецьких інститутів. У гетерономному полі діють сили контріндустрії. Гетерономне поле в советській культурі – поле дії ідеології та політики. За П'єром Бурдьє, поле літератури, перебуваючи всередині поля влади, конкурує з інши-

ми полями – економіки, політики, релігії тощо: „Це простір силових відносин між агентами та інституціями, які володіють капіталом, що необхідний для того, щоб зайняти домінуючі позиції в різних полях (зокрема, в економіці і в культурі)” [5, 24]. Ідеологія в умовах советського суспільства виконувала функції „репрезентативної культури”. Вона задовольняла потреби суспільства в ситуації нестачі природних орієнтирів, характерних для традиційних суспільств, а мистецтво використовувало несвідомі ідеологічні фанти як свій будівельний матеріал: „Міцне зрощення політики та культури, перетворення мистецтва в ідеологію – таким був той клімат, в якому народилось явище «соціалістичний реалізм»” [1, 31].

Отже, першим чинником формування соцреалізму справедливо можна вважати ідеологію влади. За Мішелем Фуко, „під владою [...] треба розуміти насамперед безліч силових відношень, властивих для сфери, де вони здійснюються та є складовими в її організації; взаємопереходи, які шляхом боротьби та нескінченних зіткнень їх трансформують, посилюють, перетворюють; підтримують так, що ці силові відношення знаходяться одні в одних таким чином, щоб сформувати ланцюг або систему, або, навпаки, не співпадають – через протиріччя, які ізолюють їх одні від інших; нарешті, стратегічні задуми, в яких силові відношення приводять до наслідків, основною метою яких є інституційна кристалізація, втілення в державних апаратах, в формуванні закону, в суспільних гегемонічних зусиллях” [29, 157 – 158].

Аналізуючи проблему соцреалізму, з впевненістю можемо говорити, що в советському суспільстві культура і мистецтво ніколи не мислились поза політикою, а політика – поза ідеологією. Тобто соціалістичний реалізм – це ідеологема, що мала за своє завдання легітимізацію творчості того чи іншого автора та зарахування його до соцреалістичного канону.

Спектр сучасних наукових досліджень щодо впливу та місця ідеології у формуванні соцреалізму зводиться до кількох позицій:

1. ідеологія як форма тоталітарної свідомості: „У країні, що об'єднана єдиною ідеологією і політикою, потрібна ще й культурна платформа. Це і є тоталітаризм...” [див.: 22];

2. ідеологія як субстанція советської культури: „Советська культура є особливим типом культури, сформованої на ідеології марксизму-ленінізму, принципі соцреалізму, тоталітарних постулатах, соціальних функціях” [див.: 7];

3. ідеологія як універсальний регулятор суспільного порядку: „Цей порядок повинен сприйматися як досить надійний. У советському суспільстві на роль такого універсального регулятора порядку претендувала ідеологія” [див.: 18];

4. ідеологія як ідейно-художній норматив творчості: „Подвійний ефект методи соцреалізму і, відповідно, двоїстість бачення цього поняття: в одному випадку – як інструмент пригнічення й насильства над мистцем, в іншому – як творчий принцип визволення від відчуження в сфері ідеального” [див.: 4].

Звичайно, ми не применшуємо впливу владної ідеології на становлення соціалістичного реалізму, проте, на нашу думку, це не єдине джерело його генези. Швидше більший вплив на процес формування та розвитку цього напрямку мала взаємодія влади та маси як єдиного деміургічного цілого. Доречною у даному контексті є думка Наума Лейдермана: „Серйозного пояснення, – пише він, – потребує такий незаперечний факт: чому соцреалізм утвердився та майже тридцять [...] років був панівним напрямком у советській літературі? [...] Звичайно, колосальну роль тут зіграв ідеологічний диктат і політичний терор стосовно тих, хто не відповідав соцреалістичній догмі. Але все-таки жодна директивна мітологія не вкорениться на тривалий час у художній свідомості, якщо для неї там немає благодатного ґрунту. Сьогодні стає дедалі зрозумілішим, що утворився метод соцреалізму не за вказівкою партійної влади, сталося інакше – влада чудово використовувала спрагу суспільства, засмиканого катастрофами, невизначеністю, непередбачуваністю, – у порядку, у певній добре зрозумілій [...] мітології, і всіляко тримала художню тенденцію, що народилася, додала їй статусу су державного мистецтва” [19, 5].

Дослідження другої лінії генези соцреалізму – відношення до попередньої літератури як до джерела „технологічних” умінь та навичок – передбачає аналіз взаємозв’язків та взаємовпливів різних літературних напрямів та стилів.

Екатеріна Кларк, апелюючи до роботи Юрія Тинянова і Романа Якобсона *Проблеми вивчення літератури і мови*, зазначає, що „історія

літератури складається з постійного відбору деяких можливостей і відкидання інших, що існують у традиції. Літературними можливостями, які канонізовані у соцреалізмі, були ті, що змогли взаємодіяти з новою, з тією, що стала домінуючою, ідеологією. Що було збережено, було збережено, оскільки не втратило своїх функцій у нових умовах. Навіть як частина нової традиції ці вцілілі елементи старої традиції змогли впливати на подальшу еволюцію літератури” [16, 217].

Виходячи із цього твердження, логічно шукати джерел соціалістичного реалізму у реалізмі попередніх років. Справедливо можемо стверджувати, що вихідним пунктом соціалістичної естетики став реалізм XIX ст., у якого і були запозиченні стильові прийоми. Саме про це говорить польський дослідник Едвард Можейко: „Соціалістичний реалізм вирізняється тим, що його трактують виключно як історичне явище. Він виник у специфічній атмосфері суспільно-політичних відносин, які запанували в Советському союзі в кінці 20-их рр. і на початку 30-их рр. Тому його неможливо розглядати як мистецьку реакцію на будь-який літературний напрямок. Соціалістичний реалізм можна вважати своєрідним продовженням реалізму дев’ятнадцятого століття, який інтерпретують як засіб для відображення об’єктивних суспільних відносин” [33, 14]. Однак варто зазначити, що соцреалізм не претендував на категоричну правдоподібність відображення дійсності, а витворював мітологічну дійсність ідеального суспільства. Тобто можемо стверджувати, що між цими дво-

ма різновидами реалізму є суттєві відмінності: письменник-реаліст XIX ст. витворює специфічну візію дійсності в ім'я таких ідеалів, як добро, щастя, справедливість, проте він не декларує жодної програми боротьби проти зла, а письменник-соцреаліст виступає борцем за соціалістичні ідеї в рамцях світового масштабу, тому вся його творчість спрямована на політичну боротьбу в умовах „історичної необхідності”. Відтак Едвард Можейко підсумовує: „Соціалістичний реалізм поглинув елементи поетики реалізму XIX ст. (в марксистській та советській термінології – критичного) без застережень. Відтак він відкидає фантастику, алегорію, символіку, випадковості й представляє дійсність як ланцюг причинно-наслідкових подій. Специфіку соціалістичного реалізму окреслює ідеологія: відкрите визнання пролетаріату і „його партії” тією суспільною силою, яка піднесе революцію і збудує соціалізм. Скорочено це можна відобразити у формулі: реалізм XIX віку плюс марксистська ідеологія” [33, 44–45].

Ведучи мову про культурні передумови соцреалізму, ми не заперечуємо, звичайно, його реалістичних коренів. Однак не можемо стверджувати, що реалізм був єдиною традицією, що вплинула на формування і розвиток соцреалізму. Зокрема, варто згадати про романтичну (чи скоріше *неоромантичну*) тенденцію в його розвитку (ідея самоцінного значення особистості, ідея нової краси тощо): „Пролетарська поезія (розглядаємо пролетарську літературу як один із протоваріантів соцреалістичної літератури – У. Ф.) на місці зруйнованого старого міту [...]

створює новий храм невідомої ще краси, і її творчим пориванням немає ні краю, ні назви” [28, 102].

Найчастіше мистецтво соцреалізму визначалось як художня форма сталінського міту: „Основоположним сталінським мітом був міт про торжество соцреалізму, що переміг – земного раю, вже здійсненого, уже існуючого тут, зараз у нашій советській дійсності. Офіційне мистецтво усіма засобами збуджувало в советських людях почуття безмежного щастя жити в найбільш передовій у світі країні, під турботливим оком найвидатнішого вождя всіх часів і народів...” [31, 72]. Тому й не дивно, що італійський вчений Вітторіо Страда до джерел соціалістичного реалізму, окрім марксизму та теорії партійності літератури, відніс богобудівництво, пов'язане з ніцшеанством [див.: 27].

Відомо, що в 1930-х роках ніцшеанські ідеї твердо усталилися в советській культурі. Соцреалізм став сталінською версією ніцшеанської мітотворчості, що розумів мистецтво як теургічну діяльність, завдяки якій можна змінити світ. Завданням номер один стало утвердження міту про світле майбутнє та адаптація ніцшеанської концепції мистецтва одночасно як правди та неправди задля посилення советської влади: „Завдання письменника чи маляра зводилось до створення таких ілюзій, зображення дійсності не такої, як вона є, але такої, якою вона *буде* при соціалізмі; при цьому майбутнє описувалось так, як начебто воно *вже існує*” [26, 57].

Іншою відправною точкою у дослідженні генези соцреалізму є аналіз такої складової тоталітарного

мистецтва як клясичність. У цьому контексті цікавим є спостереження Людмили Медведюк, яка зазначає, що „соціалістичний реалізм спосіб свого відрубного буття теоретично обмежував рамками саме декларативного, а не справжнього реалізму, прирікаючи советських мистців на закріпачення нормативною естетикою, що становила собою специфічний художній реалізоцентричний канон і переносила художню культуру, творену методом соціалістичного реалізму, із нової «не-реалізоцентричної» доби (перехід якої ознаменував ще Романтизм на самому початку XIX ст.) далеко назад – в епоху «мімезисоцентричну», вершиною котрої був клясицизм із своєю жорсткою нормативною естетикою, типологічно схожою з марксистсько-ленінською концепцією художньої творчості” [21, 13]. Тому закономірно, що у літературознавстві виникла думка про тісний зв'язок соцреалізму з клясицизмом. Так, Андрей Сінявській у праці *Що таке соціалістичний реалізм?* пише, що соцреалізові краще б пасувала назва „соціалістичний клясицизм”: „Соціалістичний реалізм виходить з ідеального зразка, до якого він уподібнює реальну дійсність. Наша вимога – правдиво зображувати життя в його революційному розвитку – нічого іншого не означає, як заклик зображувати правду в ідеальному висвітленні, давати ідеальну інтерпретацію реальному, писати про належне як про дійсне. Адже під „революційним розвитком” ми маємо на увазі неминучий рух до комунізму, до нашого ідеалу, в перетворювальному світлі якого і постає перед нами

реальність. Ми зображуємо життя таким, яким нам хочеться його бачити і яким воно зобов'язане стати згідно з логікою марксизму. Тому соціалістичний реалізм, вочевидь, доречно було б назвати соціалістичним клясицизмом” [23, 71–72]. Тобто соцреалізм можна розглядати як один із напрямів мистецтва, в якому мистці повертаються до реставрації академічних жанрів. Це перехід від утопії до життя, від формалізму до реалізму та клясики. Клясиці відводиться роль засобу побудови нового суспільства, а та, у свою чергу, закріплює авторитет владної програми.

Людмила Медведюк виокремлює три основні теоретичні складові суголосности клясицизму та соцреалізму. По-перше, вона цитує знамените визначення реалізму, яке дав Енгельс 1882 року: „Реалізм передбачає, крім правдивості деталей (проарістотельського „простого наслідування природі” – Л. М.), і правдиве відтворення характерів у типових обставинах (теж явний відгомін проарістотельських клясицистичних поетик – Л. М.)” [21, 18]. Іншою точкою дотику стала єдність форми і змісту – „дійсність відтворюється у формах самої дійсності” [21, 18]. І наступна – „неодмінна виховна функція мистецтва та літератури (наразі уже прохоплюється спрощений Арістотелів катарсис” [21, 18]. Дослідниця зазначає, що „щойно перелічені характеристики художнього творення у советській літературі, теоретичне підґрунтя якої становив реалізоцентризм клясицистичного ґатунку, перебували за межами можливого та ймовірного. Та на останньому етапі її існування (почи-

науки від 60-их років і до кінця 80-х), коли канон почав розпадатися у зв'язку з перманентною ерозією теорії і практики соціалістичного реалізму, зникають і підстави говорити про якийсь реалізоцентризм у ній..." [21, 19]. Авторка вважає, що зі зникненням такої складової, як *реалізоцентризм* перестав існувати і сам метод соціалістичного реалізму, адже його канонічні визначники (партійність і класовість, єдність національної форми та комуністичного змісту) після цього втратили будь-який сенс.

І ще одна цікава лінія дослідження проблем генези соцреалізму – його взаємозв'язок із авангардом. Традиційно існувала думка про авангард як жертву сталінського режиму. Проте Борис Гройс у роботі *Утопія та обмін*, даючи визначення терміну *соцреалізм*, намагається спростувати цю тезу. Так він вважає, що сталінська культура є близькою, а в дечому навіть тотожною авангардові: „Соцреалізм – пізньоавангардський напрям в російському мистецтві 30 – 40 років, що поєднує метод апропріації художніх стилів минулого з авангардистськими стратегіями, що орієнтовані на постійне шокування глядача” [див.: 8]. Дослідник розглядає соцреалізм як логічне завершення авангарду, як складову авангардистської парадигми, як специфічний інваріант модерністської культури, що в особливій формі трансформує і пристосовує до себе естетичні тенденції авангардистських напрямів, перетворюючи їх в розряд реалізоподібних. Проте варто звернути увагу, що поява соцреалізму загалом не була зумовлена авангардом, однак саме поетика

авангарду виявилася найвідповіднішою для реалізації нових ідеологічних завдань у художній формі.

Для з'ясування співвідношень між модернізмом та соцреалізмом Борис Гройс зупиняється на аналізі особливостей функціонування опозицій *високе/низьке* та *советське/несоветське*. Так, автор наголошує на таких спільних ознаках, як автономія і самоочищення: „...Советська культура також концентрується перш за все на забезпеченні своєї автономії і самоочищенні від всіх чужих, зовнішніх поглядів і впливів. Тільки таке самоочищення, що приймає, зокрема, форму політичних чисток, може привести, з точки зору советської культури, до прояснення того, що, власне, є комунізм... Тут, до речі, виявляється найбільша схожість класичного советизму і класичного Модернізму, для якого також очищення від усіх зовнішніх впливів є вирішальною передумовою для появи автентичного, внутрішнього художнього бачення” [26, 110]. При цьому антиномія *советське – несоветське* функціонувала в своєму культурному просторі по-іншому, ніж опозиція *високе – низьке* в культурі модернізму. Соцреалізм активно використовував різні галузі мистецтва, елементи масової культури, народної творчості, академічної майстерности. Його специфіка проявлялася не стільки в формально-естетичній площині, скільки в контекстуальному використанні художньої форми. Тут дослідник вбачає паралель з постмодернізмом, якому властиво застосовувати готові культурні форми, прищеплюючи їм нові функції. Ось чому соцреалізм визначається як „полуторний стиль”.

Тамара Гундорова ж, у статті *Соцреалізм: між модерном і авангардом*, зазначає, що ототожнення соцреалістичної та постмодерністської стратегії на основі „полуторного стилю”, як це пропонує Боріс Гройс, є великим спрощенням: „Отже, постмодернізму властива гра тими культурними стилями та кодами, що вже існують; вона проводить читача через лабіринти різних культурних контекстів-світів, знакових і символічних реальностей, щоб увіразнити ілюзорність і відносність будь-якої монополії на реальність. Соцреалізм натомість підпорядковує взяті з арсеналу культури символічні коди одній монополізованій реальності – реальності міту, утопії, ідеалу. Відповідно соцреалізм знищує всю культурну динаміку, зводячи її до тотальної імітованої дійсності” [9, 14-15].

Варто зазначити, що в останні роки досить активно досліджується проблема визначення соцреалізму як масової культури [див.: 10; 14; 17; 18; 25]. Такий інтерес до масової культури змінив вектор досліджень щодо феномену соціалістичного реалізму та й культури тоталітарного гатунку загалом. Сьогодні в науковій думці за соцреалізмом 1930-х років твердо усталився статус масової культури, тому його можна вважати, як стверджує Боріс Гройс, „специфічним варіантом глобальної модерністської культури свого часу”, а ключем до розуміння такого типу культури може стати її аналіз в контексті масової культури 30 – 50 рр. XX ст. у США та Західній Європі, „від якої, – пише Тетяна Свербілова, – вітчизняна масова культура різнилася хіба що замовником, який сплачував

гроші авторам, – він був не середньостатистичний споживач, а сама держава з відповідними владними структурами” [25, 9].

Ганс Гюнтер, на відміну від Боріса Гройса, намагаючись пояснити відношення між авангардом та соцреалізмом, аналізує художню проблематику авангардної творчості в советський період. Так, у соцреалістичному каноні він намагається віднайти установки, запозичені від авангардських течій: „Незважаючи на ворожість до авангарду, соцреалізм легко засвоїв відомі прагматичні установки лівого мистецтва, хоча б і в деформованому та спрощеному вигляді” [26, 107]. Серед них виділяє такі: авангардна установка про активний вплив на реципієнта, концепція життєбудови, футуристична орієнтація [див.: 26]. Зокрема, вчений зазначає, що в канонізованій формі соцреалізму принцип активного впливу мистецтва був засвоєний, але були відкинені ті художні прийоми, якими користувалися авангардисти. Щодо життєбудови соцреалізму, то залишилась лише громадська функціоналізація мистецтва і літератури та її соціальне замовлення. Бачить дослідник викривлення авангардистських установок у соцреалізмі і щодо футуристичної орієнтації: „Ліві мистці бачили у своїх творах «моделі на завтра», проекти майбутнього життя. Соцреалізм у цьому сенсі здійснював своєрідний «синтез», оскільки з орієнтації на майбутнє викреслюється утопічний момент – у сталінський час «утопія» стає словом з негативним значенням. У результаті з'являється формула показу завтрашнього дня в сьогоднішньому. Потрібен не ре-

лізм, не утопія, але якась правдоподібна суміш існуючого і бажаного” [26, 107].

Отож, користуючись висловлюванням Євгенія Добренка, соціалістичний реалізм можемо назвати „культурою мутагенною” [див.: 11]. Він увібрав у себе художні засоби і традиції попередніх культур, які були прийнятними для тоталітарної влади. Іntenцією владного дискурсу стало створення тоталітарного мистецтва, еклектичного за своєю внутрішньою художньою структурою. Таким чином, поставлені вище питання генези соціалістичного реалізму та його репрезентації у культурі ХХ ст. – це лише один із способів переосмислення сприйняття недавнього минулого, звільнившись від усталених догм та канонів.

Bibliography and Notes

1. Беляя Галина, *Угрожающая реальность*, [в:] *Избавление от миражей: Соцреализм сегодня*, Москва 1990, с. 28–48.
2. Бернадська Ніна, *Канон соцреалістичного роману*, “Слово і Час” 2005, № 2, с. 44–52.
3. Бойм Светлана, *Китч и социалистический реализм*, “Новое литературное обозрение” 1995, № 15, с. 54–65.
4. Булавка Лариса, *Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс*, Москва: Культурная революция 2007, 272 с.
5. Бурдые Пьер, *Поле литературы*, “Новое литературное обозрение” 2000, № 45, с. 22–87.
6. Буханенко Олег, *Відродження епопеї в радянській літературі 20 – 30-х років ХХ століття: причини і наслідки*, [у:] *Слов'янський збірник*, Одеса 1997, Вип. 4, с. 127–135.
7. Гребенюк М. Н., *Культура России советского периода. Культурологический аспект: автореферат диссертации ... кандидата культурологических наук*, Краснодар 2003.
8. Гройс Борис, *Утопия и обмен. (Стиль Сталин. О Новом. Статьи)*, Москва: Знак 1993, 373 с.
9. Гундорова Тамара, *Соцреализм: між модерном і авангардом*, “Слово і Час” 2008, № 4, с. 14–21.
10. Гундорова Тамара, *Соцреализм як масова культура*, “Сучасність” 2004, № 6, с. 52–66.
11. Добренко Евгений, *Формировка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры*, Санкт-Петербург 1999, 557 с.
12. Захарчук Ірина, *Мілітарна стратегія соцреалізму*, “Слово і Час” 2006, № 10, с. 51–60.
13. Захарчук Ірина, *Соцреалістичний канон: трансформація архетипів*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія філологічна: *Теорія літератури та порівняльне літературознавство: Збірник наукових праць*, Випуск 33, Частина 2, Львів 2004, с. 66–73.
14. Иванова Р. А., *Культура мас или культура для мас?*, [у:] *Российская массовая культура конца XX века*, Випуск 15, Санкт-Петербург 2001, 226 с.
15. Кандинська Віра, *Деякі аспекти естетики соціалістичного реалізму*, [у:] *На пошану Віктора Китастого: Збірник наукових праць*, Київ: Видавничий дім „Києво-Могилянська Академія” 2004, с. 274–282.
16. Кларк Екатерина, *Советский роман: история как ритуал*, Екатеринбург: Издательство Уральского Университета 2002, 262 с.
17. Козлова Н., *Социалистический реализм как феномен массовой культуры*, [у:] *Знакомый незнакомец: социалистический реализм как историко-культурная проблема*, Москва 1995, с. 208–218.

18. Круглова Т. А., *Культурно-антропологический подход к анализу советского искусства*, [в:] *Известия Уральского государственного университета: Проблемы образования, науки и культуры*, Выпуск 15: *Лаборатория учебного*.
19. Лейдерман Н. Л., *Траектории „экспериментирующей эпохи“*, „Вопросы литературы“ 2002, № 4, с. 3–47.
20. *Літературознавчий словник-довідник* / Ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін., Київ: Академія 1997, 752 с.
21. Медведюк Людмила, *Теорія соціалістичного реалізму як канон реалізоцентризму*, „Слово і Час“ 2003, № 12, с. 13–9.
22. *Русские Вопросы на радио „Свобода“* / Автор и ведущий Борис Парамонов: *Шестакович и другие*, Web. 12.07.2008. <<http://www.svoboda.org/programs/RQ/2004/RQ.042204.asp>>.
23. *С разных точек зрения: Избавление от миражей. Соцреализм сегодня*, Москва 1990, 416 с.
24. Свербілова Тетяна, *Іван Микитенко (1897 – 1937) як дзеркало українського кітчу*, „Слово і Час“ 2007, № 9, с. 35–47.
25. Свербілова Тетяна, *П'єси Івана Кочерги та проблема соцреалізму як масової культури*, „Слово і Час“ 2006, № 10, с. 8–21.
26. *Соцреалистический канон* / Ред. Х. Гунтер, И. Добренко, Санкт-Петербург 2000, 1040 с.
27. Страда Витторіо, *Советская литература и русский литературный процесс XX в.*, [в:] *Вестник Московского государственного университета: Серия 9*, Москва 1995, № 3, с. 93–101.
28. Фриче В., *Пролетарская поэзия*, Москва 1919, 196 с.
29. Фуко Мішель, *Історія сексуальності*, Том 1: *Жага пізнання*, Харків: Око 1997, 240 с.
30. Хархун Валентина, *„Митець у каноні“: соцреалістична поезія Павла Тичини 1930 -1960-х років*, „Слово і Час“ 2006, № 10, с. 38–51.
31. Чегодаева Марина, *„История пастью гроба...“*. *Соцреализм как „опиум для народа“*, „Собрание“ 2006, № 2, с. 69–76.
32. Черноиваненко Е. М., *Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI – XX веков*, Одесса: Маяк 1997, 712 с.
33. Możejko Edward, *Realizm socjalistyczny: Teoria. Rozwój. Upadek*, Kraków: Universitas 2001, 314 s.

Olena Konovalova

**LITERARY AND CRITICAL RECEPTION OF ANATOLIY SHYIAN
WORKS IN SOVIET PERIODICALS**

Taras Shevchenko Luhans'k National University, Ukraine

Олена Коновалова

**ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ
АНАТОЛІЯ ШИЯНА У СОВЕТСЬКІЙ ПЕРІОДИЧНІЙ ПРЕСІ**

Abstract: The article explores the literary and critical reception of Anatoliy Shyian, Ukrainian Soviet writer. An attempt was made to depict the receptive model which was retranslated by critics to the masses through periodic press.

The study covered the period from 1930 to 1981, during this time, was published dozens of texts about the work of A. Shyian: notes, articles, memoirs, essays, reviews. Often the reception of works was made by critics through the prism of ideological issues and topics, rarely imagery and artistic means. Special features of Soviet critics were party orientation, sample "label", political and ideological practice assessments.

Official Soviet criticism over the years produced a receptive model of Anatoliy Shyian creativity in the press. According to the press the writer's works had a clear hierarchy. And that model was consciously used by critics during the reception, setting the stage for the reader's perception of texts.

Keywords: lyrical, literary-critical reception, psychology, Soviet literature, prose, socialist realism, typing

Розвиток і дослідження історії української літератури неможливі без системного аналізу та рецепції закономірних культурно-історичних процесів, життя й творчості представників літературного процесу. Дослідження советського періоду є особливо важливими, оскільки сьогодні існує велика кількість наукових поглядів і гіпотез стосовно природи соцреалізму та ролі й місця советської літератури в посттоталітарному суспільстві. Дослідження літератур-

но-критичної рецепції творчості Анатолія Шияна дає можливість переоцінити ще одну грань советської літератури: сформувати цілісне уявлення про літературно-критичну оцінку творчості мистця як представника літератури соцреалізму та зробити спробу дослідити природу советської літературної критики, її підходів, форм, методів.

Рецепція творчості українського советського письменника Анатолія Шияна (1906 – 1989) представ-

лена присутнім плястом критичних текстів, які було опубліковано у советській періодичній пресі з 1930 до 1981 року. Дослідження особливостей літературно-критичної рецепції неможливе без ґрунтовного аналізу конкретних текстових зразків. Для цього ми обрали критично-біографічні нариси, спогади, рецензії, відгуки, замітки з газет, журнальні статті. Серед них: *Шляхом лакування і спрощення* (Б. Буркатов), *Відгук про романи Анатолія Шияна "Гроза" та "Хуртовина", Епос народного подвигу* (К. Волинський), *Ризикований дебют* (К. Давид), *Спотворені образи* (О. Климиник), *Творчість Анатолія Шияна* (Ю. Кобилецький), *А. Шиян. Баланда, Сюжет і дійсність* (П. Колесник), *Новели Анатолія Шияна* (Я. Новак), *Профанація сучасної теми* (М. Сидоренко), *Творчість А. Шияна* (А. Стучевський, В. Фількін), *У шуканнях стилю* (А. Трипільський), *Анатолій Шиян* (В. Шевчук), *Панорама народного життя* (Д. Шлапак). Саме вони склали джерельну базу текстового аналізу. Відзначимо, що багато цінних матеріалів ми знайшли в особистому фонді письменника (фонд 448) у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (м. Київ). Анатолій Шиян уважно збирав, систематизував та зберігав практично всі публікації своїх творів та статей у періодичній пресі (особливо у післявоєнний період). Це дозволяє говорити про повне (але не вичерпне) охоплення бази літературно-критичних творів. Наявні дослідження ілюструють рецептивну модель творчості письменника у межах советського культурно-історичного дискурсу, однак не дають об'єктивної оцінки його творчої

спадщини в умовах ревізії советської культури, що відбувається у сучасній науці.

Розглядаючи літературно-критичну рецепцію творчості Анатолія Шияна, маємо за мету дослідити особливості критичного мислення советських науковців; провівши текстовий аналіз, зробимо спробу сформулювати рецептивну модель творчості письменника, яка була ретрансльована у маси через періодичну пресу.

Значення літературної критики (як і літератури загалом) неможливо переоцінити, оскільки, володіючи дуже широкими можливостями реалізації, вона мала колосальний вплив на читаючу частину советського суспільства. Від самого початку советська літературна критика бачила своїм завданням здійснювати "політконтроль" художньої літератури й поступово перетворилась на літературно-політичну критику, втративши свої перманентні риси. Вона стала виконувати "функцію політичного цензора [...], кінцевим результатом якого було виховання внутрішньої самокритики – самоцензури" [11, 49]. Тобто, завданням було розкритикувати мистця так, щоб кожен образ, кожна сцену чи фразу він приводив у відповідність соцреалістичній настанові та політико-ідеологічній доктрині, вдаючись до "самоцензури". Більше сімдесяти років методологічним принципом трактування літератури залишався принцип вульгарно-соціологічного "зображення" життя.

Творчість Анатолія Шияна від самого її початку (оповідання *Лісокради*, 1929) була помічена критиками. З виходом у світ повісті *Баланда*

(1930), критики одразу охрестили мистця “пролетарським” письменником, який “вийшов з гущі пролетаріату, з середовища соціалістичного будівництва, на поле літературної творчости” [4, 91]. Критиці імпувало пролетарське походження письменника, а також те, що форма його сприйняття дійсности вкладалася у рамки офіційної моделі. Повість отримала позитивну оцінку критики. Перш за все, це було пов’язане з актуальністю обраної теми та необхідністю розширювати межі молодій советській літературі. Позбавлена “зайвої романтичної метафоричности” [1, 86], *Баланда* була обрана Є. Адельгеймом (*На підступах*) як ілюстрація органічного народження нового методу в рамках советської літератури. Вже тоді літературна критика послуговувалась не художніми, а ідеологічними принципами. Зокрема, К. Давид у статті *Ризикований дебют*, оцінюючи художню вартість повісти, зазначив, що вона “матиме місце в загальній продукції фронту пролетарської літератури” [4, 88]. У цій же статті критик застерігає письменника-початківця від зображення індивідуалістичної психології, радить пам’ятати “де мають кінчатись суто особисті взаємини, взаємини родинні у героїв і де має починатись клясова боротьба” [4, 93].

І хоч загалом дебют молодого письменника було оцінено позитивно, однак беззаперечним був і ряд недоліків в організації композиції, образній системі, “розкритті клясового конфлікту” на селі. Критики вказали на такі недоліки: більша виразність негативних образів (Севастьян Жигай, Карпо Нехльода) у порівнянні з позитивними; позитивні герої (Ро-

ман Рубан, Соня Райцис) не індивідуалізовані, схематичні, вони не протидіють негативним силам у слободі; “у повісті переважають механічні зміни через втручання ззовні” [7, 153]; лінії особистих переживань героїв приділено дуже багато уваги; відсутність “показу партійного керівництва та його ролі в боротьбі селян”. Однак, ці та інші недоліки, на думку критиків, не применшували художньої якості дебютного твору Анатолія Шияна. Загалом, цей твір був вдалим, а головне актуальним, адже “пролетарській літературі” на етапі її формування та становлення “нового ладу” в суспільстві, просто необхідно було мати пляст художньої літератури відповідної тематики: “Нам і треба нині таких творів, які, відбивши всю складність і трудність боротьби, навіювали б, разом, бадьорість і певність перемоги” [7, 154]. Літературна критика поставила *Баланду* поряд із такими творами як *Бур’ян* А. Головка, *Трактори* П. Хуторського, *Околиці* Л. Первомайського та інших. Цим твором А. Шиян органічно влився у загальний ідейно-тематичний потік молодій советській літературі: він, “безперечно, письменник талановитий, і ми маємо діло з одиницею, що не тільки помітно вступила в літературу, а й залишить хоча б з цього вже помітний слід” [4, 95].

З подальшим розвитком творчости та появою нових творів увага советської критики до постати письменника лише зростала. З появою у 1930-х рр. ще двох великих прозових творів – романів *Магістраль* (1934) та *Гроза* (1936), – ім’я письменника було офіційно легітимізоване критикою в колі українських советських письменників.

У романі *Магістраль* автор порушив нову для “виробничої” прози проблематику – виховання та перевиховання людини через колектив. Це була перша авторська спроба в царині роману. Критика сприйняла твір стримано (якщо не сказати негативно), однак вона не могла ігнорувати появу нового роману, написаного на актуальну в той час “виробничу” тематику. Розлога стаття П. Колесника *Сюжет і дійсність* була оперативною відповіддю на роман зі “значним нальотом психологізму” та відсутністю “виробничих стосунків, як основи клясової практики людей” [8, 85]. Критик схвально характеризував Шияна-новеліста й нещадно критикував Шияна-романіста. За словами П. Колесника, “авторові не вдалося як слід художньо зреалізувати свій інтересний і дуже цінний задум” [8, 79] за багатьма параметрами: необізнаність автора із зображуваною дійсністю; надмірне захопленням техніцизмом та натуралістичною описовістю; схематичність, штучність у змалюванні образів; слабкий показ “виховного впливу парторганізації”, відсутність художніх узагальнень. Разом із П. Колесником, негативний відгук на роман *Магістраль* дав і Б. Коваленко, наголосивши на надмірній увазі до індивідуальних переживань героїв, на тому, що в центр роману поставлено не виробництво, а людей. А. Стучевський та В. Фількін також оцінили роман *Магістраль* як “невдалий, з низьким художнім рівнем” [13, 116], пояснивши це глибокою закоріненістю автора у сільську тематику. Ю. Кобилецький [6] розкритикував роман Анатолія Шияна за відсутність індивідуалізованих образів та яскравих представників

робітничого колективу, пояснивши це поганим вивченням теми.

Роман *Магістраль* не лише розширив тематичний діяпазон творчості прозаїка, а й утвердив А. Шияна як художника людських дол, письменника, який добре знає людську психологію. Зі свого боку, критики вважали, що саме через надмірну психологізацію письменникові “не вдалося в показі заводського життя узагальнити ідею заводу, піднести її, як символ нового життя” [8, 86]. Стаття П. Колесника *Сюжет і дійсність*, опублікована одразу після виходу роману, задала тон подальшої рецепції цього твору. Недоліки, визначені критиком, стали практично канонічними й переходили з розвідки в розвідку, зазнаючи лише незначних трансформацій. І лише у статті Д. Шлапака *Панорама народного життя*, датованій 1986 роком, бачимо незаангажований відгук про *Магістраль*: “Показовим є те, що автор зосередив увагу не стільки на виключно виробничих ситуаціях, чим грішили у той час автори багатьох творів, скільки на проблемах суспільного виховання сучасників у дусі колективізму, взаємодопомоги, любові до праці, відданості високим цілям” [16, 72].

Зовсім інша доля чекала на роман *Гроза*, який побачив світ у 1936 році. Його було перевидано близько 30 разів загальним тиражем 250 000 примірників. На довгий час цей твір став візитною карткою Анатолія Шияна, отримав широку увагу критиків та любов читачів. До аналізу цього твору звертались усі, хто досліджував творчість Анатолія Шияна після 1936 року, і всі критики давали позитивну оцінку творові, адже “в романі

виразно подані соціальні відносини епохи, її конкретно-історичні особливості. Показано історичний процес, революційну боротьбу народних мас проти своїх гнобителів, показано, як маси вийшли на арену і рішуче взяли участь у подіях, початок яким поклала імперіалістична політика капіталізму” [12, 181]. Такий успіх роману, в першу чергу, можна пояснити його надзвичайною актуальністю, оскільки у II половині 1930-х рр. виникла необхідність звернення до теми революційних подій як до героїчної сторінки советської історії й виховання молоді на фактах історії боротьби за советську владу.

Найбільше уваги у своїх розвідках критики відводили тематиці роману та центральним образам – Якову Македону та Софії Ізаровій, представникам двох клясово ворожих таборів, в драматичному конфлікті яких розкрилася вся гострота клясових протистоянь советського народу. К. Волинський назвав образ Софії Ізарової “одним із найбільш яскравих у сучасній українській художній літературі” [15, 1], позитивно оцінивши старання письменника у створенні “багатогранних, повнокровних, глибоко психологічних характерів” [15, 2]. Дослідники А. Стучевський та В. Фількін весь критичний аналіз роману побудували навколо Якова Македона та Софії Ізарової як реальних та життєвих типів. Вони пов’язали історичні етапи, зображені у творі (“імперіалістична війна”, революція, “громадянська війна”), із розвитком і трансформацією особистих взаємин головних героїв. Соціально-психологічний конфлікт (дві сильні особистості – дві кляси – два світи) колишніх закоханих узяв за основу аналізу і

Ю. Кобилецький [6], визначивши образ Якова Македона найсильнішим у романі. Силу самого роману дослідник вбачав у художній типізації явищ: “Безперечно, в основі роману *Гроза* є й ті перші дитячі враження, які виніс письменник від революційних подій у рідній слободі; очевидно, збереглись у пам’яті й певні прототипи героїв, але сила роману в художній типізації явищ, у вірності принципам методу соціалістичного реалізму” [6, 141]. А. Трипільський наголошував на майстерному використанні автором художньої психологічної деталі, “кинутій непомітно, але поставленій на своє місце” [14, 226]. Також критик, зробивши детальний аналіз роману *Гроза*, спробував дослідити художній метод А. Шияна, виділивши його ключові сторони: 1) ставлення до дійсності визначає характер людини; 2) індивідуалізація персонажів відбувається через зіткнення з подіями. Саме цю рису як вдалий авторський експеримент констатували й А. Стучевський та В. Фількін: “Автор диференціює образи героїв, наділяє їх особливими якостями, індивідуальними відмінами й особливостями, характерними тільки для даної особи” [13, 111]. У своїй праці *У шуканнях стилю* А. Трипільський, шляхом протиставлення творів *Баланда – Магістраль – Гроза* показує яким повинен бути твір соціалістичного реалізму і пояснює це процесом “зросту свідомості” Анатолія Шияна.

У 1946 році в червневому номері журналу *Дніпро* було опубліковано великий прозовий твір А. Шияна – повість *На голубій Десні*, на яку критики відгукнулись рядом негативних публікацій у періодичній пресі: *Спостворені образи* (О. Килимник), *Шля-*

хом лакування та спрощення (Б. Буркатов), *Профанація сучасної теми* (М. Сидоренко). На їхню думку, письменник припустився цілого ряду грубих помилок у відтворенні довоєнного життя передового колгоспу. Б. Буркатов наголошував на тому, що письменник показав довоєнне село “підлакованим, припустившись схематизму і спрощення у відтворенні переживань, почуттів і світогляду колгоспників і, зокрема, колгоспної молоді” [2, 1]. О. Килимник був більш різким у своїх оцінках, він відкрито критикував, навіть засуджував прозаїка за народництво й ідеалізм, до яких тяжів Шиян на сторінках повісти. Найгрубшою помилкою твору критик вважав те, що “роль партії, советської влади як перетворюючої сили, що змінює обличчя нашої держави, змінює людей, їх свідомість, не показано в книзі А. Шияна” [5, 181]. Саме у цій тезі й криється істинна причина такої рецепції повісти *На голубій Десні*. Великою помилкою вважав “легковажне, примітивне інтерпретування керівної організуючої ролі партії в житті советських людей” [10, 2] і М. Сидоренко (*Профанація сучасної теми*). Критики вкрай негативно поставились до того, що молодь на сторінках твору керується приватними інтересами, багато часу витрачає на особисті переживання й поступово відходить від колгоспного життя у його типових проявах. О. Килимник докоряв авторові, що останній подав “парадно-ідилічні картини, в яких наша молодь, наші колгоспники показані обмеженими, з «курячими» інтересами, недіяльними, духовно збідненими” [5, 181]. Образ советської молоді, створений А. Шияном на сторінках повісти не

відповідав матричному образу молоді, сформованому в советській літературі офіційною ідеологією. Це відхилення від генеральної лінії, “ідейно-творчий зрив” (О. Килимник) не стали для письменника фатальними, але були сприйняті критикою надзвичайно несхвально.

Окремої уваги заслуговує критична рецепція роману Анатолія Шияна *Хуртовина*, у якому розкрилося уміння автора у конкретному бачити загальне. Письменник показав історію советського народу на прикладі жителів села Сокирне. Трилогія розкриває перед читачем життя двох поколінь, на долю яких випали колосальні соціально-історичні зрушення ХХ віку. Цей твір вважався вершиною творчої майстерності письменника та клясикою української советської прози. Але офіційне визнання до твору прийшло не одразу. Перша книга роману побачила світ у 1979 році, до 1980 року було видано ще дві книги. І лише у 1981 році з’явилася перша окрема критична розвідка про *Хуртовину*. Стаття *Епос народного подвигу*, автором якої був К. Волинський, у загальних рисах подавала критичну рецепцію двох творів А. Шияна – романів *Гроза* (історико-революційний жанр) та *Хуртовина* (романно-епічний жанр). Об’єктом дослідження обох романів стало “повсякденне народне життя-буття і боротьба” [3, 2]. На думку критика, цінність роману полягала в тому, що автор зміг майстерно розкрити тему “народ у війні” через відображення людини у війні: “Хуртовина цілим рядом граней показала (немало в чому й відкрила) нам художньо вітчизняну війну саме як війну народну” [3, 2]. У цій розвідці автор назвав А. Шияна “українським

національним письменником”, здатним створити непересічне полотно епічного пляну. Динамічність сюжету та чиста й соковита мова, народна в своїй основі, стали беззаперечними досягненнями твору. Про “народність” як своєрідну рису творчості мистця говорив і Д. Шлапак (*Панорама народного життя*). Його стаття розкрила перед читачами Анатолія Шияна – представника зачинателів та основоположників української советської літератури, який отримав політичне загартування в лавах *Молодняка*. Щодо рецепції роману *Хуртовина*, цінною, на думку критика, є ідейно-філософська концепція роману: “Подолавши жорстоку хуртовину історичних випробувань, герої А. Шияна осягаються сонячним світлом відродження та творення” [16, 79].

Якщо говорити про творчість Анатолія Шияна загалом, то вона була сприйнята советськими критиками нерівномірно, але без відхилень за рамки заданих офіційною ідеологією інтерпретаційних схем. Негативна рецепція окремих образів, тем і навіть цілих творів не вплинули на загальну позитивну оцінку творчості мистця. Ю. Мушкетик та А. Трипільський пояснювали неоднакову художню вартість окремих творів письменника тим, що він перебував у постійному пошуку власного, багатого художніми особливостями стилю. В. Шевчук, досліджуючи прозу А. Шияна, зробив спробу визначити особливості його стилю: типовість обставин, тонкий і теплий ліризм, розкриття людських характерів у нерозривному зв’язку з суспільним життям [17]. А. Стучевський та В. Фількін харак-

теризували твори автора як такі, що “дають яскраву і досить повну картину процесу суспільного розвитку, правильно відображають дійсність, ті незабутні роки, пройняті пафосом соціалістичного будівництва, жорстокою боротьбою між старим і новим” [13, 110]. Актуальність прози А. Шияна обумовлена умінням автора “взяти хвилюючу тему, гострий життєвий конфлікт і показати його реалістично, з великою художньою силою” [6, 144].

Отже, дослідження літературно-критичної рецепції творчості Анатолія Шияна дає підстави твердити, що для советської критики була характерною партійна спрямованість критичних виступів, навішування “ярликів” та практика політико-ідеологічних оцінок художніх творів. Як наслідок, ідейний брак, допущений автором, автоматично трактувався критиками як брак художній. Популярність та кут читацького сприйняття творів багато в чому залежав від рівня «зацікавленості» офіційної критики. “Громадсько-офіційне визнання” (К. Волинський) для письменника давало можливість перевидаватися, а головне – існувати у советському літературному каноні.

Офіційна советська критика творчості Анатолія Шияна у советській періодичній пресі роками втворювала специфічну рецептивну модель. Згідно з нею романи *Гроза* та *Хуртовина* вважалися вершинними зразками творчості мистця, “творчою удачею письменника” (В. Козаченко); повість *Баланда* – дебютним, сильним ідейно, але невідшліфованим художньо твором; *Магістраль* – слабким романом на актуальну (для 1930-х рр.), але недостатньо вивчену

автором тему, дебютним твором у романному жанрі (що не можна було ігнорувати, оскільки це свідчило про зростання творчого таланту); повість *На голубій Десні* – “ідейно-творчим зривом” (О. Килимник), відверто невдалою спробою, яку практично викреслили з творчого спадку Анатолія Шияна (повість була надрукована у журналі *Дніпро* лише раз і більше не перевидавалась). І саме цією моделлю свідомо послуговувалися критики, готуючи ґрунт для читацького сприйняття текстів.

У творчому доробку письменника є ще ряд творів (повість *Мар'яна*, книга нарисів *Партизанський край*, збірки *Переможці*, *Не здаюсь*, *У степовому колгоспі*, повість *Санто*, оповідання *Імандра* та інші), які посіли своє місце у рецептивній моделі творчості мистця й сприяли формуванню образу Анатолія Шияна як українського “советського” письменника.

Bibliography and Notes

1. Адельгейм Євген, *На підступах*, “Молодняк” 1930, № 6 (42), с. 82-88.
2. Буркатов Борис, *Шляхом лакування і спрощення*, “Літературна газета” 1947, 25 вересня, с. 2.
3. Волинський Кость, *Епос народного подвигу*, “Літературна Україна” 1981, 28 квітня, № 34 (3871), с. 1-2.
4. Давид Костянтин, *Ризикований дебют*, “Молодняк” 1930, № 6 (42), с. 88-98.
5. Килимник Олег, *Спотворені образи*, “Вітчизна”, 1947, № 12, с. 179-182.
6. Кобилецький Юрій, *Творчість Анатолія Шияна*, “Вітчизна” 1956, № 4, с. 137-144.

7. Колесник Петро, А. Шиян. *Баланда*, “Критика” 1930, № 6, с. 152-154.

8. Колесник Петро, *Сюжет і дійсність*, “За марксо-ленінську критику” 1930, № 7, с. 78-91.

9. Новак Ярослав, *Новели Анатолія Шияна*, “Літературна газета” 1940, 30 серпня, № 39, с. 3.

10. Сидоренко Микола, *Профанація сучасної теми*, “Київська правда” 1947, 20 вересня, с. 2.

11. Стоян Тетяна, *Здійснення “політконтролю” за художньою літературою (1920-ті – початок 1930-х рр.): ідеологічні функції “марксистської критики”, [у:] Проблеми історії України: факти, судження, пошуки*, Київ 2010, Випуск 19, Частина 2, с. 49-59.

12. Стучевський Анатолій, Фількін Василь, А. Шиян. *Гроза*, “Радянська література” 1939, Книга 1, с. 181-185.

13. Стучевський Анатолій, Фількін Василь, *Творчість А. Шияна*, “Молодий більшовик” 1939, Книга 9, с. 110-119.

14. Трипільський Андрій, *У шуканнях стилю*, “Радянська література” 1940, Книга 3, с. 224-238.

15. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України*, м. Київ, Фонд 448: *Анатолій Шиян (1906 – 1989)*, Опис 3, Справа 174: Волинський К., Стаєцький О., *Відгук про романи Анатолія Шияна «Гроза» та «Хуртовина»*. Ксерокопія авторизованого машинопису (1988 – 1989), 9 арк.

16. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України*, м. Київ, Фонд 1383: *Дмитро Шлапак (1923 – 1995)*, Опис 1, Справа 15: Шлапак Д., «Час у дзеркалі поезії. До 50-річчя Бориса Олійник»; «Драматургія київських письменників»; «Панорама народного життя. До 80-річчя Анатолія Шияна» та інші статті. *Автографи (1985 – 1986)*, 112 арк.

17. Шевчук Василь, *Анатолій Шиян*, “Дніпро” 1956, № 4, с. 108-111.

Antonina Tsaruk

**A STEP BEYOND THE MEASURES OF THE SOCIALIST REALISM:
THE CREATIVE GENIUS OF ANATOLIY MOROZ**

Volodymyr Vynnychenko Kirovohrad State Pedagogical University,
Kirovohrad National Technical University, Ukraine

Антоніна Царук

**КРОК ЗА МЕЖІ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ:
ТВОРЧІСТЬ АНАТОЛІЯ МОРОЗА**

Abstract: An attempt of the complex investigation of Anatoliy Moroz's world of fiction and the adjustment of the literary and critical reception of his creative genius through the prism of the boundary situations is made in the article. The writer's philosophy of life ideal and the dominant elements of his style are considered here. The problem related to search for the meaning of life and self-identification in boundary situations is covered. The subject of stupid as a compound of public absurd is found and traced. The dynamics of the artist's growing from the unsettling of the socialist realism's canons and the development of the national neorealism to the postmodern philosophy of life are analyzed.

Keywords: Anatoliy Moroz, socialist realism, canon, boundary situation, owner, consumerism, fool, national neorealism, the postmodern philosophy

Проблема перегляду оцінок літератури соціалістичного реалізму назріла давно. Дослідження її дискурсивних практик та корекція парадигм реалізована у працях Валентини Хархун [17], Ірини Захарчук [7]. Наша ж мета – крізь призму цих досліджень зробити спробу реконструювання творчості Анатолія Мороза. Ключ до ідейної проблематики його творів доцільно шукати саме в його героях: чому цим героям “так-таки ні разу не спало на думку, чий хліб вони їдять, і до чого це їх зобов’язує” [12, 183], про “корисливий патріотизм”, енциклопедію міщанства за цілу епо-

ху, “яке море може таїти слов’янська душа [...]. І яке грандіозне враження, коли море стає мертвим, не злившись з народним” [12, 186]. Наші критичні нотатки віддзеркалюють нестандартність думки автора щодо ідеального героя.

Коли “соцреалістичний канон був системотвірним, домінантним і монопольним” у советській літературі [17, 2], а її ключовим завданням було формування советської ідентичності; коли влада контролювала “виробництво реальності через її естетизацію”, за концепцією Є. Добренка [цит. за 17, 5] образ центрального

героя (обов'язково позитивного) був вписаний у концептологію канону "основним сюжетом" (К. Кларк), що "розгортається як рух від стихійности до ідейности" [17, 6]; А. Мороз був категорично налаштований проти ідеалізації героя й розглядав народний ідеал як позицію. Не приймав нічого закостенілого. Звідси – рефлексивна складова його стилю, отесковородинівське намагання пізнати світ через пізнання себе.

Вже у першій повісті *25 сторінок однієї любові* (1960) головний персонаж "випадав" із когорти типових образів, а сама повість – із вузьких рамок канону сільської тематики українського соцреалізму [17, 12]. Мороз "виламувався" зі стереотипів складнішою правдою. Однак образ вчорашньої випускниці сільської школи став паралельним "основним сюжетом", причому у виграшному гендерному варіанті. На жаль, авторові не вдалося вистояти супроти тиску художнього стереотипу в розв'язці "відцентрового" конфлікту: бонусів для взяття реваншу над системою кругової поруки молодому агрономові Горовому додає чергова (комуністична) партійна постанова.

Право на свободу творчості доводилось відстоювати. Повість *Трое і одна* (1963) стала свідомим кроком того відстоювання. Уперше будівельний майданчик розгортається в метафору державного будівництва. Прозаїк шукає "золоту жилу" майбутнього господаря країни з його незручними питаннями до чиновників, чий громадська активність і "гучномовство" насправді приховують прагматичний кар'єризм і споживацтво. Увиразнюється поляризація способів досягнення щастя особистого і "для

всіх". Низка вербальних колізій і побутових конфліктів оприявнює суттєві відмінності світоглядних позицій персонажів. Аварійно-виробнича ситуація змодельована як критерій перевірки цілісности характеру Романа Браги.

Всупереч владній директиві, за якою штурмівщина й окозамилування визнавалися лише як перегини на місцях, Анатолій Мороз підступає до творення повноформатної картини колективної безвідповідальности. Голос автора то зливається з голосом героя, його наївною простакуватістю і насмішкувато-шаржевим світосприйняттям, то набуває філософської розважливости, сатиричної різкості. Кінематографічні прийоми монтажу панорамних полотен реальної дійсности – з укрупненою деталізацією, яка стає поштовхом для роздумів і узагальнень, уможливають сув'язь філософського й ліричного у відступах, оприявнюючи неореалістичну стилістику повісті. Протагоніст приречений стати "героєм нашого часу" [15, 4] і жертвою фатальної безгосподарности. У руслі неореалізму створено й суперечливий образ бригадира Люборака – "ідеального", на наш погляд, пристосуванця, яким узагальнено феномен "душевного безкрилля" [4, 3].

Коли критика безапеляційно вимагала не копіювати потоки інфантильних почуттів [Див.: 16, 150], а жива думка могла пробитися лише у завуальованому вигляді, Анатолій Мороз робив спроби розхитати усталені підходи показу динаміки советських буднів уповільненою рефлексією. "Виробнича сфера є для письменника полем ґрунтовних психологічних досліджень, однією з най-

істотніших сфер вияву людської особистості, індивідуальної вдачі” [2, 3], де сходяться в герці напружена думка і непідробні пристрасті. В авторській концепції людини, презентованій у полеміці героїв-атиподів роману *Чужа кохана*, Віталій Дончик побачив серйозне дослідження духового досвіду сучасників та активізацію громадянської позиції письменника [6, 14]. Актуальність, рівень досягнення і “доцентровість” конфліктів дозволили поставити А. Мороза в один ряд з такими іменами українського письменства, як В. Бабляк, О. Гончар, І. Вільде, А. Дімаров, Ю. Мушкетик, М. Стельмах, Г. Тютюнник, Р. Іванчук.

1980-ті роки стали для А. Мороза лабораторією внутрішньої свободи і злітною смугою майстерності: від роману-притчі *Кіоскерка на перехресті* (1971) – до роману *Четверо на шляху* (1980), який приніс авторові звання лауреата Шевченківської премії (1982). У дискурсі шістдесятництва *Кіоскерку на перехресті* доцільно розглядати як “світоглядне вільнодумство” [8, 74]. Раніше означеному мотивові блазня у країні абсурду тут суголосна тема національної самоідентифікації. Таким чином розширюється географія людинознавчих досліджень прозаїка. Зухвалим експериментом стало виведення образу читачки головною героїнею твору, де письменники, літературознавці й критики ведуть гарячі дискусії. Естетичні категорії зміщено з філософської площини – вони перетворились на предмет маніпуляцій професора Переяслава та його колег – “барометрів політичної коректності” (термін Валентини Хархун) [17, 7].

Головна героїня розмірковує над проблемою автентичності власно-

го життя. Дію рухає її внутрішній світ, художньо матеріалізуючи ідею. Ім'я героїні розгортається в метафорі вічного зв'язку буття людини з творчістю як його сенсом. Стосунки Музи з представниками нового літературного напрямку і “прилітературних” кіл розвиваються в параболічних сюжетах, що надає прозі мистця філософічності. Вибір фаху героїні дає змогу вмотивовано ущільнити часопростір і спресувати історичні дистанції “античний світ – сучасність”, “Шевченко – війна”. Синтез житейської конкретики унаочнює переконливість морального вибору персонажів. Образ Музи наснажений емоційним зарядом відкритості світові, жаги пізнання трепетних істин на кінчику пера молодих поетів. Підсвідоме “А що, як завтра війна?” виростає до мірила духових потенцій. Моделювання умовного конфлікту активізує межову ситуацію моральноціннісного вибору героїв.

Змальовуючи психічні стани персонажів при переході від одного етапу життя до іншого, письменник закодує їх у сприйнятті довкілля. Скориставшись методом прочитання тексту “під мікроскопом”, спостерігаємо розгортання ситуації порогу, де над зображальним домінує виражальне. Прагнення Музи стати невід'ємною складовою свого народу, за законом саморозвитку, дійде до самозаперечення: дівчині хотілось іншого народу, який би прагнув чогось і щось міг вчинити. Таким чином мовою притчевості А. Мороз ставить вічні питання.

Слід зауважити, що вірність Анатолія Мороза темі самоідентифікації простежується до останнього роману – *Притча про Мутанта*, де цен-

тральний жіночий образ теж подано в мітопоетичному ключі. Неприхований паралелізм філософського зерна обох притч – у пізньому усвідомленні значущости збереження власного імени. Помежові осяяння опредметнені як традиційними етносимволами (Дніпро, круча, тополя), так і українським вбранням – вишиванкою. “Останню” метафору розвитку цивілізації А. Мороз побачив у русі вагонів метро, “напакованих” відчуженими самотніми людьми: так людство прямує в пільму.

Ретардація ретроспективних подій у повісті *Довга-довга хвилина* (1974) створює багатшаровість художнього часу. Хоча новаторська форма була розкритикована критиками, незабаром прийом навмисного уповільнення здобувся на гідний аксіологічний засіб А. Погрібного. Дифузна комбінація миті й духового досвіду героя, кранівника Іваниці, посилює візію присутности, слугує метавиражальним психологічним засобом характеристики героя, створюючи стереоскопічний ефект. Відбулися зміни у творчій манері прозаїка: “відкриваючий момент” соціологічного мислення ускладнився психологічними чинниками, думка набула образної пластики. Умовним “схрещенням” часів А. Мороз по-слугувуватиметься у роботі над історичним романом *Хоть* (прийом перспекції), а концепцію вічного повернення реалізує в романі *Ваш поїзд о дев’ятій* і повісті *Убивство, про яке ніхто не хотів знати*.

Нова якість подачі конфлікту в жанрі детективу (повість *Легке завдання*, 1976) дала змогу підпорядкувати художній меті як дослідження людини через щоденну пра-

цю й душевні стани, внаслідок чого з’явилася ідейно-моральна філософема [11, 120] “жити за законами краси”, так і вибір героїв: оперативник Задерій “підходить” мистцеві схильністю до психоаналізу.

Через двадцять років письменник повертається до персонажів *25 сторінок однієї любови* з метою ревізії їхніх духових надбань. Вектор розслідування – “презумпція невинности” голови колгоспу Горового у душевній драмі й самогубстві Кармазіна, найкращого тракториста. Філософські проблеми стають предметом моральних шукань і суперечок героїв роману *Четверо на шляху*. Гуманістичний підхід до сучасника дозволяє побачити за характером мікросесвіт із власними світилами та тінями. Провідні ідеї письменника розвиваються й утверджуються циклічно як “через думки й суперечки персонажів, так і через їхні характери й долі” [11, 7]. У місткому резюме професора Василя Марка розкривається рушій саморозвитку художнього світу Анатолія Мороза й формула актуальности його творчости. Авторська концепція людини цілісна в ідейних акцентах, елементи стилю пронизують усю тропічну систему твору. Естетичним скарбом роману визнано концептуальні тропи.

У кризові 1980-ті прозаїк увійшов із лінзою “літератури запитань” [13, 14], що засвідчують романи *Товариші* (1981), *Ваш поїзд о дев’ятій* (1985), рефлексія *Сам* (1986). Ці романи стали помітним явищем в українській літературі. Дискусивний конфлікт між головою колгоспу та директором школи, позитивними героями роману *Товариші*, поляризував позиції критиків. Адепт соцреалізму

та моделювальної ролі позитивного героя Л. Санов закинув серйозне звинувачення, нібито А. Мороз “помилився в основному – в своїх симпатіях і антипатіях, в оцінках людей та їх життєвого діла, у трактуванні проблеми духовности в соціалістичному суспільстві” [14, 40]. В’ячеслав Брюховецький назвав конфлікти роману реальними і “багато в чому успішними” [3, 168], а Іван Дзюба зауважив творення конфлікту “нетрадиційного типу” [5, 170], де відбувається “взаємозапліднення ідей”.

У “романі одного дня” *Ваш поїзд о дев’ятій* Олена Логвиненко побачила спробу “багатопроблемного, різноступеневого осмислення життя. І майже кожна з порушених автором проблем (сім’ї і виховання, обов’язку і чести, керівника й підлеглих, морального вибору тощо) так чи інакше заломлюється крізь призму «врівноваженого» сприйняття Михайла Михайловича” [9, 4]. Цікаві спостереження Ніни Бернадської стосовно взаємодії назви й епіграфа роману: останній наснажує “приземлено-побутову формулу” символікою філософського звучання [1, 4]. Автор вибудував дві сюжетні лінії, поставивши в епіцентрі подій батька і сина Золотків. Складна сюжетно-ідейна діалектика виводить на чисту воду не лише ґанджі батька, але й певну світоглядну аморфність сина.

Морозова закоріненість у моральні виміри суспільно-виробничої сфери вимагала пошуку прийомів, які донесли б до реципієнта думку мистця без редакційних спотворень. Тому прозаїк вимушений був дозувати тему дурнів і советської демократії як «дуровіту» у своєму художньому світі, повертаючись до неї знов і знов.

Еволюціонує як місія дурнів у творах, так і художнє надзавдання автора. Колишня “дурість” Левка Горового (відмова від місця на кафедрі столичного вузу задля підняття відсталого колгоспу) сприймається як різновид духової практики задля повноти самореалізації. Маркером дурости стає нездатність до мімікрії Романа Браги (*Трое і одна*), чиє почуття господаря вбивають технологічні порушення, фінансова халатність. Чиновники від комуністичної партії та комсомолу завуальовано експлуатують Романове почуття справедливості.

Мотив сакральности юродства набирає сили – у поєднанні з пошуком сенсу життя та ставленням персонажів до праці у романі *Ваш поїзд о дев’ятій*. Спосіб життя Діогена – втеча любомудра від матеріальних тенет соціуму. Машкара божевільного несе зерня ірраціонального підходу до моделі світобудови, утверджуючи пріоритет духових цінностей. Місія Діогена – ректи істину, на яку ніхто серйозно не зважає, що вносить у сюжет мотив перестороги. Перебуваючи найнижче на соціальній драбині, Діоген утверджує власну філософію буття і спосіб її реалізації. Відмова від мімікрії зближує його з героями-протагоністами Романом Брагою, Левком Горовим. До диваків належать Вадим Устименко (*Легке завдання*), який відмовляється брати гроші за працю, що порушує закон краси, і Арсен Однорал (*Товариші*), який не нажив собі статків, зате нажив хворобу серця й продовжує вишукувати в дітях задатки геніяльності. Якщо літературні побратими Діогена соціалізувалися, то він сам сприймається екзистенційно самотнім. У межах одного твору парадоксальним чином

створюється дует переспіву ідеалів: “офіційним” шукачем істини і свого місця у світі виступає молодий архітектор Василь Золотко. Навіть його фах є маркером метафори світоперебудови. Натомість із ряхтіння тіней виступає інший ідеал, дещо приглушений і розпорошений у кількох персонажах, позначених, за оцінкою оточення, дурістю. Це й Діоген, і Людмила, чия філософія буття відповідає загальнолюдським цінностям, і фанатично віддана праці Копуща, чие дослідження стає детонатором виробничого абсурду. Всі вони намагаються зігріти світ світлом думки й маленького їхнього чину.

Творчість Анатолія Мороза надає розлогий матеріал для дослідження “дурнів” і “дуросвіту” советської системи. Аксиологічний підхід до художнього світу письменника оприсутнює дурнів, непрактичних до хапання і самозбереження, нездатних до віянь суспільних мутацій. Вони перетворюються у моральних заручників абсурду й духового некрозу суспільства. Пройшовши стан іншости – як духовну практику на шляху ініціації в неповторну особистість, вони приречені стати переможцями над тихою формою поневолення духу, стаючи в опозицію до системи і нав’язаних нею цінностей.

Сподіваної жду (1990) – роман-метафора Анатолія Мороза періоду кризового стану (“руйновища”) суспільства, де кожен персонаж – уламок загальної метафори. Зростає тривога за можливість розриву “мозаїчних” зв’язків, усвідомлення абсурдності правил гри, посилюється відчуття закинутості людини, відчуження її від свого творчого начала. Постмодерна парадигма проковує повернення до

метаобразу будівельного майданчика і корегує топос пошуку сенсу життя як шлях “паралітика з блискачними очима” до вершини. Алюзійний образ паралітика викликає потужні ремінісцентні енергії, співвіднесені з творчістю Лесі Українки, Івана Франка. Пошук ідеальної формули людських стосунків, виробничих відносин, можливості самореалізації, з одного боку, і втрата можливостей, зникання ідеалу, з іншого, – основні мотиви роману.

До прикмет творів А. Мороза належить, безумовно, вибір героїв. У центрі уваги – герой думаючий, який намагається осмислити світ і свою місію в ньому. Симпатії письменника на боці максималістів, які самостійно шукають відповіді на питання соціального, філософського та морального характеру, вступають у конфлікти як із своїми антиподами, так і з власним вчорашнім “я”. Домінанта романного мислення А. Мороза зосереджена на проходженні героями ситуацій морального вибору, які потребують вольового рішення і готовності боротися за ідеали або, навпаки, завершуються пошуком екзистенційного компромісу.

Діагноз хвороби суспільства письменник визначає за прикметною ознакою гедонізму – переважанням бажання брати над бажанням віддавати. Мистець простежує виродження потреби натхненної праці в умовах, де працює закон зрівнялівки, а працелюбність, порядність, чесність розцінюються як дивакуватість. Композиційно проблема визначення героїв вирішується як поліфонія головного конфлікту, багатоголосе звучання якого нагадує сув’язь інструментальних партій в оркестрі.

Нанизування мікроконфліктів однієї теми нюансує головний мотив. Різні герої знаходяться на певних етапах руху по кривій: хтось лише зрушив із мертвої точки, інший прямує по висхідній, ще хтось падає все нижче й нижче. Межова ситуація стає аксіологічним критерієм морально-психологічних параметрів особистості. Зрушення з точки відліку засвідчує становлення особистості, сумніви – накопичення критичної маси аргументів для подолання складного випробування, а компроміс із обставинами – втрату себе. Таким чином розв'язкою латентного конфлікту “людина – система” в тональності уникання відкритого протистояння обставинам стає духова смерть персонажа, яка передре фізичній.

Прозаїк спостеріг феномен адаптування розуму свого сучасника і тримає його в полі свого чіпкого зору: пристосуванство “науковця” Михайла Золотка (*25 сторінок однієї любови, Ваш поїзд о дев'ятій*), горе-поета Коноплі (*Чужа кохана*) і професора Переяслава (*Кіоскерка на перехресті*), представників технічної інтелігенції (*Трое і одна*), педагогічної сфери (*Товариші*) тощо. Врешті-решт пристосуванство пронизує всі рівні суспільного життя: п'яту владу і мистецьку еліту (*Сподіваної жду*), правоохоронні органи, депутатський корпус (*Притча про Мутанта*).

Ідея самоідентифікації зумовила зростання “м'язової сили” української літератури початку XXI століття. У межах виразно націєцентричної парадигми важко переоцінити тему втрати свого імені, що “вибухнула” у *Притчі про Мутанта* Анатолія Мороза й *Повістинці про Потворка* (2004) Віктора Терена, в *Музеї покинутих*

секретів (2010) Оксани Забужко й *Записках українського самашедшого* (2011) Ліни Костенко.

Втрата націотворчої ідеї активізує кримінальний елемент і штовхає індивіда до прірви небуття – такий акцент проблематики детективу *Убивство, про яке ніхто не хотів знати* (1997) та *Притчі про Мутанта* (2004). Мотив злочину та покарання зумовив концентричність побудови сюжету *Убивства, про яке ніхто не хотів знати*. Процес роздвоєння особистості, власника і громадянина, охоплює різні рівні свідомого та підсвідомого. Кожен новий виток сюжету відкриває то суспільні, то особистісні проблеми “загубленості” Дикого. Межовий часопростір несе екзистенційне навантаження, внаслідок чого отримує форму сакрального.

Ідея загубленої української людини часу великої Руїни покладена в основу історичного роману *Хоть* (2002). Сучасник відчуває притягальну силу трагічної постати гетьмана Петра Дорошенка, прозваного Сонцем Руїни. Прозаїк розробляє проблематику світовідчуття українців періоду Руїни в дусі екзистенціалізму, висвітлює сум'яття героя в момент межового потрясіння: на його очах скарано на смерть полковника Поповича. Віддаляючись від події у просторі й часі, гетьман Дорошенко наближається до розуміння офіри Поповича, тому задля збереження решток України від нищення гетьман готовий віддати булаву Самойловичу. Фабулу твору можна було б звести до тривалого воєнного протистояння кількох таборів та їх очільників, та головне поле битви – в душі Петра Дорошенка.

Автор знає ключ до того колективного підсвідомого, що дримає в кожній людині, він знаходить найкоротший шлях вразити нашу уяву, бо ж таємниця завжди має притягувальну силу. Чому запальний Мурашко вибрав таку ж лицарську смерть, як і його батько, – на палі? Щоб пізнати в останні миті земного існування щось таке, заради чого жив? На помежів'ї буття зустрічаємо в романі легендарного Івана Богуна. Він зупинився у лісовій хатині-паланці, наскрізь просякнутій алегорією вибору: вікна виходять на захід та схід. Та Богун не бачить сенсу в підтримці жодної зі сторін. За мітологічною символікою, ліс – то візуалізовані сумніви. Вони зумовлені усвідомленням безглуздя воювання проти самих себе. Символіка пейзажу та інтер'єру працює на мету – максимально досягти напруження рецепції межової ситуації. Абсурдність вибору майстерно передається нагнітанням настрою безвиході, знесилення, усвідомлення Богуну власного трагічного кінця.

Конфліктний вузол у *Хоті* зав'язаний по-постмодерністськи: тут і клясичний конфлікт між почуттям та обов'язком, і головний конфлікт романтизму між ідеалом та дійсністю, й екзистенційні питання, на які читач має відповісти сам. Між двома полюсами конфлікту – відкритого (шекспірівського) і прихованого буденністю (чеховського) – письменник вплітає конфлікт-дискусію, властивий драмі Генрика Ібсена, Бернарда Шов, пізніше пересмислений Жан-Поль Сартром та Альбером Камю. Питання про сенс життя, довкола якого змодельовано сюжет, анонсує твір та ув'язує життєписи доль, одні з яких висотою духу

та офірою схожі на агіографії, інші є алегорією ницости й жадібности. Постмодерністська позиція Анатолія Мороза виявляється у тому, що автор фактично нищить себе, стаючи критиком і пропонуючи одну з інтерпретацій множинности текстів [18, 14].

Поглинений марнотратством буденности, програміст Мутант наблизився до кризи середнього віку, який передбачає переоцінку почуття власної гідности. Однак він, креативний і самодостатній, відчуває розхитування структури психологічного часу, ослаблення взаємодії з минулим, втрату теплих родинних почуттів. Пробудження серця стає опонентом розумові героя. Спонукою до змін і, відповідно, внутрішнього конфлікту стає жінка. Кохана. Мати. Батьківщина. Триєдність образу вбирає в себе чуттєвість як головну ментальну ознаку українців (за Олександром Кульчицьким). Архетип України визначає аксіологічну домінанту твору. Для раціонального Мутанта віддати себе емоційній стихії – крок, що межує з божевіллям. Позицією “стороннього” він зруйнував власний світ. Внутрішня драма героя – в усвідомленій приречености на поразку, бо ворогом є велике Ніщо у спелілій душі.

Критики традиційно розглядали твори Анатолія Мороза з позицій соцреалізму. Але творчий доробок письменника, за винятком хіба що *25 сторінок однієї любови*, не вписувався в рамки канону. Не імпонували йому ідеальний герой, “роман-ілюстрування” і “роман перевиховання”; Анатолій Мороз раз і назавжди відмовився від однозначности зображення характерів, а точніше, надавав перевагу мистецькому поліфонічно-



му вираженню. Відчуття провини і фатальної приреченості у боротьбі з форс-мажорними обставинами – іманентні риси стильової манери пізнього періоду творчості мистця. Із циклічності межових ситуацій і людських драм виростає художня правда психологізму межового буття українського народу, репрезентована національно-гуманістичним і соціально-філософським романним мисленням письменника, який унікав естетизації советської ідентичності, передбачав крах системи і терпляче котив під гору свій камінь «будителя» суспільної та національної свідомості.

Bibliography and Notes

1. Бернадська Ніна, *Крізь час*, «Літературна Україна», Київ 1984, 20 грудня, с. 4.

2. Брюгген Володимир, *Не написано*, «Літературна Україна», Київ 1967, 7 лютого, с. 3.

3. Брюховецкий Вячеслав, *Испытание гласностью, или «Давайте говорить...»*, «Вопросы литературы», Москва 1987, № 3, с. 83–111.

4.. Волынский Константин, *Живая вода*, «Литературная газета», Москва 1964, 11 января, с. 1–3.

5. Дзюба Іван, *Від схем до синтезів дійсності*, «Вітчизна», Київ 1986, №6, с. 170–176.

6. Дончик Віталій, *Поступ і суперечності*, [у:] Агеева Віра та ін., *Діалектика*

художнього пошуку: Літературний процес 60 – 80-х років, Київ: Наукова думка 1989, с. 3–20.

7. Захарчук Ірина, *Війна і слово: мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму*, Луцьк: Твердиня 2008, 346 с.

8. Зборовська Ніла, *Шістдесятники*, «Слово і час» 1999, № 1, с. 74–80.

9. Логвиненко Олена, *Втеча від власного спокою?..*, «Молода гвардія» 1985, 18 вересня, с. 4.

10. Марко Василь, *Анатолій Мороз: Нарис творчості*, Київ 1988, 207 с.

11. Марко Василь, *Думкою осяяний світ*, [у:] Мороз Анатолій, *Твори: У трьох томах*, Київ: Дніпро 1987, Том 1, с. 5–14.

12. Мороз Анатолій. *Про народність у літературі: Літературно-критичні нотатки*, «Вітчизна» 1958, № 3, с. 179–196.

13. Садковский Вацлав, *Проблемы социалистической эпикки*, «Вопросы литературы» 1978, № 12, с. 11–7.

14. Санов Л., *Так хто ж переміг?.. (Полемічні нотатки)*, «Радянське літературознавство» 1975, № 8, с. 35–42.

15. Саранчук Віктор, *Герої живуть серед нас*, «Дзержинець» 1963, 17 грудня, с. 4.

16. Слабошпицький Михайло, *Тризе, або таємниця творчості*, «Київ» 2004, № 7–8, с. 147–156.

17. Хархун Валентина, *Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації: автореферат дисертації ... доктора філологічних наук*, Київ 2010, 39 с.

18. Baudriyar Jean, *Fatal Strategies crystal revenge*, New York 1990, 81 pp.

Mariya Foka

**SUBTEXT IN THEATRE AND IN CINEMA:
COMMON PARADIGM**

Volodymyr Vynnychenko Kirovohrad State Pedagogical University, Ukraine

Марія Фока

**ПІДТЕКСТ У ТЕАТРИ ТА В КІНО:
СПІЛЬНА ПАРАДИГМА**

Abstract: The paper deals with the research of the general paradigm of the subtext interpretation in theatre and in cinema on the basis of experience of the prominent theatre directors K. Stanislavskii and V. Niemirovich-Danchienko and the leading screenwriters and script consultants R. McKee, L. Seger, J. Weston, and K. Iglesias. In particular, the specificity of the category “subtext” understanding in theatre and cinema is studied. Also the roles of intuition and feelings in the decoding process and artistic presentation of implicit meanings are defined. The engagement between internal and external lines that represent implicit and explicit in the scene is revealed. The particularity of dialogue and pause, visual and audio effects that conceal attached information is determined.

Keywords: subtext, theatre, film, K. Stanislavskii, V. Niemirovich-Danchienko, R. McKee, L. Seger, J. Weston, K. Iglesias

Підтекст як генератор прихованих смислів, а отже й особливої художньої енергії, залишається одним із найменш досліджених у літературознавстві. Водночас сценаристи, режисери, актори театру й кіно активно застосовують технології, що творять “другий плян” на сцені та в кіно, сугестуючи прихований смисл глядачеві. І вивчення такого суміжномистецького досвіду залишається поза увагою теоретиків літератури, хоча театральні й кінематографічні набутки щодо роботи з імпліцитними смислами спроектовані в літературознавчу сферу дозволяють збагатити

осмислення художньої категорії “підтекст”. До того ж у мистецтвознавстві не узагальнено досвід щодо розуміння цієї категорії, не систематизовано прийоми та методи створення імпліцитних смислів. Цим пояснюється актуальність нашого дослідження. Метою статті є розкриття спільної парадигми осмислення підтексту в театрі й кіно, базуючись на досвіді театральних режисерів Константіна Станіславського і Владіміра Неміровича-Данченка і голлівудських консультантів з написання кіносценаріїв Роберта Маккі, Лінди Сегер, Джюдіт Вестон і Карла Іглесіаса. Постаवि-

мо собі за завдання розкрити специфіку розуміння поняття “підтекст” у театрі та в кіно; визначити роль інтуїції та чуття, особливості побудови діалогів та уведення пауз, взаємодію внутрішньої та зовнішньої ліній, роль візуальних та аудіальних ефектів, що несуть імпліцитну інформацію.

Маючи у своєму арсеналі різні зображально-виражальні засоби вираження, тим не менш кіно й театр активно та успішно використовують ті ж самі методи, що сугестують імпліцитні смисли як на театральній сцені, так і в кіно. Одними з перших, хто почав успішно працювати з прихованими змістами, тобто осмислювати й втілювати їх, були засновники Московського художнього театру, багато в чому новатори й реформатори: театральний діяч, актор, режисер К. Станіславський і педагог, драматург В. Немірович-Данченко. Зокрема, це стосується постановок Чеховських п'єс, які містили приховані смисли та які для адекватного втілення вимагали повного їх декодування. Саме тому вивчення досвіду театральних режисерів буде сконцентроване на постановках драматичних творів А. Чехова, таких як *Чайка*, *Дядя Ваня*, *Три сестри*, *Вишневий сад*. У теоретичних працях, статтях, спогадах, нотатках, листах та інших видах меморіальної літератури детально представлена специфіка розуміння, осмислення, розкриття підтексту К. Станіславським і В. Неміровичем-Данченко, що є важливою частиною тепер уже всесвітньовідомої системи Станіславського, теорії сценічного мистецтва, методу акторської техніки.

У той же час підтекст є невід'ємною складовою якісного кіно, а засоби й методи, що створюють і

навіюють ефект прихованих смислів, більш чи менш детально представлені у всесвітньовідомих семінарах Р. Маккі, Л. Серер, Дж. Вестон і К. Іглесіяса, теоретичні засади яких відображені зокрема в бестселерах *Story P. Маккі*, *Making a Good Script Great*, *Spiritual Steps on the Road to Success* і *Writing Subtext: What Lies Beneath* Л. Серер, *Directing Actors* і *The Film Director's Intuition* Дж. Вестон, *The 101 Habits of Highly Successful Screenwriters* і *Writing for Emotional Impact* К. Іглесіяса.

Сфокусуємо увагу на спільній парадигмі осмислення підтексту в театрі та у кіно, адже такий підхід допоможе виявити ключові аспекти для вивчення підтексту крізь призму літературознавства.

Насамперед варто зазначити, що підтекст – це імпліцитний смисл, тобто “справжній смисл, що вирує під словами і діями. Це справжня, чиста істина” [8, 2]. Так, маючи бажання поставити *Чайку* А. Чехова, “реабілітувати” її після невдалої постановки в Александрінському театрі, К. Станіславський неминуче зіткнувся з імпліцитними смислами, їх осмисленням, декодуванням і втіленням на сцені. Проте, взявшись за п'єсу, її прочитання й вивчення, не одразу осягнув глибину тексту, а отже не одразу відчув підтекст. “П'єси Чехова не розкривають одразу свою поетичну значимість, – розмірковував режисер. – Прочитавши їх, кажеш собі:

«Добре, проте... нічого особливого, нічого приголомшливого. Усе як треба. Знайоме... правдиве... не нове». Нерідко перше знайомство з його творами навіть розчаровує. Здається, що нічого розповідати про них після прочитання. Фабула, сюжет?.. Їх можна висловити двома словами. Ролі?

Багато хороших, проте немає виграшних... Згадуються окремі слова п'єси сцени..." [2, 220-221].

Тож, безумовно, підтекст вимагає особливого осмислення й глибокого проникнення в експліцитний плян вираження для його адекватного прочитання, що у свою чергу потребує розвиненої інтуїції, певних фонових знань, багатого асоціативного фонду і т. п. Проте на початковому етапі, тобто до безпосереднього осмислення й проникнення в невисловлене, саме інтуїція стає важливим ідентифікатором підтексту – відчуття, що внутрішній зміст залишається невисловленим, смисл полягає не у тому, про що йдеться в тексті. "Зазвичай підтекст – це щось, чого ви не можете вповні розпізнати. Це відчувається. Ви відчуваєте його" [8, 4], – пояснює Л. Сегер. Ось як, для прикладу, згадував К. Станіславський момент власного відкриття наявності прихованого смислу: "...Дивно: чим більше даєш волю пам'яті, тим більше хочеться думати про п'єсу. Одні місця її змушують, за внутрішнім зв'язком, згадати про інші, ще кращі місця й насамкінець – про весь твір. Ще й ще перечитуєш його – і відчуваєш всередині глибокі поклади" [2, 221].

Кінодраматурги надають саме інтуїції особливого, якщо й не провідного значення. "Інтуїція грає велику роль в правильному прочитанні підтексту, – наголошує Дж. Вестон. – Здібність помічати й розуміти підтекст зазвичай називається здібністю «читати між рядками». Це характерне й для читання рядків драматичного сценарію. ...Уміння добувати підтекст – спонтанно й проникливо інтерпретувати правду за діями, словами й подіями – це інтуїція" [9, 85-86].

Очевидно, що таке глибоке розуміння значення інтуїції зумовлює специфіку відтворення підтекстових смислів на сцені чи в кіно – сугестувати інші невисловлені смисли глядачам на рівні інтуїції. Зокрема, аналізуючи свої підходи до поставлених п'єс, К. Станіславський окремо виділив спектаклі, які ставились за т. зв. лінією інтуїції й чуття. Суть цього методу полягала в передачі акторами невербальної інформації, вражень і почуттів. Режисер пояснював цю особливість таким чином: "Я не берусь описувати спектаклі чеховських п'єс, оскільки це неможливо. Їх чарівність у тому, що є те, що не передається словами, а приховане за ними чи то в паузах, чи то в поглядах акторів, у випромінюванні їх внутрішнього почуття. При цьому оживають і мертві предмети на сцені, і звуки, і декорації, і образи, що створюються артистами, і сам настрій п'єси і всього спектаклю. Уся справа тут у творчій інтуїції й артистичному чутті" [2, 220].

Ідеться, по суті, про проявлення та функціонування підтексту під час спектаклю. Саме творча інтуїція й артистичне чуття відіграють важливу роль, адже ці складові талановитого актора дадуть змогу віднайти точні прийоми, які навіть театральній аудиторії відчуття, що головне криється поза словами, у неказаному й невисловленому.

Робота з прихованими смислами в даному випадку розкривається на двох рівнях: відтворенням авторського та створенням акторського підтекстів, які мають органічно співіснувати й взаємодіяти для адекватного навіювання їх глядачам. Ось як такий подвійний характер підтексту пояснює театральний режисер: "...Ми перетво-

рюємо твори драматургів, ми виявляємо в них те, що приховано під словами; – переконаний К. Станіславський, – ми вкладаємо в чужий текст свій підтекст, встановлюємо своє ставлення до людей і до умов їхнього життя; ми пропускаємо через себе весь матеріал, який отримуємо від автора й режисера; ми знов переробляємо його у собі, оживляючи й доповнюючи своєю уявою” [3, 63-64].

Такої ж думки притримуються й кінодраматурги у своїх спробах розкрити “секрети” свого мистецтва. Зокрема, Дж. Вестон виокремлює й ідентифікує такі підтексти, як “підтекст героя”, що пов’язується з актором, і “підтекст історії”, що пов’язується з режисером. “Підтекст героя” є відповідальністю актора, тобто саме актор мусить передати, створити й навіяти закладений смисл глядачеві. Як пояснює кінодраматург, це “інформація про героя, про яку герой може не говорити або навіть не знати про себе: така, як його емоційний та фізичний досвід, його взаємини, його потреби й образи, і асоціації, що формують його спогади, мрії, бажання і страхи” [9, 89-90]. У той же час “підтекст історії” – це справжня історія, яку ви розповідаєте. Це емоційні результати – це те, що відбувається на соціальному, емоційному рівні в уявному світі сценарію, у якому герої існують” [9, 90]. І цей аспект є відповідальністю режисера, тобто саме від бачення, відчуття й рішення режисера залежить рівень і ступінь передачі смислу твору.

Притім Дж. Вестон переконана, “коли сценарій є прозорим, актор і режисер мусять придумати, створити підтекст, якого, можливо, там немає” [9, 91]. А Л. Сегер наголошує на тому, що “актор не може створювати

підтекст у ролі, якщо письменник не вкладав ніякого підтексту” [8, 95]. У той же час уточнює, що “іноді письменник не усвідомлює підтексту. Іноді письменники відчують, які ідеї й слова найбільше підходять для сценарію, хоча навіть вони не можуть сказати вам точно, що там підтекст є” [8, 95].

У свою чергу одне із важливих значень надається діялогам, у яких, як дивно це звучить, істинне криється за невисловленим і недоказаним. Так, услід “за Чеховим” на сцені МХТу діялоги несли у собі великий імпліцитний смисловий пляст. В. Немірович-Данченко так пояснив цю особливість: “... У п’єсі Чехова ніяк не можна, щоб актор жив тільки тими словами, які він зараз промовляє, і тим змістом, який, за першим враженням, у них закладений. Кожна фігура носить у собі щось невисловлене, якусь приховану драму, приховану мрію, приховані переживання, усе велике невисловлене – в слові життя. Десь воно раптом прорветься – у якійсь фразі, у якійсь сцені. І тоді настане та високохудожня радість, яка становить смисл театру” [1, 429].

І цей смисл театру “за Чеховим” тісно переплітається зі смислом кіно. Зокрема, Л. Сегер зазначає: “Коли письменники створюють діялог, що є зрозумілим, ми називаємо його очевидним. Герої говорять саме те, що вони мають на увазі чіткими, логічними, реченнями. Це безглуздо. Це слабко. Це звучить як лекція або нотація, або трактат, або висновки. Діялог не є емоційно живим” [8, 3]. Таким чином за діялогами мають приховуватись не висловлені прямо враження, думки, почуття героїв, і саме це робить сцену повною та цікавою. “Однак це

не означає, що ми не можемо писати сильні діалоги, у яких зневірені любити намагаються сказати правду, – уточнює Р. Маккі. – Це просто означає, що найбільш пристрасні моменти мають приховувати ще один глибший рівень” [7, 256].

Відповідний підхід застосовується й у побудові сцени. “Коли сцена говорить читачеві прямо про що йдеться, це часто емоційно безглуздо не задовольняє, – пояснює К. Іглесіас. – У підтексті ви приховуєте конфлікти сцени навіть без їх визначення. Причиною, чому читачі схвалюють підтексти, є те, що він вимагає зусиль від них, привертає увагу їх й активізує їх у процесі читання. Коли мозок читача зайнятий, це автоматично зацікавлює тим, про що йдеться на сторінці” [6, 84].

Такої ж думки і Р. Маккі: “Сцена розповідає не про те, що у ній показано. Ще про щось. І саме це щось... змушує сцену працювати. У будь-якій сцені завжди наявний підтекст, внутрішнє життя, що відрізняється від тексту чи суперечить йому” [7, 255]. І саме в декодуванні цього закладеного підтексту, що поглиблює та активізує сприймання, полягає роль реципієнта – “бачити через вираз облич та вчинки героїв глибину невисловленого, неусвідомленого” [7, 254].

У Антона Чехова імпліцитна інформація існує паралельно з експліцитною. І це точно відчув К. Станіславський, пояснивши цю особливість через взаємодію зовнішніх та внутрішніх дій: “Його п’єси – дуже дійові, але тільки не в зовнішньому, а у внутрішньому своєму розвитку. У самій бездії створюваних ним людей приховується складна внутрішня дія. Чехов краще від усіх довів, що сценічну

дію потрібно розуміти у внутрішньому сенсі й що на ній одній, очищеній від усього псевдо-сценічного, можна будувати й оснóвувати драматичні твори в театрі” [2, 221]. Зауважимо, що К. Станіславський не вдається до терміну “підтекст”, замінивши його власним – “внутрішня дія”. Очевидно, так точніше оперувати ним, говорячи про гру актора, який має передати приховані смисли шляхом втілення внутрішньої дії.

Взаємодія ж зовнішньої та внутрішньої дій, їх ролі та функції чітко розмежовувались: “У той час як зовнішня дія на сцені забавляє, розважає чи збуджує нервову систему, внутрішня заряджає, полонить нашу душу й оволодіває нею. Звичайно, ще краще, коли обидві, тобто і внутрішня, й зовнішня дії, існують, тісно злиті разом. Від цього твір лише виграє в повноті й сценічності. Але все-таки внутрішня дія має стояти на першому місці” [2, 221].

Такий “двоїтий” підхід до зображення сцени та, відповідно, принцип втілення ідеї йде від реального життя. Р. Маккі пояснює це правило таким чином: “Ніщо не є тим, чим здається. Цей принцип вимагає від сценариста постійного усвідомлення “дволичности” життя, його розуміння, що все відбувається принаймні на двох рівнях, і тому завдяки цьому він повинен писати відповідно до правила одночасної двоїстості. По-перше, він повинен створити вербальний опис чуттєвого поверхневого рівня життя, що включає в себе зображення й звук, діяльність і розмови. По-друге, він повинен створити внутрішнє життя, що наповнене усвідомленими та підсвідомими бажаннями, діями й реакціями, потягами й особистісними проявами,

що зумовлені генетичними й практичними вимогами. Як у житті, так і в історії: він повинен приховати правду за «життєвою» маскою, справжні думки й почуття героїв приховувати за їх словами й діями” [7, 252-253].

Одним з прийомів, який створює ефект “айсберга”, є паузи. К. Станіславський із метою створення особливого психологізму вдавався до введення пауз, і в цьому виявлялась “стихійна близькість до Чехова, у якого на кожній сторінці знайдеться дві-три паузи” [1, 146]. Пауза стала дієвою, що було нововведенням художнього театру, вона грала свою роль і несла в собі певний смисл (невисловлені інформацію, настрої, враження, почуття і т. ін.). Так, “у мізансцені для *Чайки* окреслювався шлях до найглибших життєвих пауз; у них чи проявлялося доживання попереднього хвилювання, чи підготовлювався вибух майбутньої емоції, чи містилось велике мовчання, повне настрою” [1, 146]. Більш того, “пауза не мертва, а дієва, яка поглиблює переживання чи відмічена звуками, що підкреслюють настрої: фабричний чи паровозний гудок, птах, тужливий крик сови, проїзд екіпажу, музика, яку чути здалеку, і т. п.” [1, 147]. Таке “промовисте мовчання” [4, 105] потребувало особливого підходу як від режисерів, так і від акторів, адже мало органічно увійти у сцену. “Досягалися паузи дуже нелегко, шляхом наполегливих і важких пошуків, – згадував В. Немірович-Данченко, – не тільки зовнішніх, але й психологічних пошуків гармонії між дійовими особами й всією навколишньою обстановкою” [1, 147].

У тому, що пауза є засобом передачі підтекстових смислів, переконана й Л. Сегер: “Я завжди вважала,

що чим довша пауза, перед тим як ви отримаєте відповідь, тим далі ви підете від того, куди ви хочете піти. ...Ви запитуєте когось про щось, [...] і якщо пауза довга, це підтекстово натякає, що щось не так тут. Нарешті відповідь приходить... Але пауза сказала все” [8, 30].

Особливого підтекстового навантаження, тобто навіювати додаткові враження, настрої, відчуття, можуть також нести візуальні (скажімо, декорації) чи аудіальні (звукові) ефекти. Так, К. Станіславський зазначає: “Чехов однаково володіє на сцені й зовнішньою, і внутрішньою правдою. У зовнішньому житті своїх п'єс він, як ніхто, вмів користуватися мертвими картонними бутафорськими речами, декораціями, світловими ефектами й оживляти їх. Він уточнив і поглибив наші знання про життя речей, звуків, світла на сцені, які як у театрі, так і в житті, мають величезний вплив на людську душу (письмівка наша. – М. Ф.). Сутінки, захід сонця, його схід, гроза, дощ, перші звуки ранкових птах, тупіт коней по мосту й стук від'їжджаючого екіпажу, бій годинника, крик цвіркуна, набат потрібні Чехову не для зовнішнього сценічного ефекту, а для того, щоб *розкрити* (письмівка наша. – М. Ф.) нам життя людського духу” [2, 223].

Варто навести цікавий факт, що А. Чехов надавав великого значення “правдивому звукові на сцені” [5, 350], тобто відтворенню й самому звучанню звука. Очевидно, “музична” тональність мала сугестувати певний настрої чи емоцію, і це “музичне” наповнення, а саме його відтворення на сцені набувало для драматурга особливого значення. Наприклад, так згадує К. Станіславський одну з репе-

тицій п'єси *Три сестри* за участю самого А. Чехова: "Серед усіх його переживань про участь п'єси він (А. Чехов. – М. Ф.) дуже хвилювався про те, як буде передано набат у третьому акті під час пожежі за сценою. Йому хотілося образно представити нам звук деренчливого провінційного дзвону. При кожній зручній нагоді він підходив до когось з нас і руками, ритмом, жестами намагався *навіяти настрій* (письмівка наша. – М. Ф.) цього надриваючого душу провінційного набату" [5, 350].

Таким Чеховським ремаркам К. Станіславський і В. Немірович-Данченко приділяли особливе значення, проте, як виявилось, театрали того часу не сприйняли такий звуковий і світловий ефекти адекватно. Очевидно, глядачі не шукали вкладеного підтексту, тоді як режисери "услід за автором" вдавалися до його використання, активно вводячи в постановки. "І даремно сміялися над нами через цвіркунів та інші звукові й світлові ефекти, якими ми користувалися в чеховських п'єсах, виконуючи лише численні ремарки автора, – був переконаний К. Станіславський. – Якщо нам удавалось робити це добре, а не погано, не по-театральному, – ми скоріше заслуговували схвалення" [2, 223].

Тим не менш підхід К. Станіславського отримав своєрідного схвалення, адже передача "зовнішнього життя" є найефектнішим і найпопулярнішим прийомом, що активно використовується у кіномистецтві (і витоки цього явища якраз, на нашу думку, і закладені у чеховських п'єсах і їхніх постановках художнім театром). Можна виділити дві домінантні функції, що несуть у собі такі "декорації": по-перше, породження певних асоці-

яцій, що несуть цілий спектр емоцій та почуттів, по-друге, розкриття додаткової інформації, що відкриває додаткові смисли. Зокрема, Л. Сегер пояснює "підтекстову" роль "оточуючих" ефектів таким чином: "Захід сонця може викликати асоціації з романтикою, із закінченням речей, коли ніч і тьма приходять, з ностальгією про те, що могло б бути, можливістю нових подій, що тримаються в секреті, з романтичною ніччю. Захід сонця став кліше, тому що ми створюємо так багато асоціацій із цим образом. Ми бачили його так часто у фільмах. Фільм тільки повинен показати захід сонця, і ми зазвичай знаємо, що це означає. ...Ми знаємо, що це означає набагато більше, ніж закінчення дня" [8, 6].

Окрім того, підтекст можуть виражати й інші деталі, які, на перший погляд, можуть видатись незначними. Зокрема, імпліцитні смисли можуть виражати також міміка й жести актора, тож потрібно вміти читати й розуміти мову тіла. Наприклад, Л. Сегер зазначає: "Якщо ми не визначились щодо істини, ми можемо подивитися на жести героя. Хоча деякі жести будуть створені актором... Найменші жести можуть бути такими виразними, як великі дії. Істина часто у деталях" [8, 84].

Яскравою ілюстрацією такої "істини у деталях" може слугувати, бодай, свист Астрова в *Дяді Вані*. Коли К. Станіславський працював над цим образом, А. Чехов уточнював щодо від'їзду Астрова: "Він же свистить, послухайте... Свистить! Дядя Ваня плаче, а Астров свистить!" [2, 232]. Цей нюанс, на якому так наголошував драматург, осягнув актор трохи згодом: "Як же так, – розмірковував актор, – [...] смуток, безнадійність і –

веселий свист?" [2, 232]. Та раптове осяяння миттєво розкрило його ідейну сутність. Про це режисер згадує таким чином: "Але й це зауваження Чехова само собою ожило на одному з пізніших спектаклів. Я якось взяв та й засвістав: навмання, за довірою. І тут же відчув правду! Вірно! Дядя Ваня падає духом і впадає у зневір'я, а Астров свистить. Чому? Та тому, що він настільки зневірився в людях і в житті, що в недовір'ї до них дійшов до цинізму. Люди йому вже не можуть нічим завдати болю. Проте на щастя Астрова, він любить природу й служить їй ідейно, безкорисливо; він саджає ліси, а ліси зберігають вологу, що необхідна для річок" [2, 232].

Більш того, нести підтексти можуть навіть елементи костюму актора. Наприклад, А. Чехов наполягав на прискіпливій увазі до ремарки щодо зовнішності дяді Вані: "У мене ж написано: він носить чудесні краватки. Чудесні!..

І тут справа полягала не в краватці, – пояснює К. Станіславський, – а в головній ідеї п'єси. Самородок Астров і поетично ніжний дядя Ваня гложуть в глушині, а тупий професор блаженствує в С[анкт]-Петербурзі і разом із собі подібними править Росією. Ось прихований зміст ремарки про краватку..." [5, 338].

Таким чином, розуміння важливості підтексту, вивчення засобів навіювання імпліцитного плясту й сугестування прихованих смислів є важливою ознакою високоякісної театральної постановки чи кіно. Перші вдалі спроби відтворення підтексту на театральній сцені К. Станіславським і В. Неміровичем-Данченком у постановках п'єс А. Чехова, а також успішне втілення в кіно, що детально

розкривається сучасними консультантами з написання кіносценаріїв Р. Маккі, Л. Сегер, Дж. Вестон і К. Іглезіасом, збагачують уявлення про роль підтексту у великому мистецтві. І саме цей суміжномистецький досвід є важливим і неоціненним для теорії підтексту, яка сьогодні, зокрема в літературознавстві, знаходиться на етапі становлення.

Bibliography and Notes

1. Немірович-Данченко В. И., *Рождение театра*, Москва 1989, 575 с.
2. Станиславский К. С., *Собрание сочинений*: В 8-ми томах, Москва: Искусство 1954, Том 1: *Моя жизнь в искусстве*, 516 с.
3. Станиславский К. С., *Собрание сочинений*: В 8-ми томах, Москва: Искусство 1954, Том 2: *Работа актера над собой. Часть I. Работа над собой в творческом процес ее переживания. Дневник ученика*, 511 с.
4. Станиславский К. С., *Собрание сочинений*: В 8-ми томах, Москва: Искусство 1955, Том 3: *Работа актера над собой. Часть II. Работа над собой в творческом процес ее воплощения. Дневник ученика*, 503 с.
5. Станиславский К. С., *Собрание сочинений*: В 8-ми томах, Москва: Искусство 1958, Том 5: *Статьи. Речи. Заметки дневники. Воспоминания. 1877 – 1917*, 686 с.
6. Iglesias Karl, *Writing for Emotional Impact: Advanced dramatic techniques to attract, engage, and fascinate the reader from beginning to end*, Livermore, California: WingSpan Press 2005, 240 pp.
7. Mckee Robert, *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, New York: Regan Books 1997, 466 pp.
8. Seger Linda, *Writing Subtext: What Lies Beneath* / Published by Michael Wiese Productions 2011, 166 pp.
9. Weston Judith, *The Film Director's Intuition: Script Analysis and Rehearsal Techniques* / Published by Michael Wiese Productions 2003, 368 pp.

Olha Hedzyk

THE TRANSFORMATION OF CHRISTIAN MYTH IN WILLIAM BUTLER YEATS RELIGIOUS DRAMA: THE UKRAINIAN CONTEXT

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Ольга Гедзык

ТРАНСФОРМАЦІЯ ХРИСТІЯНСЬКОГО МІТУ В РЕЛІГІЙНІЙ ДРАМАТУРГІЇ В. Б. ЄЙТСА: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Abstract: The article analyzes the William Butler Yeats religious plays *Calvary*, *Resurrection*, *Purgatory*, *The Hour-Glass* with the projection on the experience of contemporary Ukrainian playwrights. The significant desemantization and the mythologization of New Testament's stories in Irish plays could be traced. This partially is correlated with desacralization motifs in Ukrainian modern drama and absolutely does not coincide with the actual religious Ukrainian plays.

Keywords: W. B. Yeats, religious drama, modern drama, desacralization, mythologization, Christian myth

У сучасному літературознавстві факт спорідненості словесного мистецтва з мітологічними і релігійними формами свідомості вважається аксіоматичним, підтвердженням чого є недавно опубліковане комплексне дослідження Ігоря Набитовича *Універсум sacrum'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму)*. Ірина Бетко запевняє, що духовна (й духовна) культура “не може існувати без релігійних текстів, які складають її ідейно-світоглядну й конкретно-психологічну базу” [1, 8]. Аналогічної думки дотримується й Анатолій Нямцу – багаторічний керівник центру “Біблія і культура” в Чернівецькому національному уні-

верситеті імені Юрія Федьковича. Учений наголошує: світова література “в усі часи зверталася до євангельських текстів, намагаючись з їхньою допомогою достеменніше зрозуміти Людину, світ її пристрастей, суперечливий сенс буття” [2, 35].

Володимир Антофійчук, підсумовуючи результати семирічної діяльності вказаного осередку, окреслює комплекс проблем, порушених науковцями стосовно функціонування біблійного матеріалу в різних національних культурах від давнини до сучасності, й зауважує, що в студіях модерної словесності помітним є “звернення до тих тем і колізій, які передвизначають трагічний під-

текст новозавітних оповідей” (перевсім це комплекс ідей, пов’язаний з образами Юди Іскаріота, Понтія Пилата та оточення Ісуса Христа), “моделювання трагічних процесів зіткнення язичницьких та християнських ідеологій”, “прагнення осмислити конкретно-національне з погляду всечасового, загальнолюдського” [3, 90–91].

Цитований висновок можна застосувати і щодо драм релігійного змісту ірландського письменника-модерніста Вільяма Батлера Єйтса. Понаднаціональний характер часткової десакаралізації новозапівітних оповідей у літературі ХХ століття спонукає і до компаративних студій цієї проблеми, на чому зосередив свою увагу Степан Хороб у статті *Драматургія Вільяма Батлера Єйтса початку ХХ століття й українська модерна драма: від символу до ритуалу*. Своєрідним продовженням означених інтенцій ученого є пропонування розвідка перегуків релігійного дискурсу п’єс ірландського автора й українських драматургів першої половини ХХ століття. Власне, встановлення та аналіз цих типологічних сходжень і є метою дослідження в нашій статті. Ми спробуємо виявити факти паралельного функціонування в ірландській та українській драматургії першої половини ХХ століття аналогічних за смисловим наповненням модерних релігійних текстів, а також проаналізувати спільне та відмінне в методах і прийомах опрацювання драматургами біблійного претексту.

З-поміж релігійних драм В. Б. Єйтса об’єктом окремишнього студіювання в українському літературознавстві стала лише п’єса *Голгофа*. У

присвяченій їй статті Ірина Сенчук розглядає створену драматургом версію страждань Ісуса Христа з погляду десемантизації та інверсії новозавітного сюжету, зумовленої як соціокультурними і духово-світоглядними чинниками (“Хиткість уявлень про світ (у культурі межі ХІХ–ХХ століть. – О. Г.) та визнання плинності часу і неможливості повторення людського вибору породжували відчуття трагічності буття”), так і специфікою релігійного світогляду В. Б. Єйтса (“стоїть ближче до пантеїзму, через призму якого він і сприймає християнство, прагнучи, як і романтики, у своїй мітології синтезувати «чуттєвість» античного язичництва і «духовність» християнства”) [4, 282]. Структурною основою п’єси *Голгофа*, на думку дослідниці, є “міт про божественну й людську сутність Ісуса Христа” [4, 283], десакаралізований у вимірах феноменів страждання (жертви), зради та волі (свободи вибору). Кожен із цих споконвічних мотивів репрезентований у символічному пляні відповідним персонажем – Христом, Юдою і Лазарем.

Торкаючись традиції канонічних драм про Страсті Господні, В. Б. Єйтс зображає події Страсної П’ятниці з часової та особистісної дистанції: у річницю своєї смерти Христос знову переживає ті ж події, але поза межами реальності, прагнучи досягнути причини неприйняття людьми його жертви. Особливих душевних страждань завдають Месії Лазар, Юда і римські солдати. Перший докоряє Христові, що воскресив його без права вибору (Лазар хотів спокійно й вільно лежати у могилі, але Ісус “виволік” його, як “хлопча-

ки витягують кроля” з нори, бо така була воля Отця і Любов Христа, від якої герой “ніде не міг сховатись” ще за життя). Проклинаючи Ісуса за те, що зробив його іграшкою містичних сил, Лазар наголошує: він був би радий помінятися з Христом життям і смертю (“Забрав ти смерть мою – то дай свою / Мені натомість!”), бо тепер його очікує доля вічного скитальця (“Дерися на Голготу, та не зир / На Лазаря, який не знайде гробу, / Хоч обшукав би всі верхи й глибини!”) [5, 419–420].

Частково схожий богоборчий мотив наявний у драматичній поемі Лесі Українки *У пущі*: скульптор Річард Айрон не може змиритися з пуританськими канонами ранньохристиянської громади і, всупереч заборонам родичів, друзів і пастора, які закликають його по-особливому сприйняти любов Христову, – ліпить оголену фігурку Джоанни. Увесь творчий процес супроводжується спробами скульптора то відмежуватися від нав’язливих застережень християн стосовно “гріховності” традицій античного мистецтва, то пристосуватися до вимог громади. Утікаючи, Річард у пущі намагається розв’язати болючі сумніви, хитання й дилеми, потроху позбавляючи статую еротичних ознак. Однак підпорядкування творчої свободи правилам християнської моралі вихолощує талант, призводить до ще більших душевних мук. Порівнюючи початкову Джоанну з остаточною, і Річард, і Антоніо (поціновувач його таланту) визнають другий варіант не просто гіршим, а вимученим. Цілковито розбитий усвідомленням творчого зламу, скульптор порівнює себе з Юдою та у мінорних тонах

окреслює власні перспективи: “Ви хочете, щоб зрадив я скульптуру? / Не можу я, бо зрадником не вдався. / Та навіть хоч би й зрадив, як Іуда, / я, певне б, і повісився, як він” [6, 68]. Як бачимо, для обох драматургів проблема свободи є першорядною – вищою навіть за найдосконаліші релігійні догмати. З нею незмінно пов’язаний феномен любови, яка втрачає свій сенс у ситуаціях диктату чи примусу, бо не може існувати без права вибору.

В аналогічному силовому полі функціонує у п’єсі *Голгофа* В. Б. Єйтса ще один образ-символ, який неодноразово привертав увагу і богословів, і мистців, – Юди Іскаріотського. Цікаво, що авторський задум цього образу змінився, як зазначає Ірина Сенчук, з постаті Юди як “зрадника-фаната” (догоджаючи громаді, “блукає вулицями Дубліна в пошуках того, кому б міг «видати» Христа”) на “зрадника-честолюбця”, для якого зрада стала єдиним способом залишитися вільним і незалежним. Відтак і образ Месії зазнає певних трансформацій – від “усвідомленої жертвовності” до “пасивного страждальця” [4, 284–285]. До таких висновків дослідниця приходиться на основі розгляду історії написання драми *Голгофа*, стосовно задуму якої збереглися записи В. Б. Єйтса в листі до леді Оґасти Ґреґорі від 14 січня 1918 року [4, 283].

У сюжеті п’єси *Голгофа* ірландського драматурга Юда мотивує свій злочин тим, що в період спілкування з Месією його дратувала думка: усе залежить від Отця і немає людини у світі, яка б не була підвладною Богові (“Мені було подумати нестерпно, / Що свиснеш ти, а я зробити мушу.

/ Але тоді намислив я: “Усяк, / Його хто зрадить, тим той і звільниться”) [5, 421–422]. Як це не парадоксально, але і через декілька років Юда пишається своїм учинком і тим, що Спаситель людства його врятувати не може. Тепер гордия Іскаріота ще більша, його мучить єдине питання: “Той чоловік, що Бога зрадить, дужчий / Стає за себе й Нього, разом взятих?” У відповідь Христос каже: “Але якщо йому вчинити зраду / Той Бог сам заповів – лишивсь Бог дужчим” [5, 422]. У вказаному діялозі християнський міт радикально десакралізований, адже Месія немовби виправдовується перед Юдою, переконуючи і себе, і його у незмінності господньої волі. Крім того, тут виразно проступає суперечність канонічної традиції вважати зраду Юди Іскаріота наперед передбаченою Творцем, що мало б підкреслювати універсальність божого всезнання, але в цьому контексті сприймається, по-перше, як можливість виправдання Юди (бо ж він не міг змінити фатуму), а по-друге, як категоричне обмеження свободи і зрадника, і Богочоловіка (адже обоє вони стали іграшками містичної необхідності).

Наступна картина драми *Голгофа* ще більше акцентує на обмеженості людського виміру натури Месії, показуючи, як конфлікт цінностей духовного і матеріального світу вихолощує з душі Ісуса віру в здатність людей оцінити його самопожертву. Моделюючи кульмінаційну точку драми – споглядання Юдою і Месією дій вояків, В. Б. Єйтс показує цих виконавців римського закону вкрай байдужими людьми: прибиваючи Ісуса до хреста, вони домовляються, як розігруватимуть у кості

його плаща, а тоді на radoшах кружляють у танці. Хоча Христос і в цей пекельний момент намагається до кінця виконувати свою місію і тому радить воякам “попросити щось у Бога свого”, однак вони не реагують на його доброту, пропонуючи навзаєм свої послуги: “Ти добрий, кажуть, і створив ти світ, / Та це не має значення”, “Танцюймо! / Станцюймо танець наш гравців у кості, / А то ще вмере і танцю не побачить”. Найбільший цинізм – у словах Першого Римського Солдата: “Одне лише ми знаємо напевне: / Знаття, що в нім нема того нічого, / Що нам потрібно, має бути втішним / Для нього”. Ще раз почувши про “даремність” своєї жертви, збагнувши, що його не сприймають ні учні (зокрема Юда), ні солдати, Христос вигукує: “Мій Отче! Нащо ти мене покинув?” [5, 423–424]. Ці відомі біблійні слова, які тлумачать як вияв надзвичайних тілесних мук Месії, у контексті ключового конфлікту драми В. Б. Єйтса набувають зовсім іншого значення. Ми розуміємо, що саме з величезного розпачу (душевних мук) народилося це волання до небес і що це болючий докір і навіть звинувачення містичній силі, яка зробила Христа заручником марної необхідності.

У ракурсі проблематики фатуму (права вибору), матеріального (духовного) розглядає голготську жертву і Леся Українка в драматичній поемі *На полі крові*. Правда, тут ситуація моделюється більше з позицій Юди, а не Ісуса, що зменшує рівень десакралізації дискурсу. Розчарований несправданими надіями на високий статус послідовника Месії, заради чого Юда Іскаріот роздав міській голоті батьківський спадок, ге-

рой каже, що заслуговував на краще ставлення до себе з боку Христа, а натомість чув лише слова про зрадника у середовищі учнів, помічав докірливі погляди і т. ін.: “Либонь, не райське щастя відбивалось / в моїх очах! Учитель те завважив. / Він поглядів понурих не любив. / [...] Напроти мене / він байку склав про гостя, що понурий / та нечупарний втисся на весілля / і з соромом був вигнаний. Дедалі / про зрадників почав заводить річ. [...] Нічого в світі я не мав, крім нього, – / хіба ж не мав я права знов змінити / його на те добро, що я втертяв / з його причини?” [7, 153–154]. Саме з такого бунту гордої та жадібною людини виростає схильність до крадіжок, а відтак і бажання, у буквальному сенсі, продати Ісуса як товар, щоб виручити хоча б частину втрачених раніше коштів і придбати новий клаптик землі – оте поле крові, на якому у драмі зустрічаються й ведуть розмову прочанин і Юда.

Потужний матеріалістичний струмись драматичної поеми Лесі Українки розгорнутий у сюжеті через лямбмотивний образ товару, квінтесенцією якого є наступне судження Юди Іскаріота: “Що є товар? Як хто що зайве має, / той може те продати. От я мав / учителя, – як він зробився зайвим, / то я його продав” [7, 141]. У наведеній репліці, як і в драмі *Голгота* В. Б. Єйтса, відчуваємо натяк не лише на невміння учнів оцінити місію Ісуса, а й на марність його жертви, оту зайвність учителя духу для людей, які цінують тільки матеріальне. З цього погляду твір Лесі Українки, з одного боку, кореспондує з канонічним твердженням про ласого до грошей Юду, а з іншо-

го, – проблематизує думку щодо напередвизначеності ролей жертви та зрадника, з якою вони можуть змиритися через певне обмеження права вибору власного життєвого призначення. У такому філософському сенсі п’єса Лесі Українки виглядає справді модерністською.

Якщо *Голгота* В. Б. Єйтса позначена радикальною десакралізацією, то у п’єсах *Воскресіння* й *Чистилище* виникає і поступово наростає інша тенденція трансформації новозавітних історій – мітологізація. Біблійний сюжет про воскресіння Ісуса Христа у творі зведений до мінімуму: його переповідає Євреєві та Грекові Сирієць – на основі почутої від жінок історії приходу до гробу Христа у ранок Пасхи, а в самому фіналі воскреслий Месія з’являється апостолам, які переховуються на горіщі дому Єврея від знавіснілого натовпу ворогів Ісуса. Поза цими двома фрагментами – ціла “драма ідей”, філософський діалог представників трьох народів, що так чи інакше були причетними до земного життя Христа. Ці три постаті можна розглядати як певні ментальні символи чи навіть емблеми філософсько-релігійних традицій Сходу та Заходу.

Єврей – мислитель тверезого і реалістичного складу: він уважає, що Ісус – звичайна людина, яка вірила у пришествя милосердного до людських страждань Месії, а коли втомилася чекати, – вирішила сама взяти на себе його призначення, “бо з усіх доль ця здалася йому найжахливішою” [5, 429]. Зашкодили втіленню місії Христа, на його думку, реальні речі – розп’яття і смерть, адже підірвали віру в божественність навіть у найближчих учнів.

Обман Ісуса, за словами Єврея, був розкритий Юдою, і той помстився зрадою. Грек – носій метафізичної і матеріялістичної філософій буття. Він упевнений: Ісус ніколи не мав людського тіла, просто усім “тільки здавалося, нібито він народився, нібито їв, спав, ходив, нібито помер”, і “жінкам примарилося”, що він воскрес, бо “рука без кісток і м’язів не може вергати каміння” [5, 428, 433–434]. Грек та Єврей по-різному сприймають і звістку про воскресіння Христа, яку приносить Сирієць. Новина стає предметом нової дискусії: позитивіст Єврей сприймає її з недовірою, вважаючи, що тіло Ісуса, напевно, вкрали римляни, а схоласт Грек бачить підтвердження своєї теорії ілюзії. Єдиний, хто вірить у поєднання божественного та людського, у реальність смерти та воскресіння Христа, це Сирієць: “Ну й що з того, коли це суперечить усьому, що знає людина? [...] Ніякий він не фантом. Ми привалили отвір гробівця великою брилою, і от жінки кажуть, що брилу хтось відкотив назад” [5, 434–435].

Ще одну особливість драми *Воскресіння* В. Б. Єйтса – мітологізацію новозаповітного сюжету – підмітила свого часу І. Сенчук. На думку дослідниці, автор вдався до прийомів переробки й пересотворення біблійного міту, поєднання християнської та античної традицій, зокрема методом паралельного представлення новозавітної пасхальної історії та античного міту про смерть і переродження бога Діоніса. Коментар Греком діонісійських ритуалів, колоритно представлених у сюжеті п’єси, за словами І. Сенчук, є виявом “аграрно-мітологічного культу: «по-

мираюче» зерно потім «воскресає». Така мітологема “стає метафорою циклічної концепції історії, стверджуючи ідею повторюваності подій і ситуацій в історії розвитку людства” [8].

Як видно з короткого розгляду релігійно-мітологічного дискурсу п’єси *Воскресіння*, В. Б. Єйтс радикально відійшов у ній від традицій власне релігійної пасхальної драми-містерії. Вступна ремарка засвідчує, що автор цілком розумів антиклерикальний характер свого тексту (“матеріал може виявитися неприйнятним для постановки на сценах Англії чи Ірландії”), тому радив “ставити десь у студії чи у вітальні, а чи в театрі «Піккок» перед спеціально дібраною аудиторією” [5, 425].

Аналогічною мірою дискусійних варіантів пасхальної драми українська література ХХ століття не має. Цілковитою протилежністю за релігійним спрямуванням до цього твору В. Б. Єйтса можна вважати драму-містерію *Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа* Григора Лужницького. Детально аналізуючи її, Наталія Вівчарик наголошує: авторська версія *Страстей Господніх* цілковито відповідає Євангеліям від Матвія та Івана і може розглядатися як варіант “на низування євангельських епізодів” з метою “оживлення біблійної історії” [9, 139]. Степан Хороб відзначає загалом канонічний характер пасхальної драми Григора Лужницького, однак наголошує ще й на певних рисах авторського новаторства, особливо стосовно моделювання образу Ісуса Христа (всупереч східнохристиянській традиції, постать Месії введена тут як дійова осо-

ба; звична опозиція Христос – Юда частково врівноважена можливістю прощення зрадника^{26*}), що забезпечує п'єсі частково модерністський характер [11, 76–79]. Отже, незважаючи на майже однаковий час написання, ірландська й українська пасхальні драми характеризуються різними типами модернізації дискурсу: перша схильна більше до мітологічних трансформацій, друга ж допускає лише часткову видозміну канонічних вимірів біблійного претексту.

Щоб конкретизувати генологічну специфіку релігійних п'єс автора, варто згадати наступне судження С. Хороба: В. Б. Єйтс завжди тяжів “до жанрової традиції середньовічного мораліте, надто ж у ранній період своєї творчості” [12, 246]. Тому, ймовірно, і модифікував структуру біблійних оповідей за допомогою алегоричних прийомів, інакомовно увиразнюючи боротьбу сил добра та зла. Найбільш справедливим є це твердження стосовно однієї з перших у його доробку драм, де було використано принципи театральної умовности, – *Піщаний годинник*. У п'єсі спостерігаємо непримиренний двобій матеріальної та духової систем цінностей у душі Мудреця – кабінетного вченого, фанатика науки, який переконав усіх, окрім Дурня, відректися від віри заради “семи наук” раціоналізму (філософії, архітектури, музики, граматики, арифметики, риторики й діалектики). Мудрець дражнить Дурня щодо його забобонности, доводячи, що всі релігійні ідеї – це лише казки, які він слухав дитиною. Однак несподівано з'являється Ангел, повідомляючи Мудрецеві, що упродовж години той

помре й стане проклятим, оскільки жодна душа не ввійшла до раю з часу його появи в цій країні. Єдиною надією на порятунок може стати людина з вірою в серці, але її необхідно відшукати, поки не впаде остання піщинка в годиннику. Бідолашний Мудрець судорожно просить людей допомогти йому, але дарма – ні учні, ні дружина, ні діти не вірять у щирість його слів, думаючи, що він випробовує їх. Коли ж, здавалося, усе втрачено, з'являється Дурень, і Мудрець із надією на господню милість смиренно схиляє коліна і просить помолитися, бо міркує, що лише молитва цього невинного буде почута Богом.

Означене поступове прозріння духу, що стає для Мудреця останнім, але найважливішим учинком, на думку І. Сенчук, виразно кореспондує з технікою постановки п'єси, розробленою спільно з режисером і театральним художником Е. Г. Крейгом: “Дія відбувалася перед темно-оливковою завісою, більшість костюмів – Мудреця, дружини і учнів – були витримані в бузковій гамі. Гармонія двох основних кольорів розбивалася третім, контрастним: одяг і перука Дурня, а також стіл і стілець були рудого кольору. [...] Печера, зображена Крейгом, породжувала асоціації з символічною плятонівською печерою, в'язні якої не бачили нічого, крім тіней” [13, 121–122]. У такий спосіб схематичність подій і образів п'єси-мораліте набувала більш прозорого алегоричного смислу, допомагаючи глядачеві сприймати репрезентовану в тексті істину духової реальности. Отже, боготорчі мотиви у творчості В. Б. Єйтса не можна вважати самоціллю ху-

дожнього висловлювання, – вони покликані увиразнювати конфлікт переконань, загалом властивий для авторської “драми ідей”.

Цілковито мітологізовану версію християнської легенди представляє драматична поема В. Б. Єйтса *Чистилище*. Видається, що релігійна ідея існує тут тільки як метафора ймовірного очищення душі від важкого гріха після смерті людини. Осердям конфлікту п'єси є міт про неможливість заспокоєння проклятої душі в потойбіччі без страшною спокути чи помсти нащадків, передусім тих, хто став причетним до гріха. Логічно, що головним героєм аналізованої драми є Старець, народжений у проклятті предків: його мати-багачка, всупереч волі батьків, покохала бідняка і свідомо зачала дитину від п'яниці, наївно сподіваючись, що не матиме гріха (“Хоч і напідпитку він, / Їй байдуже. Нагору йдуть по сходах. [...] Не дай йому торкнутися тебе! / Неправда це, що п'яний не зачне” [5, 495]). Однак уже в момент народження дитяти мати пожалала прокляття. Вона померла під час пологів, залишивши сина фактичним сиротою при живому батьку-п'яниці, який не лише не дбав про дитину, а й не дозволяв жінчиним родичам навчати чи доглядати її, щоб “я лиш на його зостався рівні”. Хлопця шістнадцяти років горе-батько вирішив підпалити, аби в дорослому віці син не перевершив його. Однак таку “ініціацію”-помсту сам юнак зупинив кривавим чином, убивши батька й залишивши тіло на пожарищі.

Історію родинного гріха Старець фрагментами розповідає через багато літ своєму 16-літньому синові на

тому ж місці, де відбувалися події його життя. Сімейна домівка манить старого грішника, бо тут він чує голос крові, бачить привиди матері та батька, які “знов гріхи свої переживають, й не по разу... [...] Душі це з Чистця, / Які в місця знайомі прилітають” [5, 492]. Розпитування й коментарі Хлопця постійно підтримують інтригу розвитку основного сюжету, яка загострюється лиховісним передчуттям юнака: “Так це ж мій вік! [...] Що, як я вб'ю тебе? Ти ж діда вбив / Мого, бо молодий був, він – старий? / Тепер я молодий, а ти старий” [5, 496]. Після цього розв'язка драми настає блискавично, наче за законами новели: Хлопець і Старий міняються місцями, бо існує мітологічна необхідність зупинити колообіг родового прокляття (“Мій батько й син мій на однім ножі! [...] Кохана мамо! Знов в вікні стемніло, / Але у світлі ти стоїш уся, / Бо наслідки усі я порішив. [...] О Боже! Боже! / Звільни ти душу матері моєї / Від сну її! Утиш, умиротвори / Живих страждання і гризоти вмерлих” [5, 497–498]). Як бачимо, сюжет п'єси В. Б. Єйтса змодельовано методом мітологічної трансформації апокрифічної легенди про Чистилище. Цій меті підпорядкований композиційний прийом повтору подій і ситуацій.

Цілком аналогічних за мірою радикальності мітотворення модерних драм в українській літературі нами не зафіксовано. Однак часткові типологічні збіги можна простежити у драматичній поемі Івана Франка *Кам'яна душа*. В основу її сюжету покладено, за словами Миколи Сулими, “дві народні пісні про закохану в опришка горду жінку,

яка залишила старого мужа й дітей і пішла за милим” [14, 377]. Нерозважне гріховне кохання дружини пана Крайника Марусі до бідняка Марусяка, як і у драмі В. Б. Єйтса, зумовлює цілий ланцюг проклять: ревнивий опришок спочатку убиває любаску через підозру в зраді, а потім заколює сам себе біля її тіла, бо Крайник прийшов зі слугами пов’язати Марусяка; пан відмовляється від дітей через переконання в зраді дружини (“Дітей її зречуся, як щенят, / Прогоню з дому, викину” [15, 334]). Отже, відповідно до мітологічної логіки, грішник ніколи не зазнає спокою, допоки провина не буде відімщена декілька разів. Це цілковито усвідомлює й сама Маруся, але її кам’яна душа занадто тверда, щоб каятись (“Пропала я! Та так мені і треба! [...] О мати божа, порятуй мене! / Закам’яни те серце, щоб не трісло!” [15, 333–334]). Тому й наступне покоління буде обов’язково приречене спокутувати гріхи батька-матері. Зазначена істина підкреслена в композиції драми Івана Франка за допомогою прийому кількарязового повтору ситуацій.

За влучним висловом Степана Хороба, ритуальні п’єси ірландського та українських драматургів засвідчили пошуки “змістового й формотворчого наповнення п’єс”, “шляхів переходу від «театру переживань» до «театру показу», чим “посприяли розвитку європейської модерної драми” [12, 256–257].

Проведений компаративний аналіз п’єс *Голгота*, *Воскресіння*, *Чистилище*, *Піщаний годинник* В. Б. Єйтса з творами тогочасних українських драматургів засвідчив факт паралельного функціонування в літера-

турах віддалених народів аналогічних за смисловим наповненням модерних релігійних текстів. Це вказує на питому потребу людини першої половини ХХ століття осмислювати трагічні й суперечливі ситуації життя крізь призму біблійного претексту. Спільною художньою особливістю аналізованих творів є часткова або цілковита відмова від своєрідного диктату канонічних релігійних сюжетів, тобто спроба їх десемантизації та мітологізації. Правда, релігійні драми В. Б. Єйтса відзначаються більшою радикальністю щодо сакральних речей, а українські автори навпаки рідко коли вдаються до антиклерикальних експериментів.

Bibliography and Notes

1. Бетко Ірина, *Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії кінця ХІХ – початку ХХ століття*, Київ-Zielona Góra 1999, 160 с.
2. Нямцу Анатолій, *Новый Завет и мировая литература*, Чернівці: Чернівецький державний університет 1993, 243 с.
3. Антофійчук Володимир, “Біблія і культура”: деякі підсумки семирічної діяльності, «Слово і Час» 2007, № 1, с. 87–91.
4. Сенчук Ірина, *Християнський міф як структурна основа п’єси Вільяма Б. Єйтса “Голгофа”*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Іноземна філологія, Львів 2013, Випуск 125, с. 281–287.
5. Єйтс Вільям Батлер, *Вибрані твори. Поезії, поеми та драми*, Київ: Юніверс 2004, 640 с.
6. Українка Леся, *Упущі*, [у:] Eadem, *Зібрання творів: У 12-ти томах*, Том 5, Київ: Наукова думка 1976, с. 9–134.
7. Українка Леся, *На полі крові* [у:] Eadem, *Зібрання творів: У 12-ти томах*, Том 5, Київ: Наукова думка 1976, с. 135–157.

8. Сенчук Ірина, *Особливості функціонування міфу в творчості В. Б. Ёйтса: драма "Воскресіння"*, Web. 22.07.2014. <http://lnu.edu.ua/faculty/inomov.new/Visnyk/visnyk/Visnyk_18/articles/33Senchuk.pdf>.

9. Вівчарик Наталія, *Містерійні елементи у драмі Григора Лужницького "Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа"*, [у:] *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету, Літературознавство, Тернопіль 2002, Випуск XI, с. 139–147.*

10. Лужницький Григор, *Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа*, [у:] *Idem, Посол до Бога: українська історично-релігійна драма (Збірник п'єс)*, Івано-Франківськ 1996, с. 97–156.

11. Хороб Степан, *Українська релігійна драма кінця XIX – початку XX століття: проблематика, жанрово-стильова своєрідність*, Івано-Франківськ: Плай 2001, 144 с.

12. Хороб Степан, *Драматургія Вільяма Батлера Ёйтса початку XX століття й українська модерна драма: від символу до ритуалу*, [у:] *Idem, Діалоги у відсвіті слова: українська драматургія в типологічних зіставленнях*, Івано-Франківськ: Місто НВ 2013, с. 239–257.

13. Сенчук Ірина, *Ірландський модернізм кінця XIX – першої половини XX століть: Вільям Батлер Ёйтс і Джеймс Джойс*, Львів: ЛНУ імені Івана Франка 2011, 416 с.

14. Сулима Микола, *"Кам'яна душа" Івана Франка і "Камінний господар" Лесі Українки*, Web. 02.07.2014. <<http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/17787/27-Sulyma.pdf?sequence=1>>.

15. Франко Іван, *Кам'яна душа*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах, Том 24*, Київ: Наукова думка 1979, с. 316–345.



Svitlana Stezhko

**THE TEMPO-RHYTHM OF EPOCH
IN THE DRAMATURGY OF IVAN MYKYTENKO**

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Світлана Стежко

**ТЕМПОРИТМ ЕПОХИ
В ДРАМАТУРГІЇ ІВАНА МИКИТЕНКА**

Abstract: The article analyses dramatic works by Ivan Mykytenko in terms of the tempo and the rhythm in the context of both a change in social and cultural coordinates and formation of a new attitude to the past and the future in Ukrainian literature of the age of the Shot-Down Renaissance. The article proves that the change of social attitudes and ideological reference points caused a change not only in the tempo and the rhythm of the epoch but also in the tempo and the rhythm of the dramatic works, in particular, those by Ivan Mykytenko. The tempo and the rhythm of his plays may be described as dynamic and zealous. In his works the writer creates an image of time directed backwards in time and not towards the future.

Keywords: Ivan Mykytenko, the past, the future, the time, tempo-rhythm, drama

У драматичному мистецтві темпоритм – важливе поняття, яке визначає динаміку розвитку дії, логіку та інтенсивність організації сценічної дії та відчуття сценічного часу у акторів. *Літературознавча енциклопедія* визначає темпоритм як «тип розвитку дії в художньому творі, що може бути прискореним або уповільненим, плавним або бурхливим» [6, 474]. Та це тлумачення не дає повного уявлення про впорядкованість та організованість усіх компонентів спектаклю, чергування мізансцен, декорацій, вихід персонажів, зміну масових сцен – монологів, а також їх співвідношення у загальній схемі спектаклю.

Сценічний темпоритм – явище, яке охоплює не тільки змістовий рівень тексту, але й визначає темпоритм дії: від найменшого руху актора – до наскрізної усії вистави. Відчутти та відтворити їх цілісність – надскладне завдання, яке стоїть перед режисерами та акторами. Водночас варто зауважити, що драматичні твори здатні моделювати соціокультурні ситуації, поведінкові патерни суспільства, які також відображають загальний темпоритм періоду створення твору, присвяченого для сценічної постановки.

Театралізація буття та наслідки переустаткування дійсності завдя-



ки зміні соціокультурних орієнтирів – одна із цікавих тем, в якій актуалізується проблема співвіднесеності темпоритму епохи та його втілення у художній літературі доби Розстріляного відродження. У такому аспекті тема не досліджувалася, тому є актуальною для сучасного літературознавства.

Вихідною тезою для розвитку ідеї взаємозалежності між темпоритмом епохи та темпоритмом драматичних творів є актуалізована у працях представників нового історизму ідея тісного взаємозв'язку між літературою та соціальним розвитком суспільства, а також історією. Представник нового історизму С. Грінблат у праці *Формування «я» в епоху Ренесансу: від Мора до Шекспіра* пише, що література є «частиною системи знаків, які становлять цю культуру», а літературний текст вписаний у текст культури, є «поетикою культури» [1]. Взаємозалежність між двома типами дискурсів – літературного та власне історичного – зумовлює те, що «соціальні акти самі завжди включені до системи суспільних сенсів і завжди сприймаються – навіть самим учасниками – за допомогою акту інтерпретації; водночас слова, з яких складаються обговорювані [...] твори літератури, завдяки своїй природі є відкритим виявом такого включення» [1]. Соціальне побутування тексту у світі та соціальне побутування світу у літературному тексті – ось методологічна стратегія, яка спробуємо застосувати до аналізу творів Івана Микитенка. Ідеї С. Грінבלата, Л. Монроз, Г. Вайта, Ю. Лотмана – це методологічне підґрунтя такого аналізу. Метою запропонованої статті є аналіз спільних та відмінних ознаки темпо-

ритму епохи та темпоритму п'єс І. Микитенка, зіставлення дискурсу епохи та темпу й ритму, втіленого у творах письменника на текстуальному рівні – у контексті формування нового суспільства.

Про прямий зв'язок між темпоритмом драматичного мистецтва та темпоритмом епохи свідчить невелика замітка Бориса Сушицького, опублікована у межах дискусії про майбутнє театру у «Новій генерації» за квітень 1930 року. У статті *Кінець репертуару* автор виділяє окремий розділ – «Темпи», – темпоритм сучасного життя, на думку дописувача, випереджає можливості сучасного театрального мистецтва. Автор навіть називає п'єсу І. Микитенка *Диктатура*, яка була популярною в той період, як застарілу, оскільки тема продрозверстки уже зійшла із історичної авансцени. Міркування Б. Сушицького категоричні: «...зі смертю актуальності вмре й п'єса... театр не встигає за темпами життя. Театр плентається позаду» [12, 36]. І визначає джерело сюжетів і тем для театральної сцени 1920 – 1930-х років – газета, яка, однак, «на жаль, на шляху до сцени проходить лябораторію письменника й там затримується, втрачаючи актуальність. Звідси висновок – треба знищити цю лябораторію, що стає на перешкоді театрові» [12, 36]. І далі: «П'єси не пишуть. Оброблений газетний матеріал частинами передається до режштабу. Режштаб негайно переводить його в театральні форми. Коли, нарешті, матеріалу буде досить, видовище демонструють глядачеві» [12, 36].

Темпоритм епохи відтак ставиться, на думку автора, у пряму залежність із темпоритмом драматичного твору, який призначений до поста-

новки на сцені. Огляд періодичних видань 1920 – 1930-х років, у яких висвітлювалися проблеми театру та перебіг театральної дискусії (у «Новій генерації», «Житті й революції», «Радянському театрі» та ін.), засвідчує переорієнтування театрального мистецтва цієї доби на принципово нові орієнтири. Це – масовість, динамічний сценічний рух, видовищність та соціальна актуальність тем. Ці засади – пряме відображення того темпоритму епохи, яким він вбачався сучасникам Івана Микитенка: рух, динаміка, оновлення, масштабність, масовість.

Вистава у театрі советського періоду постає як символічне і образне видовище, яке мусило б підтвердити та зафіксувати якісні зміни в укладі життя – на побутовому, соціальному, ідеологічному, символічному рівнях. Використання символів нової епохи стає невіддільною частиною такого сценічного твору; вистава мислиться як динамічне явище, що має ритм маршу, який відповідає світовідчуттю людей та символізує початок нового мітологічного часу.

Символічний універсум епохи та культурні форми його репрезентації втілені у плакатних формах, виставах-агітках, масових святах. Вони сприяли формуванню ціннісних установок у суспільстві та були невіддільною частиною ідеї оновлення буття, якісних змін соціального життя, коли минуле помирає, а на його місце приходять нове життя, спрямоване у майбутнє.

Як образно-символічне та масове видовище театр виконував у цей час подвійну функцію: він демонстрував нові форми буття (навіть на побутовому рівні) та відображав ідею

динамічних суспільних змін, часто – перетворював глядача на активного співучасника нового символічного руху. Створення нових культурних кодів було важливим завданням, яке стояло перед театром цього періоду. В цій системі кодів минуле отримувало негативний оціночний відтінок, а майбутнє – позитивний: відмова від старого світу на користь світу прийдешнього символізувала й соціальну перспективу суспільства, й програму його дій, і форми соціокультурного буття.

Наведемо головні *соціокультурні функції театральних видовищ* цього періоду:

- Стан співпричетности – психологічний стан ототожнення та зближення із персонажами, які діють на сцені; він виникає внаслідок співвіднесення та співпереживання глядача.

- Єднання: глядач, порівнюючи себе із персонажами-акторами, переносить ігрове видовище на своє реальне життя, асоціює персонажів п'єс із собою, а вчинки персонажів – із своїми вчинками. Крім того, саме у цей період акцентується нова роль глядача та актора. Перший – активний співучасник дії, а другий – частина тих масових видовищних і динамічних сцен, які розігруються на сцені.

- Демонстрація та акцентування на маркованих символічних образах, які формують нову соціокультурну ідентичність у глядача – як на рівні соціальному (куркуль, робітник, студент за нової влади тощо), так і на рівні психоемоційному, побутовому, культурному (нові пісні, деталі одягу, ситуації, події, вчинки та ін.).

Розвиток нового соціокультурного простору у суспільстві, а також

моделивання художньої реальності у новому советському театрі здійснювалися на засадах мітологічного світосприйняття, задекларованого Юрієм Лотманом: йшлося про «міт усіх революцій про замкнений, відсталий, непорушний світ минулого та динамічний, романтичний за своєю природою світ майбутнього» [14, 412].

Націленість на майбутнє як потужний маркований соціокультурний код образно описує й один із знакових драматургів першої половини ХХ століття – Іван Микитенко: «...Замість формули *краще не родитись*, породили формулу *краще не вмерти*, піднесли філософію безмежного соціального оптимізму, перемигши на шостій частині світу і стоячи на порозі світової перемоги пролетарської революції» [8, 390]. Концепт минулого, відтак, було замінено на концепт майбутнього. У соцреалістичній «теології» кодів майбутнє займало провідну роль, а ретрансляція суспільних мітологем відбувалася у формі, найбільш прийнятній для масового глядача.

Ідеологема майбутнього – одна із провідних у загальному темпоритмі цього періоду, зокрема й усієї советської епохи загалом. Советський хронотоп моделюється довкола ідеї майбутнього, яка легітимізує й остаточно закріплює руйнацію старого і побудову нового світу. В ній можна виокремити такі важливі темпоральні ознаки, як динамізм, масовість, антитезовість (протиставлення старого / нового у відповідних ідеологічних координатах), високий ступінь драматизації та героїзації – аж до граничного емоційного напруження, імпульсивний темпоритм, високе інтонаційне напруження.

Драматичні твори Івана Микитенка побудовані так, що ці темпоральні ознаки втілені на усіх формально-змістових рівнях творів. Завдяки активному залученню хронотопу майбутнього та протиставлення його хронотопу минулого моделюється специфічний час і простір. Так, у п'єсі *Кадри* – це пов'язані між собою, однак антитезові за суттю пари «завод – колгосп», «місто – село», «заводська громада, яка направляє Григорія Дударя до села, – сільська громада, в якій є й незаможник Малоштан, й голова комнезаму Нечай, й Чирва», а також «старого і нового світу» («Розійшлися ми, як ті дві гілки на дереві, – каже незаможник Ромашка. – Твоя в старий світ, а моя в новий. Твоя до тих, хто гнітив, моя до тих, хто визволив. Ти боровся проти нас, а ми проти тебе. Так що, не серчай, що ми перемогли. На те й боротьба» [7, 68]. Антитезовість підкреслюється ще й концептом боротьби, присутнім чи не в кожній п'єсі І. Микитенка. Наприклад, у фінальній сцені *Диктатури* Дудар звертається і до персонажів, і до глядачів: «...Перед нами ще море роботи і цілий океан боротьби» [7, 78]; «Боротись і пломеніти. [...] Боротьба наша жорстока і разом – прекрасна, велика боротьба за новий світ» [7, 78].

Це формує, на думку Льва Гудкова, негативу соціальну солідарність громадян [2], а у семантико-стилістичному просторі п'єси моделює концептуальний символ доби – напруженого ідеологічного протистояння між революційним та контрреволюційним, між майбутнім та минулим, старим світом – новою дійсністю. На думку Олени Левченко, «простір терору для советської людини, яка, поперше, зазнала еволюційних глобаль-

них процесів втрати регулюючих функцій інстинктів та втрати традиції, що поєднувала її з природою, а по-друге, була революційно відірвана ще й від своєї власної історії, – цей сповнений емоційної екстремальності простір, що первісно поляризував світ у драматичному протиборстві добра та зла, рятував психіку від екзистенційного вакууму, а всім жертвам та труднощам надавав високого «релігійного» змісту» [5, 174].

Драматизація дійсності – ще одна ознака тієї темпоральності, яка притаманна Микитенковим п'єсам. Драматичні протистояння нового та старого, акцентуються, наприклад, у п'єсі *Дівчата нашої країни*, де темпоритм твору задається протиставленням образів Лариси Лотоцької й Марії Шапіги та мелодраматичними колізіями сюжету, які, безперечно, поступаються перед ідеологічним протистоянням персонажів. Прикметна деталь: у творі опозиція «старе – нове», акцентується і на рівні слів-символів («Хіба ми за акафістом працюємо? Ми ж нове життя... Ми є цілий світ...» [7, 256]; «А може, вона новітня Жанна д'Арк?»; «Хай вас утішить те, що вам залишилися легенди про минуле, а нам – про сьогоднішнє і майбутнє» [7, 285]). Апогею це протиставлення сягає у словах, що їх виголошує інженер Лотоцький, який упевнюється у потужності прийдешнього способу життя, невідворотності змін та інакшости дівчат «нашої країни»: «Може, саме через те я бачу, як із колишнього свинопаса чи коваля народжується Архімед, із комі – винахідник, із темного свана – великий поет людства, із раба – Бетговен!» [7, 306]. Драматичні колізії у цьому творі підтримуються не тільки використанням мелодрама-

тичного компоненту, але й музичним оформленням – видовище набуває синтетичного характеру; глядачеві пропонується ще один символічний ряд – музичний. Пісня «Нехай же слава зоряна / летить і в даль, і в шир...» протиставляється старим романсам, які виконують Шмететюк («И странная тоска / теснит уж грудь мою...»¹ [7, 262]) чи Лотоцькою («Я думаю о ней, / я плачу и люблю»² [7, 263]), як і дріб'язковість їхніх любовних пригод, яким під кінець вистави Марія Шапіга покладає край: «...Як росте нова людина, що переборює старий світ з його спадщиною – дрібним самолюбством і ревностями, що людина ця – більшовик!» [7, 326]; «Я хочу розповісти про один бій на нашому будівництві. Бій за людину, за товариша, за члена комсомолу, що був загубив свою гідність, став обдурювати своїх товаришів, почав реклямувати себе в газетах. Ради ворожої жінки він оддав був усе, що має член комсомолу...» [7, 326].

Роль мелодраматичного сюжету у таких творах – не тільки данина так званому старому театру, але й художній засіб, спрямований на те, щоб представити на сцені ситуацію, близьку кожному глядачеві у залі, викликати почуття співпричетності, подати широко ілюстровану картину долання «старого» у собі та своєму житті. Самоідентифікація в обставинах нової соціокультурної ситуації та новій картині дійсності завдяки мелодраматичному компонентові – спрощується. Одночасно мелодраматичний компонент звернений до приватного життя особистості й

¹ «І дивний смуток / падає мені на груди...» – рос.

² «Я думаю про неї, / я плачу і кохаю...» – рос.

моделює та пропонує глядачеві психологічну лінію поведінки у подібних ситуаціях нового побуту, а також виконує функцію «впорядкування у побудові тексти нового життя, – у тому числі й тексту культури» [5, 140]. Соціально-побутові сюжети старої доби (зокрема й тривіально мелодраматичні) отримують у п'єсах І. Микитенка нове прочитання – у контексті ідеологічного протистояння «свій – чужий», «друг – ворог»: у *Диктатурі* – це протистояння Дудар – Чирва, а також хитання Малоштана, у *Кадрах* – старої професури Белого, Богоявленського, Сльозкіна та ін. – із новим студентством Оленою Чередою, Тарасом Роботягою, Миколою Прядкою тощо; у *Дівчатах нашої країни* – у протиборстві Марії та Лотоцької, Марії та Шметелюка. При Цьому розв'язання цих протистоянь відбувається цілком у дусі мітотворчості, коли перед читачем постає не просто герой-одинак, який протистоїть натовпові, а герой-маса (Тетяна Свербілова) [9], герой-моноліт, герой – частина нового цілого. У п'єсах І. Микитенка герой-маса – не випадковий образ, а наскрізний, концептуальний. Він відіграє важливу роль у легітимізації запропонованого образу реальності, адже у цьому новому соціокультурному просторі він виходить на авансцену історії перед героєм-індивідуалістом – як у реальному житті, так і на сцені. Про театр як колективну творчість актора, режисера й глядача пише, наприклад, Б. Сушицький [12], [13], який наголошує на колективній сутності театального мистецтва. Однак не тільки цим зумовлюється звернення до героя-маси. Герой-маса – це один із найбільш потужних образів, яким визначається темпоритм епо-

хи, і темпоритм вистав І. Микитенка. Драматург прагне відтворити поступ мільйонів у новій країні, а масові сцени поєднує з ідеєю масштабних перебудов у ній («Хіба ж великі натхнені соціалістичні почуття і мрії кращих людей нашої країни не всмоктуються мільйонами», – зауважує письменник у 1935 році [8, 317]; «Ніхто з нас не герой. Всі ми – ніщо» [7, 256]). Крім того, у кількох п'єсах І. Микитенко звертається до цього концептуального образу-символу завдяки такому художньому прийому, як масові сцени. Так, у п'єсі *Диктатура* бере участь 45 персонажів, окрім учасників загальних сцен, у *Кадрах* – 41 персонаж, у *Дівчатах нашої країни* – 30, й це також – без урахування учасників масових сцен. Маса на сцені, як і глядацькі маси (див. про це: [3], [4], [10], [12], [13]) у залі формували відчуття тотальної причетності до театального дійства, нівелювали межу між сценою та залом, ігровим простором сцени та реальним простором буденного життя. Масовізм як новий семіотичний вимір советської реальності підтримувався й такими масовими видовищами, як паради, святкова спортивна хода, агіт-потяги, масовим святкуваннями нових свят, зборами трудових колективів, будівництвом нових заводів та ін. Маса загалом – новий візуальний і семантичний код епохи советської доби, а масові сцени у п'єсах драматурга – активізувала наратив тотальності, монолітності й згуртованості довкола нових концептуальних образів і соціокультурних орієнтирів у суспільстві. Власне згодом це буде експлуатуватися советською ідеологією як засада для формування нової самоідентифікації спільноти під назвою «советський

народ» і нівелювати інші засадничі ознаки (наприклад, національної самодентифікації).

Відносини «автор–маса–глядач» відображають зміни естетичних домінант у театрі доби Розстріляного відродження: у містеріях нового світу, який відмежовувався від старого, емоції та думки глядача важили набагато більше, аніж авторське бачення і потрактування дійсності, тому виведення у драматичних творах натовпу, юрби, спільноти людей – усе стає неодмінною складовою композиційної та сюжетної будови твору. Глядацькі маси у залі та маса персонажів на сцені – ось, вочевидь, головні складові театралізованих дійств, вистав цього періоду. Своєрідне містерійне єднання цих двох масових складових (глядацької аудиторії та персонажів – учасників масових сцен, учасників демонстрацій та глядачів, які прийшли на них подивитися тощо) руйнувало «кордони між минулим та майбутнім, залом і сценою, реальністю та ілюзією» [5, 199]. Подібний емоційний відгук глядачів, описаний І. Микитенком у листі від 12.IX.1929: «Розповідав Первомайський, що на одній виставі *Диктатури* він нарахував 112 реагувань зали. Все це дуже приємні відомості» [8, 502]. У всьому соціокультурному просторі доби відзначається зростання ролі мас й зменшення ролі індивідуальності, зменшення ролі автора, перекладання його функцій на ідеологічні концепти та установки доби; масовізм же стає соціальним актом, включеним до спільних для усіх членів нового суспільства установок – формування «я» колективного, а не індивідуального. Крім того, масовізм стає проявом нової тотальності – на протигагу старій, – соціальної чи етнічної.

Масові сцени й велика кількість акторів надають п'єсі нового темпоритму. Увагу глядача прикуто не до динаміки внутрішніх шукань персонажа, якій він може виявляти в індивідуальних монологах, як творах Людмили Старицької-Черняхівської (монологи Дорошенка у п'єсі *Гетьман Петро Дорошенко* чи Спиридона Черкасенка (монологи Сірка у драмі *Про що турса шелестіла*), а до динаміки зміни полотна як монолітного образу-символу. На цьому прийомі побудовано сценічний малюнок п'єси *Кадри*. Її композиція заснована на принципі калейдоскопічної зміни сцен, картин та дій (121 раз змінюється кількість учасників сцен – як масових, так і за участі окремих акторів, а деякі сцени – це усього лише короткий монолог персонажа, наприклад, XVI – *Гармаш учиться*, XVII – *Учиться Неронов*, XVIII – *Учиться Прядка*, XIX – *Учиться Котя*).

Водночас варто зауважити, що на початку, яке є організуючим у творах І. Микитенка, поряд із героєм-масою виступає й герой-зразок, ідеалізований персонаж, із чеснотами, які цілковито відповідають морально-етичним установкам нової людини – більшовика, учасника боротьби за «світле майбутнє». Такий героїчний підхід – цілковито у дусі тієї мітологічно-титанічної моделі буття, яка малювалася на сцені советського театру. Він є зразком поведінки для глядача, узагальнений й не нагадує, як писав І. Микитенко, «відомих мені суб'єктів, кожного зокрема, але нагадує їх усіх своєю соціальною суттю» [8, 405]. Для такого персонажа притаманна плакатність рис характеру, тобто чітка кореляція між образом та соціальним статусом персонажа. Причому

автор однозначно акцентує на одній провідній рисі, чітко артикульованій та соціально значущій у новій картині дійсності: Малоштан (*Диктатура*) – незаможник, Чирва (*Диктатура*) – куркуль, Дудар (*Диктатура*) – свідомий свого майбутнього робітник і т. д. Статичні характери і динамічно змінні сцени надають п'єсам І. Микитенка особливого патосу – мітологічно-тотального, титанічного, зорієнтованого на відтворення нової соціокультурної реальності.

Патос перетворення і змін зумовлює й динамічність сценічної дії у Микитенкових п'єсах. Це і швидкість чергування мізансцен (вона дуже висока, зокрема, у п'єсі *Кадри*), і поява та вихід зі сцени персонажів, й інтенсивність внутрішнього емоційного напруження. Останнє у драматурга досягається за рахунок інтонаційного оформлення творів (це, зокрема, значна кількість окличних речень, пісень чи, наприклад, наявність наскрізних звукових образів у творах – у п'єсі *Кадри* це гудок паровоза, який звучить на початку, в середині та наприкінці п'єси й чітко асоціюється із «семафорами майбутнього» у творах Михайля Семенка, Миколи Хвильового та ін.). Закладений у п'єсах темпоритм та інтонаційне поле п'єси не тільки засновані на принципові динамічного руху акторів, масових сцен, коротких діалогів чи так само коротких монологів. Основа темпоритму у п'єсах Івана Микитенка – зовнішній соціальний імпульс епохи, ідеологічна установка на активне перетворення дійсності. Звідси такі формально-змістові ознаки творів, як швидкість інтонування тексту (у п'єсах *Диктатура*, *Дівчата нашої країни*, *Кадри* – значна кількість окличних речень,

гасел), наявність енергійного музично-звукового оформлення (гудки потягів у *Кадрах*, «клекіт молотків і гарчання електрошлангів» у *Диктатурі* [7, 7]; пісня *Світить нам, зорі...* у п'єсі *Кадри* та ін.). Такий темпоритм приховує у собі не тільки зовнішні засоби, які безпосередньо впливають на глядача, але й внутрішній зміст, який живить його почуття (К. Станіславський) [11].

Іншу важливу ознаку темпоритму – зміну подій та фабульну динамічність – І. Микитенко у своїх п'єсах робить інтенсивнішою завдяки: 1) зверненню до клясичних мелодраматичних (як-от у *Дівчатах нашої країни*), або детективних (*Диктатура*) сюжетних ліній; 2) насиченості короткими сценами (*Кадри*). Завдяки цьому досягається ефект розвитку бурхливих подій, які приковують увагу глядача, при одночасному зведенні до мінімуму інтенсивності психологічного напруження. Жвавість музично-звукового оформлення вистави та одночасне динамічне перефокусування уваги глядача (із побутової лінії – на ідеологічно витриману (*Кадри*), із мелодраматичної – на ідеологічно правильну (*Дівчата нашої країни*), із детективної – на ідеологічно коректну (*Диктатура*)) надають п'єсам енергійного сценічного малюнку, жвавого поліхромного темпоритму. Найважливішими символами вистав є масові сцени, активні полілоги, форсована інтонація (гасла, викрики, окличні речення). Все це створює напружений ритмічний пульс, на який накладається активне розгортання подій. Такі прийоми насичують як сценічний час, так і сприйняття часу глядачами – активна темпоритмічна структура часу п'єс мистця втілює

ритм і темп «нового часу» «нової» країни. Це ритм і темп Майбутнього, яке письменник прагнув зафіксувати у своїх творах. У 1936 році І. Микитенко у статті *Радість життя*, опублікованій у журналі «Радянська література», зауважував: «Ми відстаємо від життя країни в мистецькій своїй роботі; найбурхливіші й найпрекрасніші явища ми часто не встигаємо зачерпнути в свою душу так повно, щоб вони, перетворені, знов вилилися у життя у формі мистецьких пам'ятників епохи» [8, 332]. Риторика цієї цитати, які і дібрані слова (найбурхливіший, ми відстаємо, перетворення, пам'ятники епохи), відображає загальне сприйняття часу в добу Розстріляного відродження.

У Микитенка час сповнений енергійним потенціалом перетворення і змін, час тривоги і надій, заповнений подіями. Відтак у темпоритмі п'єси немає темпоритмічних пауз, не заповнених форсованими інтонаціями, жвавими масовими сценами, енергійною зміною ситуацій та обставин, у яких опиняються персонажі. Й усе це – на тлі жвавого звуково-музичного оформлення. Час у п'єсах мистця – нервовий, летючий, спрямованого із теперішнього – у майбутнє. Інтенсивність смислового розгортання такого образу часу активізує відчуття темпоритму нової епохи.

Bibliography and Notes

1. Гринблат Стивен, *Формирование «я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира*, Web. 16.02.2014. <<http://magazines.russ.ru/nlo/1999/35/grinblat.html>>.
2. Гудков Лев, *Идеологема врага. «Враги» как массовый синдром и меха-*

низм социокультурной интеграции, [В:] *Образ врага* / Ред. Н. Конрадова, Москва 2005, с. 7–79.

3. Корляків М., «Диктатура» Микитенка в державному червонозаводському театрі, «Радянський театр», Харків 1929, № 4–5, с. 75–80.

4. Курбас Лесь, *На дискусійний стіл*, «Радянський театр», Харків 1929, № 4–5, с. 12–17.

5. Левченко Олена, *Текст культури в пошуках автора: Масова свідомість і художня культура у контексті радянської культури (за матеріалами театру і кіно)*, Київ 2006, 300 с.

6. *Літературознавча енциклопедія: У 2-ох томах* / Автор-укладач Юрій Ковалів, Київ: Академія 2007, Том 2: *М – Я*, 624 с.

7. Микитенко Іван, *Твори: В 4-ох томах*, Том 3: *П'єси*, Київ: Дніпро 1983, 479 с.

8. Микитенко Іван, *Твори: В 4-ох томах*, Том 4: *П'єси; Публіцистика; Про себе і свою творчість; Листи*, Київ: Дніпро 1983, 558 с.

9. Свєрбілова Тетяна, Малютіна Наталія, Скорина Лариса, *Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття*, Черкаси 2009, 598 с.

10. Скрипник Леонід, *Театр, цирк, опера, танок, музика*, «Нова генерація», Харків 1929, № 4 (квітень), с. 41–50.

11. Станіславський Кон. С., *Робота актера над собою*, [В:] Чехов М. А., *О технике актера*, Москва: Артист. Режиссер. Театр 2006, 485 с.

12. Сушицький Борис, *Кінець репертуару (в порядку обговорення)*, «Нова генерація», Харків 1930, № 4 (квітень), с. 34–37.

13. Сушицький Борис, *Театр ліворуч*, «Нова генерація», Харків 1929, № 1 (січень), с. 42–47.

14. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа, Москва: Гнозис 1994, 560 с.

Mariya Hutsol

RECEPTION OF THE TRADITIONAL PLOT ABOUT “THE CREATION OF AN ARTIFICIAL HUMAN” IN MODERN UKRAINIAN DRAMATURGY

Ivano-Frankivsk National Medical University, Ukraine

Марія Гуцол

РЕЦЕПЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО СЮЖЕТУ ПРО «СТВОРЕННЯ ШТУЧНОЇ ЛЮДИНИ» СУЧАСНОЮ УКРАЇНСЬКОЮ ДРАМАТУРГІЄЮ

Abstract: In the article the author researches the methods of transformation of mythological protoplots in modern Ukrainian dramaturgy. Such traditional plots as a myth about Pygmalion and images of Galatea, Pygmalion and Servant are studied.

Archetypal and intertextual connection between the modern play and the original source is determined. This determination is based on the principles of the identification of traditional plots and characters as well as the analysis of the transformation methods. In the plot of the drama *In memory of Galatea* by Olexandra Pohrebins'ka the mythological traditional character of “an artificial human” is implemented. Consequently modern playwrights try to answer the topical questions of self-identification of a human as the personality in the XXI century.

Keywords: traditional plot and character, transformation, reception, myths

Мітологія та антична література здавна стали неперебутнім джерелом наснаги й скарбницею сюжетів, образів, мотивів для письменників усього світу. Дослідники неодноразово зверталися до проблеми рецепції античної мітології у контексті поезії символізму, творчості неоклясиків, трансформації жанрів античної літератури та античних образів і мотивів у творчості окремих авторів [4], [5], [6], [7], [8]. Проте на сьогодні ще відсутні дослідження рецепції традиційної сюжетно-образної системи міту у контексті української сучасної драматургії.

У запропонованій статті ми спробуємо з'ясувати особливості трансформації сюжетів та образів античної мітології сучасними українськими драматургами; намагатимемося визначити відмінності між античними і сучасними сюжетами; розглянути способи трансформації традиційного сюжету про створення «штучної людини» у сучасних п'єсах; проаналізувати образ Галатеї в авторському тексті-міті.

Особливу увагу на розуміння Античності як інтертексту української літератури звернула Оксана Гальчук, яка пропонує розглядати

його як «один із способів визначити закономірності літературного процесу, і насамперед – іманентні, літературні, поетичні» та вирізняє два ключові аспекти для вивчення «вертикального контексту: філологічного і соціально-історичного» [2, 83]. Погоджуючись, до певної міри, з таким баченням цієї проблеми, дозволимо висловити зауваження про певне «випадання» з дослідницького поля зору таких знакових аспектів як релігійний та морально-етичний, пізнавальний і політичний, які власне і є найзатребуванішими у постмодерній рецепції. До традиційного сюжету про створення «штучної людини» в українській драматургії зверталися у своїх п'єсах, зокрема, Лідія Чупіс (*Танці гончарного кола*), Олег Миколайчук-Низовець (*Ассо та Піяф, або ще один тост за Мермоза!*), Оксана Танюк (*Мадам і Ева*).

Предметом нашого дослідження є п'єса сучасного українського драматурга Олександри Погребінської *Пам'яті Галатеї*. У жанровому визначенні драматург означає її як «комедію з трагічним фіналом за мотивами творів Соснори і Куна». Таким чином автор апелює до мітів, викладених у текстах цих авторів, актуалізуючи їхні протосюжети та протообрази. В основу сучасного сюжету покладено давньогрецький міт про царя Криту – Пігмаліона талановитого скульптора, який вирізьбив із слонової кістки прекрасну жіночу статую та закохався у неї, а богиня любові – Афродіта оживила її. Згодом вони одружилися і народили двійко дітей. Таким цей сюжет постає в *Метаморфозах* Публія Овідія Назона у X книзі [3]. Отже Пігмаліон – цар і мистець, а це вказує на певний антагонізм / амбі-

валентність образу: можновладець повинен суворо дотримуватись установлених законів та турбуватися про їх непохитність і суворе дотримання, а творча особистість перебуває у постійному шуканні нових ідей, форм, образів.

У п'єсі О. Погребінської Пігмаліон не цар, а лише мистець-скульптор, до того ж він вигнанець / утікач із того ж таки Криту. Він, як і його праобраз, гидує жінками, вважаючи їх надміру хтивими та розпусними. Особливо його обурює така поведінка жриць богині Афродіти, адже чинячи так, вони паплюжать сам сенс служіння любові, як вищому прояву духовості. Чи не вперше у цьому контексті постає морально-етична дилема схиляння перед богинями, що аж ніяк не відзначалися жіночими чеснотами, радше навпаки. Тож бажання намісника виліпити статую Гері схожою на улюблену гетеру наражається на мистецький спротив скульптора, адже «богиня не повинна виглядати розпусною» [9, 275], розуміння того, що навіть «найжахливіші жінки стають богинями в мармурі й захоплюють людей сторіччями» [9, 283].

Дія сюжету драми розгортається у будинку майстра. Це наступний день після чуда Афродіти, яка оживила мармурову статую Галатеї, почувши молитви та благання Пігмаліона. Після ейфорії щодо втілення мрії, мистець відчувається втомленим, а його душу гнітить розуміння того, що: «свято незабаром скінчиться. Що ми живемо в Афінах, у демократії і благоденстві. Що перед цією сливою була маленька кісточка, тонкий пруттик, струнке деревце, рожеві квіти, потім знову сливи й нарешті кісточка» [9, 274-275]. Так у розмові з Учнем

він вибудовує цілісну космогонію, вказуючи на циклічність, змінність і водночас неперервність життя.

Богиня кохання дає тіло скульптурі, але це тіло не має душі. Вона лише оживляє її – ось ключовий концепт міту. Пігмаліон ліпив тіло, а бачив високу духовість, красу цноти та чистоту помислів. Залишається чимало запитань без відповідей: Галатея – його творіння, маріонетка, донька, служниця, обожнювана істота чи просто жінка. Мистець розгублений і не знає що з нею робити. Водночас Пігмаліон – скульптор-творець-батько-коханець-чоловік у одній особі. Він намагається вберегти Галатею від згубного впливу зовнішнього світу. Мистець переконаний, що його будинок – їхній світ – єдине місце на землі, де панує краса та гармонія. Це радше батьківські почуття, аніж подружні. Проте він неодноразово звертається до неї: «Кохана», зізнається, що цілував, пестив і гладив кожен сантиметр холодного мармуру. Натомість із живою дівчиною він чинить по-іншому. Його душа навіки віддана ідеальній скульптурі, а тіло – гетерам. Пігмаліон навіть не може уявити Галатею в ситуаціях плотських утіх. Одного разу його вже покинуло натхнення в Атенах, він не міг творити, бо перед очима стояли жахливі сцени оргії, свідком яких став мимоволі. Вона стала його відкупленням, новим світом, повним добра, гідності, любови та чистоти.

Міт Пігмаліона – міт у міті, адже утверджує давньогрецький ідеал краси та гармонії як зовнішньої так і внутрішньої, коли людина постає досконалою у своїй фізичній довершеності та душевній чистоті й духовній високості. Хосе Ортега-і-Гассет ствер-

джує, що «для греків краса була внутрішнім атрибутом головних, важливих речей: випадкове та миттєве їм здавалося позбавленим краси. Їм було притаманне раціоналістичне розуміння естетики [...]. Вони вважали гарним те, що містить початок і норму, причину й одиницю виміру явищ. [...] Поетичними [...] були лише речі первісні [...] тому, що в них самих є витоки та причини» [10, 131-132].

У тексті-міті О. Погребінської Пігмаліон часто опиняється на межі реальності та ілюзії: Галатеї / скульптури та Галатеї / жінки. Припустімо, що він любить її як власний вияв генія. Це свідчення нарцисизму, водночас він кориться Афродіті, визнаючи, що Галатея (молоко богів) – її творіння, яке постало за допомогою його таланту, тому і вдалось створити такий досконалий образ краси. Він – лише знаряддя богині. Але він не має однозначного уявлення щодо чуда оживлення скульптури: це подарунок Афродіті (все відбувається під час свята ушанування богині) чи це кара Пігмаліонові за усамітнення та зневагу до справжніх жінок? Погоджуємось із міркуваннями А. Волкова, що «перші оповіді про створення людини з неживої матерії – це антропогонічні міти, складова частина космогонічної мітології» [1, 99]. Науковець вказує на грецький міт про Пігмаліона як одне з таких сюжетних відгалужень. «У суто літературному розумінні антропологічні міти є передісторією літературної теми створення штучної людини (чи людиноподібної істоти)» [1, 99].

Для всіх атенян Пігмаліон у своїй творчості дорівнювався богам, адже лише їм до снаги творити людей чи оживляти скульптури. На святі

Афродіти вони прославляють скульптора разом із богинею. Водночас він і богоборець, адже нехтує звичаєвим правом і відмовляється приймати у своєму домі вакханок і жриць Афродіти, навіть під страхом смерти не погоджується віддати Галатею для служіння у її храмі. Цікавим тлом сучасної п'єси стає суспільно-політичний стан Атен, зокрема демократія, та одна з її рис – усупільнення. Відповідно до цього ожила скульптура повинна належати місту. Тож зрозумілий гнів мистця, адже лише йому відомо про що він «молив і що мені було дано. Це тільки між мною й Афродітою, а тепер вони лізуть, не вмючи любити, щоб забруднити. Зробити собі подібною» [9, 285]. Вражає профанація / десакралізація дива (акт перетворення скульптури на жінку – вияв присутності богині, її волі) у сприйнятті громадян Атен. Пігмаліон не боїться звинувачень у непокорі Афродіті, бо чудово розуміє чого від нього хоче народ – «щоб я робив по Галатеї щомісяця, щоб вони могли замінити старіючих від розпусти й хвороб жриць. Вони тільки забули домовитись з Афродітою. Цікаво, чим вони пригрозять їй?» [9, 293]. Показовою є самоіронія скульптора щодо власної долі у фіналі п'єси: «Богу теж не важко – виліпить ще раз Пігмаліона» [9, 293].

Процес творення Галатеї заповнив життєву порожнечу мистця. У свідомості Пігмаліона відбувається підміна жаданого об'єкта омріяної жінки власноруч створеною скульптурою. Психологічно витіснене сексуальне бажання реалізується у процесі творення через лібідо, але тут подвійне накладання, адже твір, як результат творчої праці, стає

об'єктом сексуального бажання. Цей образ схожий до архетипних пошуків Самости. Вона його візія нового мистецтва, ідеал краси, духовної та тілесної чистоти та довершеності. Його ж теорія високого кохання зазнає фіяско в фіналі. Галатея лише бездушна статуя, позбавлена не тільки “життєвого бруду” (чиста і прекрасна), а відтак і думок та почуттів, тож дива не сталося, ідеал так і залишився недосяжним. Пігмаліон служить дівчині, захоплюється та схиляється перед її красою, приносить подарунки та отримує моральне задоволення від цього. Він боїться навіть торкнутися чи припуститися думки про фізичну близькість із Галатеєю, хоч і зізнається їй у коханні.

Натомість його Учень сприймає дівчину доволі реалістично. Він свідомий, що їй потрібно одягати, годувати і, врешті, надати якогось соціального статусу для перебування у домі вчителя. Його дратує обоження та поклоніння Галатеї Пігмаліоном. У цих мотивах прочитується інтертекстуальний зв'язок із драмою Спиридона Черкасенка *Ціна крові* – з образом Юди, який намагається спростувати раціональними вчинками всі дива Сина Божого. Учень намагається показати вчителю реальний стан речей, відмінність між ідеальним образом із мармуру та жінкою із плоти та крові. Він ненавидить Галатею та захоплюється нею водночас – як вершинним твором свого учителя. Своє мистецьке бачення хлопець відтворює у портреті дівчини, що вражає своєю чутливістю. Він переконаний, що правдива чистота «не в тому, щоб не знати гріха, а в тому, щоб знаючи, не грішити» [9, 288].

Учень постає як дзеркало, почасти тінь Пігмаліона, відбиток уже пережитих і подоланих бажань та поривань юности, оскільки «не варто бути багатозначним, якщо ти прагнеш бути художником, а не філософом» [9, 276]. Малий базарний злодійчук за доволі короткий час осягнув мистецтво творення скульптури, проте так і не позбувся звички красти. Латентно тут присутній біблійний мотив про змія-спокусника (інтертекстуальний зв'язок із юдейською легендою про яблуко пізнання), адже саме через Учня Галатея пізнає власну жіночу сутність. Цікавим є її неофітське сприйняття та вибір нею чоловіка: він – красивий.

Жиль Дельоз, апелюючи до індивіда як ризоми, джерела дзеркального відображення, доводить, що «людина стала не лише абсолютною причиною, а й поверненням до себе, обмеженням собою». Власне сучасна інтерпретація образу Пігмаліона та його Учня демонструє постмодерний концепт поліваріантності, як такий, що перебуває у постійному русі, становленні та розвитку. Свідченням цього є неодноразові звернення письменників різних епох та країн як до сюжету так і образів давньогрецького міту про царя Пігмаліона (Й. А. Бенда, В.-С. Гілберта, Ж.-Ж. Руссо, Т. Смоллетта, Д. Б. Шов).

Разом із тим, у сюжеті сучасної п'єси драматург вказує на властиве давньогрецькому суспільству захоплення юнака зрілим чоловіком, що теж спричинює внутрішні колізії дійових осіб. Цікаво що Галатея та Учень приходять до обопільних висновків стосовно їхнього ества – вони обоє творінням геніального скульптора.

Найбільше поле для авторського тексту-міту залишає образ Галатеї. В протосюжеті відсутні відомості про її емоційний чи психологічний стан після чуда входження у людський світ, невідомо також і про її почуття до Пігмаліона. Галатея у сюжеті п'єси О. Погребінської – прекрасна та чутлива. Вона прагне пізнати і осягти світ у який прийшла, незважаючи на замкнений простір будинку її творця. Вона сприймає багато речей як належне, тож щиро здивована власними бажаннями, страхами та почуттями, що з кожною хвилиною народжуються в ній. Амбівалентними є почуття Галатеї до Пігмаліона. Тож цілком закономірним видаються їй міркування, що «можна любити людину, звеличуючи її як бога. Але не можна любити бога, як людину» [9, 291]. (Це вказує на інтертекстуальний зв'язок із світоглядною парадигмою образу Міріям із драматичної поеми Лесі Українки *Одержима*). Пігмаліон свідомий цього, тому застерігає Учня від іпостасі бога для Галатеї, тільки чоловіка. Тож, на відміну від свого протообразу, він так і не одружився з Галатеєю. Проте він досягнув досконалости як мистець, хоч так і не пізнав сенсу власного буття – це не дало йому спокою і не сповнило гармонією життя. Це гра, де жорстока богиня вволила бажання скульптора, втілила мрію, позбавивши тим самим його життєвого сенсу. Він мріяв про жінку, яка була б така ж прекрасна, як і творіння його рук. Врешті-решт Пігмаліон, закоханий у власну працю – мармурову та досконалу жіночу скульптуру. Тут прочитується мотив мертвої коханої, що перегукується із сюжетом міту про Орфея та Евридіку.

Отже, сучасна рецепція традиційного сюжету про створення «штучної людини» актуалізує неоромантичний конфлікт між реальним та ідеальним, означає концепти середньовічної християнської етики антагонізму душі та тіла, вказує на духові шукання Мистця у процесі становлення нової естетики, краси як ідеалу – Абсолюту в його космогонії.

Bibliography and Notes

1. Волков Анатолій, *Традиційні сюжети та образи: Дослідження*, Чернівці: Місто 2004, 445 с.

2. Гальчук Оксана, *Античний інтертекст української літератури: теоретичні аспекти*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія: Іноземні мови, Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка 2012, Випуск 20, Чимло 1, с. 82-88.

3. Овідій Назон Публій, *Метаморфози / З латинської переклав А. Содомора*, Київ: Дніпро 1985, 304 с.

4. Папушина Валентина, *Рецепція античної міфології у поезії українського і російського символізму (типологічний аспект)*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.05. «Порівняльне літературознавство», Тернопіль 2006, 24 с.

5. Баглай-Соляник Богдана, *Іван Франко – дослідник античної літератури*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.01. «Українська література», Львів 1996, 24 с.

6. Буслаєва Катерина, *Трансформація античних образів і мотивів у творчості Н. Королевої*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.01. «Українська література», Дніпропетровськ 2005, 22 с.

7. Іванюха Тетяна, *Трансформація жанрів античної літератури у творчості неокласиків*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.01. «Українська література», Кіровоград 2007, 20 с.

8. Вишневська Оксана, *Рецепція античності у творчості неокласиків, акмеїстів і скамандритів*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.05. «Порівняльне літературознавство», Тернопіль 2001, 20 с.

9. Погребінська Олександра, *Пам'яті Галатеї*, [у:] *Сучасна українська драматургія*, Київ: Фенікс 2007, Випуск 4, с. 274-293.

10. Хосе Ортега-і-Гассет, *Роздуми про Дон Кіхота / Переклад з есп.*, Київ 2012, 216 с.

Anna Korzeniowska-Bihun

**THE IMAGE OF AN UKRAINIAN INSURGENT ARMY SOLDIER
IN THE MODERN UKRAINIAN DRAMA**

University of Warsaw, Poland

Anna Korzeniowska-Bihun

**OBRAZ ŻOŁNIERZA UKRAIŃSKIEJ POWSTAŃCZEJ ARMII
WE WSPÓŁCZESNEJ DRAMATURGII UKRAIŃSKIEJ**

Abstract: Among many historical discourses in the Ukrainian literature, especially in drama, one of the least represented discourse is around the Ukrainian Insurgent Army (UPA). Three contemporary dramas: *Ye v anheliv – vid Lukavoho* by Anna Bahriana, *Slava heroyam* by Pavlo Arie and *Stefko prodavsia Mormonam* by Yaroslav Vereshchak are analyzed in the article. The authors create their own vision of the UPA soldiers, often contradictory, taking part in the ongoing Ukrainian debate on the evaluation of this military formation. Playwrights present their character both as national heroes and common criminals, emphasizing the difficult historical choices the soldier faced.

Keywords: Ukrainian Insurgent Army, Pavlo Arie, Anna Bahriana, Yaroslav Vereshchak, contemporary drama

Temat żołnierza Ukraińskiej Powstańczej Armii w ukraińskiej literaturze pojawił się już w latach 40. Były to na ogół małe formy literackiej publikowane w podziemnej prasie. Za pierwszy uważa się opowiadanie *Czerwona stiożka* (Червона стьожка) L. Potapiwa, wydrukowane w piśmie „Do Zbroji” z 1943 r. Późniejsze lata przyniosły kolejne powieści, opowiadania, miniatury, wiersze i memuary, drukowane na emigracji, w tym także dramaty, jak chociażby sztukę Jarosława Hrynewicza *Nastup na Birczu; pjesa z zhyttia UPA na 4 diji* (Наступ на Бірчу; н'єса з життя УПА на 4 дії), wydaną w 1965 roku w Nowym Jorku czy Petra

Mirczuka *Pid Pokrow Bohorodyci* (Swiato UPA) (Під Покров Богородиці (Свято УПА)), która ukazała się w 1954 r. w Filadelfii. W literaturze Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej upowcy w ogóle się nie istnieli. Problematyka Ukraińskiej Powstańczej Armii traktowana wielowymiarowo po raz pierwszy mogła się pojawić w szerokim dyskursie oficjalnej literatury dopiero po uzyskaniu niepodległości przez Ukrainę w 1991 r. Tematyka UPA przewijała się przede wszystkim przez ukraińską prozę, niosąc ze sobą posmak zakazanego owocu, np. w powieści *Słodka Darusia* (Солодка Даруся) i opowiadaniu *Apokalipsa* (Апокаліп-

cuc) Marii Matios¹ czy w wyróżnionej niedawno Literacką Nagrodą Europy Środkowej „Angelus” powieść Oksany Zabuzko *Muzeum porzuconych sekretów* (*Музей покинутих секретів*)². Dotarła także do ukraińskiej dramaturgii, poszerzając tym samym dyskurs na gatunek literacki, który ma zakodowany w sobie największy potencjał wizualny. Opracowania naukowe, zajmujące się problematyką UPA we współczesnej epice ukraińskiej są dość liczne i szczególnie³, zdecydowanie gorzej przedstawia się sytuacja z UPA w dramacie, który pozostał z boku zainteresowań literaturo- czy teatroznawczych ukraińskich naukowców.

W niniejszym artykule omówione zostaną trzy współczesne utwory dramaturgiczne, które przedstawiają obraz żołnierza UPA: *Sława herojam* (*Слава Героям*) Pawła Arje⁴ (2012), *Je w anheliw – wid łukawoho* (*Є в ангелів – від лукавого*) (2005) Anny Bahrianej i *Stefko prodawsia tormonom* (*Стефко продався мормонам*) Jarosława Wereszczaka (2007). Arje i Bahriana to pokolenie współczesnych trzydziestolatków, oboje mający na swym koncie po kilkanaście

utworów dramatycznych. Wereszczak jest dramaturgiem siedemdziesięcioletnim o ogromnym dorobku literackim. Celem moim jest zbadanie, w jaki sposób współcześni autorzy, reprezentujący dwa różne pokolenia i trzy różne poetyki dramaturgiczne, kreują w swych utworach postać żołnierza UPA, jak wygląda ich ocena własnych bohaterów i na ile jest ona zbieżna.

Dramat Pawła Arje *Sława herojam* jest utworem realistycznym z linearnie przebiegającą fabułą i bohaterami, których poznajemy w dość ograniczony sposób, przede wszystkim poprzez ich wyraźny stosunek do ukraińskiej historii. Co prawda akcja od czasu do czasu przerywana jest wizjami sennymi bohaterów, nie są one jednak nośnikami informacji, a raczej komentarzem do wydarzeń. *Sława herojam* to opowieść o dwóch byłych żołnierzach – Ostapie Szemelu i Andriju Czumaczenec, którzy starzy i schorowani trafili do jednej sali szpitala dla weteranów. Konflikt między nimi wywołał fakt, że pierwszy służył w Ukraińskiej Powstańczej Armii, a drugi w Armii Czerwonej. Arje tworzy z nich postaci sztandarowe, absolutnie przekonane do swych racji, takie, dla których służba w konkretnych formacjach nie tylko nie była gwałtem na ich przekonaniach politycznych, ale co więcej – radykalizowała poglądy polityczne bohaterów. Autor wyposaża weteranów w wymowne rekwizyty: Ostap Szemel nosi na głowie mazepynkę, którą zdejmuje tylko podczas snu, Andrij Czumaczenko każe sobie przynieść kaszkiet oficera armii radzieckiej. Sytuacja, w której znaleźli się weterani, stanowi klasyczny motyw pułapki. Obaj zostali skazani na własne towarzystwo w przestrzeni, z której nie mogą się wyrwać.

Pawło Arje zaczyna sztukę od przedstawienia sytuacji Ostapa Szemela. Były

¹ Oba utwory ukazały się w języku polskim w moim tłumaczeniu: [6], [7].

² Powieść ukazała się w języku polskim w tłumaczeniu Katarzyny Kotyńskiej: [8].

³ Opracowania te można podzielić na dwa nurty – pierwszy, który obejmuje syntetyczną analizę kilku utworów literackich, np. artykuł Switłany Łytwynowicz [5]; drugi – poświęcony twórczości poszczególnych autorów, np. H. Zielinskiej [4].

⁴ Dramat *Sława herojam* Pawła Arje nie ukazał się jeszcze drukiem. Publicznie został zaprezentowany dwukrotnie w formie czytania sztuki – 13.09.2013 we Lwowskim Akademickim Teatrze im. Ł. Kurbasza i 21.10.2013 w Narodowym Akademickim Teatrze Dramatycznym im. I. Franki w Kijowie. Egzemplarz maszynopisu, który posłużył mi do pisania tego artykułu, otrzymałam od autora. Nie będę więc w tekście stosować odsyłaczy do stron w tym utworze.

upowiec trafił do szpitala weteranów tylko dlatego, że jego wnuczka jest tam pielęgniarką. Co więcej, operację ratującą życie może przejść jedynie pod warunkiem, że jego rodzina zapłaci lekarce łapówkę. Ostap nie ma prawa leczyć się w tego typu placówkach, gdyż po zmianie władzy na Ukrainie, byli żołnierze UPA utracili status weteranów. Tym samym Arje umieszcza swego bohatera w konkretnym miejscu ukraińskiego dyskursu historycznego, które staje się niezwykle istotnym punktem wyjścia do konstruowania całej postaci dramatu: „Nie, Hanno, – mówi do wnuczki Ostapa szpitalna lekarka, – Zmieniła się władza. Teraz Ostap znowu nie jest bohaterem, tylko wrogiem. Nowa władza – nowa prawda historyczna”⁵ [1]. W tym stwierdzeniu trudno nie wyczuć aluzji do prezydentury Wiktora Janukowicza, który zaczął odwracać o sto osiemdziesiąt stopni politykę historyczną swego poprzednika Wiktora Juszczenki i jego „pomarańczowej” administracji. A więc autor zwraca uwagę na bardzo chwiejne stanowisko władz ukraińskich wobec weteranów UPA, pozostających wyraźnie w cieniu byłych żołnierzy Armii Czerwonej, cieszących się niezmiennymi przywilejami. Dyskurs, który toczy się w dramacie jest odbiciem powszechnego dyskursu wokół Ukraińskiej Powstańczej Armii, prowadzonego na Ukrainie i poza jej granicami. Z jednej strony w usta żołnierza Armii Czerwonej Arje wkłada wszystkie argumenty powszechnie stosowane do potępienia działalności UPA. Dla Andrija Czamaczenko jego towarzysz szpitalnej niedoli jest „ukraińskim przyjacielem Niemców i zdrajcą” [1], który przysięgał „wiernie Hitlerowi służyć, Banderę czcić jak Boga, Żydów w stawach topić, La-

chów żywcem palić” [1]. Z drugiej strony autor wydobywa na powierzchnię coraz silniej słyszalne głosy w obronie Ukraińskiej Powstańczej Armii i bohaterstwa jej żołnierzy. Czyni to poprzez sprowadzenie dyskursu z wymiaru ogólnego, którym posługiwał się antagonistą Ostapa, czyli z pozycji ONI („oni naszym żołnierzom, bohaterom, w plecy strzelali...” [1]) do pozycji JA, oznaczającej wymiar konkretnego człowieka, jednostkowego przypadku, który nazywa się Ostap Szemel i który zaczyna opowiadać historię UPA poprzez pryzmat swych własnych doświadczeń. A więc dowiadujemy się o nim, że jest bardzo dumny ze służby w tej formacji: „Jestem weteranem, Niemców biłem, jestem bohaterem Ukrainy [...] Żołnierzem, który za Ukrainę swoją krew przelał” [1]. Już sam fakt, że nie rozstaje się z mazepynką ma znaczenie symboliczne. Jest to bardzo wymowny rekwizyt, ostry punkt na tle szpitalnej bieli, zaburzenie harmonii obowiązującego dyskursu. Oto niewygodny symbol przeszłości, można by rzec, półlegalny, wkracza w sterylną przestrzeń, przeznaczoną dla wyselekcjonowanych pacjentów – dla zwycięzców. W tekście Pawła Arje upowcy są wielkimi przegranymi. Przegrali nie tylko walkę zbrojną, ale przegrali także walkę o swoje miejsce w przestrzeni publicznej. Ostap żyje przeszłością: mazepynką, czy słowami przysięgi UPA zapisanymi po drugiej stronie ikony, którą ze sobą zabiera do szpitala. Rekwizyty te w obcej, wrogiej Ostapowi przestrzeni tworzą skrawek przestrzeni prywatnej, przyjaznej: „Tu jest zapisana moja najdroższa modlitwa, którą zamiast »Ojczy nasz« przed snem zmawiam, [...] przysięga Ukraińskiej Powstańczej Armii [...] Najważniejsze, co w niej powiedziano to: walczyć o pełne wyzwolenie wszystkich ziem ukraiń-

⁵ Wszystkie fragmenty cytowanych utworów w tłumaczeniu własnym.

skich i ukraińskiego narodu z najeżdżcą i wrogiem” [1], – wyznaje staruszek. To zanurzenie w przeszłość sprawia, że dla Ostapa walka się jeszcze nie skończyła i nawet szlachetny gest swojego współlokatora czerwonoarmisty, który chce mu sfinansować operację, traktuje jak kolaborację. „Hanno, oddaj pieniądze, natychmiast, w mordę mu nimi ciśnij” [1] – wrzeszczy do swej wnuczki, po czym rzuca się na Andrija i chwytą go za szyję. Ostap nie widzi, że świat się zmienia i że nowe pokolenia nie trwają już w stanie wiecznej wojny. „Kim jest ten człowiek, jak wyglądało jego życie i w imię czego walczył – wasz-nasz? Przecież to nie ma znaczenia... jest mi tak samo przykro” [1], mówi lekarka, a Hanna po śmierci Andrija-czerwonoarmisty pyta na pół ironicznie: „Tylko kto jest naszym wrogiem? Dlaczego nam jest tak źle? Mnie i tobie, dziadku, co?” [1] Ta refleksja staje się potężnym krokiem do emancypacji Hanny, która do tej pory żyła w cieniu przeszłości dziadka, w czarno-białym świecie wyraźnego podziału na złych i dobrych, wrogów i przyjaciół, naszych i obcych. Ostap zadbał, by poznała najbardziej dramatyczne szczegóły z dziejów rodziny: „Zdecydowałem, że ma wiedzieć o WSZYSTKIM. O mnie, o sobie, o ludziach, którzy nas otaczają i opowiadają piękne bajki o cudownym życiu i ludzkiej dobroci” [1]. A losy rodziny Ostapa-banderowca były tragiczne: wywózka na Sybir, przemoc, w tym seksualna, skrajna nędza i wszech otaczająca pogarda. Ostap postanowił wychować mścicielkę: „Ona też ma z tym żyć, nie tylko ja” [1], – mówi do Andrija. Dlatego też największym zagrożeniem dla niego jest fakt, że Hanna spodobała się synowi Andrija. O ile czerwonoarmista nie widzi w tym problemu, o tyle upowiec robi z tego tragedię na miarę „Romea i

Julii”. Owo wychowanie w dusznym kręgu wspomnień i uprzedzeń, sprawia, że dziewczyna nie potrafi ułożyć sobie życia. Zniewolona przez przeszłość, nie potrafi żyć teraźniejszością, ani myśleć o przyszłości.

Ale spojrzenie na przeszłość i przyszłość nie jest niezmiennie i w dramacie Arje ulega transformacji. Szczera rozmowa z Andrijem sprawia, że Ostap w pewnym momencie porzuca poetykę pokrzywdzonego patrioty i zdobywa się na wyartykułowanie zupełnie innego rodzaju refleksji, która najwyraźniej od lat w nim dojrzywała. Raptem order, który otrzymał za bohaterstwo – zdawałoby się – powód do chluby, staje się dla byłego żołnierza ciężarem pamięci. Bo czymże były owe bohaterskie wyczyny bojowe tak wysoko ocenione przez towarzyszy broni? „Dużo było tego wszystkiego, – wyznaje w zadumie, – Opowiedzieć ci o Niemcach albo komuchach? Są jeszcze historie z Lachami. *(pokazuje ręce)* Na tych rękach jest wiele krwi, zarówno własnej jak i wrogów, ale żadna kropla tej krwi nie była mi wodą, pamiętam każdą swoją ranę i każde zabójstwo” [1].

Dla Pawła Arje obraz żołnierza UPA jest obrazem pełnym sprzeczności. Z jednej strony są to nieustraszeni obrońcy najważniejszych wartości narodowych, pokonani i represjonowani, tak jak same te wartości, z drugiej strony lata służby w Ukraińskiej Powstańczej Armii przestają być wyłącznie czasem heroicznego zrywu. W jej historii – tak jak i w historii Armii Czerwonej, o czym autor także wyraźnie mówi – są również ciemne strony nierozliczonych zbrodni. Postać żołnierza UPA jawi się więc tu na granicy sacrum i profanum, żołnierza przeklętego i żołnierza wyklętego (jeśli się odwołać do polskiego dyskursu). W tekście sztuki znajduje się wyraźny

przekaz: żołnierze UPA byli zarówno bohaterami, jak i mordercami, a dyskutując o nich należy uwzględnić obie te oceny.

Dramat *Je w anhelii – wid łukawho* Anny Bahrianiej jest utrzymany w konwencji półrealistycznej, półpoetyckiej. Jego akcja nie przebiega linearnie – utkana została ze wspomnień bohaterki i wierszy. Rozgrywa się w kilku planach czasowych. Podstawowym jest grudzień roku 1943. Główna bohaterka Sofija wraz z innymi kobietami jest wywożona w bydłym wagonie na Workutę (znowu motyw pułapki). Z towarzyszkami niedoli dzieli się swymi osobistymi wspomnieniami, a los sprawia, że pokrywają się one z najważniejszymi dwudziestowiecznymi zrywami zbrojnymi Ukraińców. Sofija jest matką Matwija. Kim jest ojciec młodzieńca nikt nie wie, bo kobieta związana była z trzema mężczyznami: Markiem, Iwanem i Łuką. Nietrudno w tym czworokącie imion znaleźć odwołanie do ewangelistów: Mateusza, Marka, Jana i Łukasza, a wyraźną intencją autorki jest pokazanie świętego, biblijnego wręcz związku między ludźmi, reprezentującymi różne idee Ukrainy. Choć ukraińska gra słów Łuka – i tyłowy „łukawij” (tu: grzeszny, nieczysty) nadaje tej metaforze także wymiar demoniczny. Marko i Iwan są strzelcami siczowymi, Łuka – ucieleśnieniem kozaka, a Matwij – żołnierzem UPA. Postać upowca jest więc przez autorkę wyraźnie umocowana w dużo szerszym historycznym kontekście. Bahriana traktuje Ukraińską Powstańczą Armię jako naturalną kontynuację wcześniejszych ukraińskich formacji zbrojnych. Marko mówi: „Tak, chcę syna! Chcę! Wiesz, dlaczego? Bo nigdy nie może umrzeć honor strzelecki! Ni-gdy! A jeśli, nie daj Boże, (*pokazuje ręką do przodu, jakby na okno*) oni znowu tu przyjdą za dziesięć,

dwanaście, sto, milion lat i zachęcę chleba naszego i krwi naszej – ukraińskiej? [...] Kto wtedy będzie chwycił za broń, jeśli nie nasi synowie, wnuki i prawnuki? Kto?!” [2, 10-11]. Dla niego walka jest dziedziczna, przekazywana w spadku. Matwijowi odebrane zostaje prawo do decydowania o swym losie, jest mu on narzucony i od dzieciństwa zakodowany. Sofija wspomina, jak malutki Matwij robił drewniane aniołki: „Rzeźbi je specjalnie – dla pobratymców, jak amulety [...]. A potem, słuchajcie, na każdym z tych aniołów, na dole, gdzie są jego nóżki, maluje tryzub. Aby te aniołki chroniły podczas walki nie tylko chłopców, ale także strzegły Ukrainy... On marzy o wolnej Ukrainie... Jak ojciec... marzył...” [2, 15]. Aniołki były postrzegane jako najwyższy przejaw dziecięcego patriotyzmu. Można sobie także wyobrazić, jak entuzjastycznie otoczenie dorosłych reagowało na wyrzeźbione przez chłopca skrzydlate figurki z tryzubami w nogach, utwierdzając go tym samym w przekonaniu o podjęciu słusznej sprawy. Co z tego mały chłopiec rozumiał? Czym były dla niego tryzuby? Czy faktycznie marzenia kilkulatka czy kilkunastolatka oscylowały wokół spraw państwowych? Z dużą dozą prawdopodobieństwa można powiedzieć, że nie. Chłopiec był ulepiany, tworzony na wzór i podobieństwo całych pokoleń Ukraińców, którzy brali udział w zrywach narodowych. I można także zaryzykować stwierdzenie, że bezwolnie ulepiany. Rzeczywiście Matwij zaciągnął się do UPA, spełniając wszelkie pokładane w nim nadzieje. A oddając – zgodnie z oczekiwaniami – życie za ojczyznę, wpisał się w trzecie pokolenie męczenników – po dziadku, którego nie wiadomo kto zabił i ojcu – zastrzelonym przez bolszewików w Kijowie. Matwij staje przed matką jako widmo w woj-

skowym mundurze i składa deklarację, która jest echem słów szykującego się na śmierć Marka: „Jestem szczęśliwy, bo... bo wiedziałem o co walczę. Miałem cel, wyznaczony przez moich sławnych przywódców ideał, szedłem w bój na wroga i widziałem w tym czasie w swej wyobraźni – Niezależne Państwo Ukraińskie” [2, 25]. Wypowiedź ta zdecydowanie bardziej przypomina manifest polityczny niż słowa umierającego chłopca. Bahriana nie pozwala swoim bohaterom na jakiegokolwiek wątpliwości. Nie pozwala także, by rozmawiali o czymkolwiek innym niż myśl państwowotwórcza i poświęcenie życia w obronie ojczyzny. Obraz żołnierza UPA, który buduje nie jest obrazem człowieka lecz obrazem idei, spiżowym gładkim monumentem. Wystarczy przyjrzeć się relacji dziewczyny, która opisuje śmierć Matwija: „Bili go kolbą po głowie... widziałam... a potem (*ledwie mówi przez łyzy*) a potem kaes... (*głośno zawodzi*). Zabili go enkawudyści, stalinowskie sługusy, szatańskie sługusy, zabili go za to, że uwierzył w wolną Ukrainę! Zabili! (*zastania dłońmi twarz, płacze*). Zabili... Zabili...” [2, 27]. Po raz kolejny w tekście zostaje powtórzony motyw poświęcenia życia za Ukrainę. Na tle biblijnej symboliki i ciągle przywoływanych aniołów, nadaje to żołnierzom nimbu świętości. A więc Matwój jest nie tylko pomnikiem, nie tylko męczennikiem okrutnie zakatowanym za sprawę narodową, ale wręcz pozaziemską istotą – aniołem (Anioł to zresztą także jego konspiracyjny pseudonim), rozdający innym męczennikom święte amulety ze swym wizerunkiem. Ale Matwój złożył na ołtarzu ojczyzny, nie tylko siebie lecz także najbliższą rodzinę. Sofija automatycznie została ogłoszona wrogiem ludu i padła ofiarą represji. Sprawa jej aresztowania także

staje się pretekstem do gloryfikacji idei wolnościowych: „Wybacz mi, mamo, że nie strzegłem ciebie. Bałem się o Ukrainę... A o tobie... o tobie nie pomyślałem... [...] Niech będzie przeklęty ten anioł (Sofiję wydała figurka anioła zrobiona przez Matwija – *A. K.-B.*), który doprowadził moją matkę do więzienia!” [2, 26]. W utworze znajdują się także ślady dyskursu historycznego, prowadzonego przez Ukraińców. O ile dla Sofiji zgoda na złożenie życia na ołtarzu takiej ojczyzny, jaką widzą Strzelcy Siczowi i żołnierze UPA, jest rzeczą oczywistą i bezdyskusyjną, o tyle idea ta niekoniecznie musi znaleźć zrozumienie wśród dalszej rodziny Matwija, co oczywiście w oczach NKWD nie umniejsza jej odpowiedzialności. Dla Bahrianej tak jak dla Arje, upowcy są ludźmi, którzy ryzykują nie tylko swoim życiem, ale także życiem innych i traktują to jako sprawę bezrefleksyjną i bezdyskusyjną. O ile jednak Arje nie do końca usprawiedliwia taką postawę, o tyle Bahriana uważa ją za naturalną i konieczną. Dla niej cel, którym jest niepodległa Ukraina w konkretnym politycznym wydaniu, uświęca wszelkie środki. W tekście *Je w angeliw – wid łukawoho* można wyczuć nutę pogardy dla ludzi, niekoniecznie chcących umierać za idee, których nie popierają. Sofija skarży się: „Ciotka mnie nienawidzi. Bo nie za »rodinu«, nie »za Stalina« umarł naprawdę jej Hryszka – nie Niemcy go zabili, lecz sowieccy oficerowie. Wzięli na przesłuchanie, wypytywali o krewnego-banderowca, gdzie się ukrywa, ale nie otrzymali odpowiedzi... [...] Wtedy zaczęli go co sił okładać (*bije pięściami w podłogę*) I tak zabili na śmierć. A powiedzieli: na froncie zginął [...]. A Hryszka biedny, świec Panie nad jego duszą (*robi znak krzyża*), kiedy umierał, nawet nie wiedział za co. Był niewinny, a umarł”,

po czym szybko dodaje, by nie zostawić cienia wątpliwości, co do oceny moralnej tej sytuacji: „A co, może Matwijczyk mój był winny?” i znowu powtarza jak mantrę: „Że odziedziczył po ojcu strzelecką krew i kozacką odwagę? Że kochał swoją ojczystą ziemię, swoją Ukrainę, swój umęczony naród, ponad życie kochał – to jest jego winą?” [2, 7].

Anna Bahriana przedstawia całkowicie wyidealizowany obraz żołnierza UPA, w dodatku w sposób, który nie dopuszcza żadnej dyskusji. Sakralizuje Ukraińską Powstańczą Armię, a wszelkie inne głosy są w tekście traktowane prawie na równi ze świętokradztwem.

Trzeci dramat – *Stefko prodawsia mormonam* Jarosława Wereszczaka – to właściwie *Lesedrama*, balansująca na krawędzi teatru absurdu. Już na samym początku utworu autor wyjaśnia, w jakiej konwencji został on napisany, podając słownikową definicję słowa „surrealizm”. Jest to instrukcja jak czytać tekst, swoiste ostrzeżenie, że wszystko co dalej zostanie powiedziane nie ma żadnego punktu odniesienia, a więc nie wiadomo, czy traktować to żartem czy na poważnie. I faktycznie, niczym w dziwnym śnie, gdzie życie jest nielogiczne, niedopowiedziane i nielinearne, zjawiają się niedookreślone postacie, które z biegiem czasu zmieniają swe role, przybierają inne tożsamości i prezentują odmienne narracje. Podstawowe napięcie dramatyczne rozgrywa się między osobą Nauczyciela i Błazna, którzy reprezentują dwie strony ukraińskiego dyskursu historycznego – UPA i Armię Czerwoną. Przy czym postać nauczyciela jest bezpośrednim nawiązaniem do postaci głównego bohatera wcześniejszego dramatu Jarosława Wereszczaka *Stepan Bandera* (1991). *Stefko prodawsia mormonam* to płatanina różnych wątków,

często absurdalnie niepasujących do głównego przekazu, czyli dyskusji na temat ukraińskiej historii i teraźniejszości. W utworze przewijają się liczne postaci historyczne, poza Stepanem Bandera pojawia się jeszcze Andrzej Szeptycki, Lew Trocki i Andrij Melnyk. W mieszmazie nielinearnych sytuacji padają liczne deklaracje polityczne. Najczęściej są pełne patosu i wygłaszane podniosłym tonem, więc w zderzeniu z surrealistyczną konwencją utworu, nabierają ironicznego zabarwienia, tak jakby autor chciał spuścić trochę powietrza z poważnego ukraińskiego dyskursu historycznego i nadać mu bardziej nowoczesną formę. W tak skonstruowane ramy wkłada również wątki Ukraińskiej Powstańczej Armii, nieliczne i pozostające z boku „wielkich rozmów politycznych”, ale jednak na tyle rozwinięte, że można pokusić się o wydobycie z nich pewnej autorskiej koncepcji żołnierza UPA. Wereszczak, w przeciwieństwie do poprzednio omawianych autorów, wskazuje na konkretne miejsce działania UPA. Jest to las [3, 14], czyli teren kojarzący się z różnego rodzaju partyzantką, walką z ukrycia, atakami nękającymi. Historię opowców poznajemy z ust kobiety. Opowiedziana zostaje po kwestii Błazna: „Uwaga, scena z przyszłego przedstawienia! Znacie sztukę pana Nauczyciela?” [3, 36]. Jest to odniesienie do wcześniejszego dramatu Wereszczaka o Banderze, umieszczające tę historię jako wyraźny cytat, odmienny wobec reszty utworu. Kobieta opowiada, że jej brat Fedko i mąż Mychal podczas drugiej okupacji radzieckiej w 1944 r. musieli uciekać do lasu, „a tam – Bandera, i mówi: ano, chłopcy, chodźcie tu, – to musieli pójść i walczyć za tę Ukrainę, choć im serce za rodziną krwawiło” [3, 36]. A więc u Wereszczaka żołnierzami UPA są nie egzaltowani chłopcy, marzą-

cy od dzieciństwa o wolnej Ukrainie, ale ludzie, których historia przypadkowo zagnała do lasu, a oddziały UPA – można rzecz – zwerbowały na siłę. Jakże różna jest poetyka Bahrianey i Wereszczaka, gdy mówią o powinności wobec ojczyzny. Bohaterowie *Je w anheliv – wid łukawoho* umierają za TAKĄ Ukrainę, w znaczeniu ukraińską Ukrainę [2, 14], bohaterowie sztuki *Stefko prodawsia mormonom* idą walczyć z TĘ Ukrainę, czyli bliżej nieokreśloną, obcą, niezrozumiałą. Wereszczak posuwa się znacznie dalej, bo pokazuje scenę, w której upowcy okradają biednych mieszkańców wsi: „A w nocy na Spasa słyszę – psy jakby się wściekły, i widzę przez okno: pełne podwórko ludzi z lufami, no, z automatami, i widzę dalej, że moją Krasulę, karmicielkę naszą, wyprowadzają z obory i zabierają – a ja przecież mam czwórkę dzieci i męża już od dawna nie mam, a ta krówka, ludzie dobrzy, toć jedyna moja nadzieja i wybawienie” [3, 36-37]. Kobieta śledzi żołnierzy, dociera za nimi do miejsca, w którym zatrzymał się oddział i pada do nóg dowódcy, błagając, by jej oddał krowę. W tym momencie całkowicie zmienia się nastawienie i bohaterki, i czytelników do nocnych złodziei. Okazuje się, że dowódca jest „fajny i młody”, a reszta żołnierzy zupełnie niestraszna: „Jak powyskakiwali ci banderowcy, jak zaczęli się śmiać i żartować, – ja im o dzieciach, a oni o czymś innym, – i wszyscy tacy fajni i młodziutcy. Boże Święty, mogliby jeszcze żyć i żyć!...” Kobieta odzyskała krowę i przy okazji spotkała wśród upowców swego męża, a dowódca skomentował to następująco: „No co, chłopcy-Ukraińcy, uszczęśliwimy choć jedną naszą rodzinę? Bo rozpuszczają wrogowie o nas brudne plotki, robią z nas potworów, haniebnych, bezbożnych bandytów, gorszych niż wściekłe psy”

[3, 37]. A więc Wereszczak nie ucieka przed argumentami drugiej strony dyskursu. Tak jak Arje, oddaje głos, choć może nie tak bezpośredni, krytykom UPA. Poza tym nie tworzy z upowców wyidealizowanych żołnierzy niepodległości. Dla niego jest to formacja, z której przekonaniem politycznymi oczywiście się zgadza, ale której nie odbiera ludzkiego wymiaru. Pokazuje ją jako grupę głodnych mężczyzn siedzących w lesie, zmuszonych do okradania własnej ludności cywilnej. Mało tego, nie jest to społeczność wolna od współpracowników NKWD, czego dowiadujemy się ze sceny, gdy postronna osoba zaczyna bardzo dokładnie cytować tekst, którego nie miała prawa słyszeć. W UPA Wereszczaka panuje także swoisty kultu mężczyzny. Kobieta zabiera męża i krowę i odchodzi z błogostawieństwem dowódcy: „Niech jeszcze dwa razy po czworo Ukraińców nam urodzą, dobrze byłoby, gdyby chłopców”. Dowódca reprezentuje inny typ upowca – żołnierza zaprawionego w bojach, odważnego, „silnego jak buhaj”, uzbrojonego po zęby i świadomego swego losu: „My ginimy za Ukrainę, bo jesteśmy Ukraińcami” [3, 39]. A więc do dyskursu TAKA Ukraina i TA Ukraina, dochodzi po prostu Ukraina jako wartość oczywista, niewymagająca zdefiniowania. Wereszczak buduje zbiorowy portret upowca na skrajnościach – z jednej strony pokazuje prostego chłopca, wciągniętego przez wir historii, z drugiej świadomego patriotę. W tym katalogu zróżnicowanych postaci znajduje się zarówno szlachetny obrońca wartości narodowych, jak i zdrajca i złodziej. Autor sam sobie stawia pytanie, kto tak naprawdę na Ukrainie jest bohaterem i gdzie przebiega granica absurdu politycznych kłótni. Czy czasem nie została już dawno temu przekroczona przez

przedstawicielei obydwu obozów, którzy po prostu recytują swe górnolotne frazesy o patriotyzmie, ojczyźnie i walce z wrogiem, nie zdając sobie sprawy z własnego nadęcia i śmieszności.

Sława bohaterom Pawła Arje i *Stefko prodawsia mormonom* Jarosława Wereszczaka co prawda w odmiennej poetyce, ale za to w bardzo podobny, kilkun wymiarowy sposób przedstawiają żołnierza UPA. *Je w anheliw – wid łukawoho* Anny Bahriannej to właściwie hagiografia męczennika. Ale mimo wielu różnic formalnych i ideologicznych, omawiane utwory mają jedną podstawową cechę wspólną – starają się podkreślić, że tak naprawdę konflikt, który toczył na Ukrainie weterani UPA z weteranami Armii Czerwonej, jest konfliktem między Ukraińcami. Żołnierze UPA we wszystkich wymienionych dramatach doskonale zdają sobie z tego sprawę. „I ja jestem Ukraińcem, – mówi Ostap Szemela do Andrija Czymaczenki. – To od kiedy jeden Ukrainiec drugiemu Ukraińcowi stał się obcy? Czyż nie jesteśmy swoi? Czyż nie jesteśmy weteranami tej samej wojny?”. Matwij wręcz odmawia walki ze swym rodakiem: „I kiedy los mnie pchnął na takiego samego Ukraińca jak ja, który tylko przez przypadek, a nie świadomie, poszedł do czerwonych, do krwawego obozu... mam, ja nie czepiałem się swego brata, bo każdy, kto jest Ukraińcem jest moim bratem...” [2, 25]. Bohaterowie sztuki Wereszczaka pokazują natomiast jak absurdalne są rzeczy, za które Ukraińcy się nawzajem zabijają:

„*S y n e k*. Ukrainiec – Ukraińca? Za co?

O n a. Za politykę, za kurkę, za dziewczynę, za butelkę wódki, za order – mało jest rzeczy, za które Ukraińcy zabijają Ukraińców?” [3, 41].

Jaki obraz żołnierza UPA wyłania się ze wszystkich trzech utworów? Na pewno złożony i tragiczny. Autorzy mają tego świadomość, choć bez wątplenia stają po stronie Ukraińskiej Powstańczej Armii, wydobywając ją z symbolicznego niebytu, w którym trwała przez całe dziesięciolecie. Dzięki takim dramatopisarzom jak Pawło Arje, Anna Bahriana i Jarosław Wereszczak, żołnierz UPA zaczyna funkcjonować w ukraińskim dyskursie literackim na równych prawach z innymi postaciami dramatu. A to oznacza, że może być w różny sposób interpretowany i oceniany. Zależy to jedynie od wrażliwości autora i jego orientacji politycznej.

Bibliography and Notes

1. Ар'є Павло, *Слава героям*, [maszynopis autorski].

2. Багряна Анна, *Є в ангелів – від лукавого*, Web. 22.10.2014. <<http://www.kurbas.org.ua/dramlab/bagryana/angely.pdf>>.

3. Верещак Ярослав, *Стефко про дався мормонам*, [y:] *Сучасна українська драматургія. Альманах. Випуск 4*, Київ, 343 с.

4. Зелінська Галина, *Творчість Марка Боеслава у контексті літератури українського резистансу (до 100-річчя з дня народження)*, [y:] *Слово. Прикарпатський вісник Наукового Товариства ім. Т. Шевченка, Івано-Франківськ* 2009, № 2.

5. Литвинович Світлана, *Художнє відображення історичного руху УПА в сучасній українській прозі: перекодування міфологем*, [y:] *Наукові праці*, Том 80, Випуск 67.

6. Matios Maria, *Apokalipsa*, „Midrasz” 2011, nr 3.

7. Matios Maria, *Słodka Darusia*, Warszawa 2010.

8. Oksana Zabużko, *Muzeum porzucenych sekretów*, Warszawa 2012.

Nataliya Veselovska

**PSYCHOLOGIZATION OF MODERN DRAMA
THROUGH SHORT NARRATIVE**

Ivano-Frankivsk National Technical University of Oil and Gas, Ukraine

Наталія Веселовська

**МАЛІ НАРАТИВИ ЯК СПОСІБ ПСИХОЛОГІЗАЦІЇ СЮЖЕТІВ
У СУЧАСНІЙ ДРАМАТУРГІЇ**

Abstract: The article investigates the problem of marital relationships in modern plays – Ukrainian and French, such as the *Ninth Lunar Day* by Olexandra Pohrebinska and *Mysterious Variations* by Eric-Emmanuel Schmitt. The fornication in each plot is displayed in the form of emotional adultery. Psychological factor of extramarital emotional connection is a person's conscious rejection of love or a forced change in the format of relationships. Secret epistolary communication contributes to the non-chronological interpretation of facts and situations, and reconstructs the time-spatial organization of these dramas. The introduction of an unknown "text-in-a-text" helps to model not only another reality, but also becomes a powerful means of the psychologization of the plays' plots.

Keywords: psychologism, plot, emotional adultery, narrative

Морально-етичний аспект як один із регуляторів міжособистісних стосунків є визначальним у побудові суспільних відносин загалом і в межах сім'ї, малої соціальної групи, зокрема. Порушення морально-етичних зобов'язань стосовно подружнього партнера, яке найчастіше проявляється у формі позашлюбних зв'язків, завжди супроводжувалось суспільним осудом, але, незважаючи на це, повсякчас існувало. У різні часи змінювався лише кількісний показник жіночих чи чоловічих зрад, але головна їхня причина завше була незмінною – незадоволення психологічних потреб.

Тему подружньої зради активно висвітлювала в сюжетах своїх творів література, зокрема драматургія, яка за родо-жанровою специфікою надається до особливого відображення гостроти внутрішнього конфлікту. Сучасна драматургія якнайяскравіше це демонструє. Автори п'єс торкаються у своїх творах проблеми подружніх стосунків, що виникають в умовах позашлюбного зв'язку, який не так давно поповнив перелік видів адюльтеру – емоційного. Розвитку такого виду подружніх зрад сприяють як технічні досягнення, так і зміна моральних обмежень, а також модифікація самого формату сексуальності.

Нашу увагу привернув клясичний, а почасти і приховано мистецький спосіб втілення адюльтеру в драматичному сюжеті – епістолярний перелюб. Простежити психологічну взаємодію героїв крізь призму такого виду подружньої зради ми вирішили на матеріялах сучасних п'єс – української та французької – *Дев'ятий місячний день* Олександри Погребінської і *Загадкові варіації* Еріка-Еммануеля Шмітта, що й визначає актуальність нашого дослідження.

Ми спробуємо дослідити психологічні колізії, спричинені позашлюбним емоційним зв'язком у формі листування. При цьому намагатимемося з'ясувати психологічні передумови виникнення емоційного зв'язку між героями п'єс; простежити вплив епістолярної зради на організацію внутрішньосімейних та позасімейних взаємин; зробити типологічне зіставлення на рівні образів та сюжетів п'єс, обраних для дослідження.

Сюжетною особливістю п'єси *Дев'ятий місячний день* Олександри Погребінської є зображення психологічних перипетій в умовах латентного адюльтеру за відсутності безпосередньої взаємодії всіх його учасників.

Ганна Аркадіївна – немолода вдова, яка колись створила сім'ю, ставши співучасницею любовного трикутника. Через кілька десятків років вона випадково довідується, що її покійний чоловік – Кирило Андрійович упродовж усього їхнього спільного життя писав листи своїй колишній (тепер – покійній) дружині Євгенії Ісаківні. Ці листи стають доказом прихованого позашлюбного зв'язку та тривалості існування любовно-

го трикутника, який зазнав суттєвих семантично-рольових трансформацій: спочатку коханка Ганна Аркадіївна стала дружиною Кирила Андрійовича, а згодом колишня дружина Євгенія Ісаківна – його епістолярною коханкою. Приголомшена незвичним посмертним проханням суперниці бути похороненою біля єдиного у її житті чоловіка, а ще більше – незаперечним фактом таємного листування, Ганна Аркадіївна мусить сама врегулювати завершальний етап тривалих любовних перипетій.

Ретроспективне розгортання подій і відсутність будь-якої вербальної взаємодії між двома жінками та чоловіком не применшують гостроти емоційного сприйняття твору. Поява Ірини – внучки Євгенії Ісаківни та Кирила Андрійовича з її приголомшливо гуманною місією і незаперечним доказом – листами чоловіка, адресованими колишній дружині впродовж їхнього 35-річного періоду одностороннього спілкування, стає реаніматором минулих шлюбно-позашлюбних стосунків, подальший розвиток яких неможливий. Якраз за відсутності інших двох учасників любовного трикутника драматург сягає глибини психологічного напруження, що проявляється у спогадах, переживаннях та переосмисленнях Ганни Аркадіївни. За короткий час жінці доводиться побувати як в іпостасі коханки, що “вкрала” чоловіка, батька й дідуся, так і в ролі зрадженої та щасливої дружини водночас.

Знайомство з Іриною спонукає Ганну Аркадіївну до виправдання свого вчинку: “Я не в відчуваю ніякої провини перед Вами... Мені нема за що просити у Вас прощення. Ми просто були призначені один одному

Богом” [3, 172]. Та спогади минулого – це не лише події, але й душевні стани: “...Я раптом уявила, який це жах – лишитися без нього. Не просто – без чоловіка, а без Кирила... Я згадала Вашу бабусю... До цього я була така впевнена у правоті нашого кохання... Мені здалося тоді, якби мене спитали, хто найнещасніша людина у світі, – я б відповіла – Женя Смелянська, перша дружина мого чоловіка... І цей жах її долі завжди незримо був присутній у моєму житті. Я знала, що коли-небудь мені доведеться платити за своє щастя” [3, 175]. Підсвідоме почуття провини спонукає Ганну Аркадіївну до прийняття позитивного рішення: вона готова виконати останнє прохання Євгенії Ісаківни. Проте місія Ірини виявляється значно глибшою: “...Я не хочу, щоб ви виконали прохання божевільної старої баби тому, що тридцять п’ять років не знали, як зняти із себе цю провину” [3, 175]. Так вручені Ганні Аркадіївні листи стають не просто доказом позашлюбного зв’язку її чоловіка, а ще й лакмусовим папірцем у складанні іспиту власної гідності. Це важливо не тільки для неї – єдиної живої співучасниці любовного трикутника, але й для інших героїв п’єси. Спроектований драматургом такий розвиток дії стає потужним засобом психологізації сюжету п’єси.

Потреба Кирила Андрійовича в прихованому листуванні виникла, на перший погляд, на основі узалеженого емоційного зв’язку з першою дружиною і могла би свідчити про його частіше фемінний характер, нездатність нести відповідальність за власні вчинки і, як наслідок – довічне почуття провини та страху. У словах Ганни Аркадіївни – “чоловік був наба-

гато старший за мене” – прочитуємо як причину, так і наслідок любовного конфлікту: Кирило Андрійович віддав перевагу молодшій. Однак його дії заслуговують на критику лише за умов поверхового аналізу. Дідусь, за словами Ірини, “залишив родину, коли мама була вже одружена, жила і працювала в іншому місті” [3, 171]. Цілком імовірно, що нова сім’я виникла якраз через почуття обов’язку перед ще ненародженою дитиною – сином Олегом. Надмірна опіка матері, яка напам’ять знає медичну картку своєї дитини і яка “не померла в один день з Кирилом” лише тому, що “не могла лишити сина одного [...] на цій землі” [3, 171] (Олегові на той час було 30 років!) засвідчує неабияку перевагу материнських обов’язків над подружніми, але і не це головне спонукає Кирила Андрійовича до листування. Ганна Аркадіївна знаходить відповідь: “Я думала, що я буду ревнувати, що якщо людина пише іншій жінці, отже, я чогось не зрозуміла в ній, не дала їй... А тепер я знаю – він писав ці листи для неї, щоб не залишати її без себе” [3, 183]. Щоб не завдавати болю теперішній дружині й не залишати абсолютно самотньою колишню, чоловік вдається до таємного листування, підсвідомо пролонгуючи існування любовного трикутника, але вже в іншому вимірі. Листи, адресовані Євгенії Ісаківні – це своєрідна форма комунікації, процес сповідування з глибоким психологічним підґрунтям.

Уведення у текст п’єси малих наративів – листів, сприяє не лише ахронологічному викладу фактів, ситуацій. Разом із репрезентацією минулого відбувається конструювання теперішнього. Наративи, як заува-

жує І. Розенфельд, грають роль лінз, через які незалежні елементи існування розглядаються, як зв'язані частини цілого [4]. Міркування політолога стосуються текстової репрезентації політичного дискурсу на відміну від невідомих текстів приватних листів чи, радше, лише факту листування. Однак такий спосіб реалізації нарративних моделей не порушує дискурсивного простору літературного твору. Присутність "тексту у тексті" вкоренилася в поетиці постмодернізму. З допомогою прихованого епістолярного спілкування драматург деконструє часо-просторову сюжетну організацію п'єси, акцентуючи при цьому не стільки на станах персонажів, як на потребі у них. Використання такого літературного прийому вносить у сюжет твору іншу реальність, переструктуровуючи, змінюючи акценти. Тілесній зраді протиставлено емоційну присутність, гріховній насолоді – турботу, осягнення якої стало можливим якраз завдяки зміщеним подружнім обов'язкам і різниці у віці. Високі наміри неоголошено взаємні: Євгенія Ісаківна не відповідає на листи. Але це не є свідченням її відстороненості та байдужості. Відштовхуючись виключно від інтересів колишнього чоловіка, Євгенія Ісаківна своїм мовчанням у відповідь запобігає певному зовнішньому розгортанню подій і водночас забезпечує таким стосункам тривалість у часі. Жінка зберігає листи і просить після своєї смерті передати їх Ганні Аркадіївні не заради помсти, а заради кохання в його найвищому прояві. Отже, листування таємне не тому, що підступне. Листи Кирила Андрійовича стали для колишніх

суперниць можливістю для примирення, прощення. Драматург через одностороннє тривале листування означає співучасть у трансформованому трикутнику мертвих його учасників лише їхніми емоційно-етичними вчинками. Домінування такого внутрішнього конфлікту сприяє поглибленню психологізації твору. Посмертне розпорядження Євгенії Ісаківни, власне, і є її відповіддю на листи колишнього чоловіка. Правильність такого рішення проявляється як у міркуваннях Ганни Аркадіївни стосовно колишньої суперниці – "... як я поважаю Женю, як я поважаю її – вона змогла тридцять п'ять років не відповідати на його листи! Як... як це високо..." [3, 186], так і у ставленні до цих подій загалом – "я хочу, щоб цей день змінив наше життя" [3, 183]. Пережиті за минулі кілька днів події, що спонукали Ганну Аркадіївну до несподіваного, неочікуваного хвилювання вповні відображають міркування американського психолога Абрагам Маслоу. Учений вважав, що спонтанні пікові переживання мають зцілювальний ефект: усувають невротичні симптоми, сприяють підвищенню самооцінки, вивільняють творчі здібності, наповнюють життя сенсом. Тому, на його думку, пікові переживання часто є корисними для людей, які згодом виявляють виразну тенденцію до "само-реалізації" або "самоактуалізації" [2, 137]. Ганна Аркадіївна позбувається не тільки підсвідомого душевного тягаря. Стрессова ситуація змушує жінку прийняти правильне рішення щодо свого подальшого особистого життя: "Мене кохає чудова людина – Віктор Михайлович, і я одружуся з

ним, я покохаю його, я буду кохати його, я зможу кохати його..." [3, 186].

Листи у п'єсі стають наслідком давноминулої зради, покутою через неї і найважливішим засобом для подолання як внутрішньоособистого, так і внутрішньосімейного психологічного дисбалансу. Саме як покуту колишнього чоловіка сприймає його листи Євгенія Ісаївна. І хоча вона не відповідає на жодне посилення, проте, за задумом драматурга, зберігає їх теж не випадково. Кирило Андрійович у такому листуванні знаходить психологічний порятунк, балансує між двома жінками: колишньою – зрадженою та самотньою і теперішньою – молодістю, яку огортає змішаною батьківсько-чоловічою опікою. "Він же не дозволяв мені вставати готувати йому сніданок... Тільки у вихідні..." [3, 171], – згадує Ганна Аркадіївна. Позитивний результат вирішення реанімованої історії, яка, на перший погляд, втратила актуальність через давність подружнього "складу злочину", фактично виправдовує таємне листування Кирила Андрійовича. Підсвідомо відновлений латентний любовний трикутник із опосередкованою взаємодією його учасників на фоні майстерно вплетеного в сюжет зміщеного хронотопу стає своєрідним щасливим завершенням п'єси Олександри Погребінської *Дев'ятий місячний день*.

Тривале, приховане, а згодом і трансформоване листування між героями п'єси *Загадкові варіації* застосовує Ерік-Еммануель Шмітт як спробу подолання душевної кризи внаслідок свідомої чи несвідомої відмови від кохання. Аналогічно до аналізованого твору О. Погребінської

Дев'ятий місячний день констатуємо лише факт такого листування, який на певному етапі взаємодії між героями твору стає способом спілкування в умовах любовного трикутника. Якраз через це обидві п'єси – українська і французька – надаються до типологічного зіставлення в дослідженні психологічних колізій, спричинених позашлюбним емоційним зв'язком.

Головний герой твору Шмітта – відомий письменник Абель Знорко живе самотником на тихому острові, уникаючи будь-яких суспільних контактів. Нещодавно він отримав найвищу професійну нагороду – Нобелівську премію, але право поспілкуватися з популярним письменником з-поміж багатьох охочих отримує тільки один журналіст – Ерік Ларсен. Сюжет п'єси – це діалог між двома чоловіками, кожен із яких спочатку вправно грає обрану роль, але згодом стає зрозуміло, що їхня зустріч – це не випадковий збіг обставин. І коли з'ясовується мета псевдожурналістського розслідування та простежується не менша зацікавленість Знорка саме в Ерікові Ларсену, то перед читачем постає цілком інша сюжетна колізія. Тепер це суперники, які намагаються відстояти право на кохання. Натхненницею почуття була Елен Меттернах, яка подарувала колись незабутні миті щастя обом чоловікам. Але навіть після смерті ця жінка залишається для Знорка і Ларсена духовою поживою і сенсом їхнього земного буття.

Аналогічно до п'єси О. Погребінської, Е.-Е. Шмітт у *Загадкових варіаціях* творить художній час, використовуючи ретроспекцію, і тільки фінал твору дозволяє читачеві збаг-

нути повну картину любовних перипетій з усіма їх незвичними точками дотику.

Абель Знорко все-таки зізнається Ерікові Ларсену, що його остання книга-бестселер *Невисловлена любов* – це результат листування з Елен Меттернах. Знайомство з нею, зовні непривабливою студенткою, змусило письменника дійти незаперечно-го висновку: “Остерігайтесь жінок, які видаються вам невродливими – вони незвичайні” [6, 213]. Абель Знорко, сягнувши вершини шаленої пристрасти та намагаючись зберегти це дивовижне відчуття, пропонує Елен перевести стосунки в епістолярний формат, щоб дати їхньому зв’язку розкритись в інших вимірах. “Це була уже не любов, це було рабство, – згадує письменник. – Я не міг більше писати, я міг думати тільки про неї, я не міг обійтись без неї” [6, 216]. Жінка, всупереч власній волі, приймає пропозицію і ні за яких обставин не порушує домовленості. Навітьвийшовши заміж, можливо, задля полегшення свого стану як душевного, так і фізичного, Елен продовжує писати листи. Не подолавши туги за коханням, жінка не може впоратись також зі спадковою схильністю до онкології. Тільки після смерті дружини Ерік Ларсен, її законний чоловік (про що здогадується читач, але аж ніяк не Абель Знорко!), розкриває таємницю листування. Та цілковитою несподіванкою як для Знорка, так і для читача стає те, що Елен померла десять років тому, тобто п’ятнадцятирічне листування мало три етапи: 1) три роки до одруження з Ларсеном; 2) два роки як факт позашлюбного зв’язку; 3) десять років – це листування двох чо-

ловіків, поєднаних коханням до однієї жінки – Елен Меттернах.

ЕРІК ЛАРСЕН: Я прожив з Елен всього два роки. Після похорону, прибираючи у квартирі, я знайшов листи, ваші листи... Виявив і те, що вона хотіла написати вам у перші дні хвороби, але не надіслала. Я виявив вашу любов, якою вона була і що з нею стало... Мені дуже не вистачало Елен... І ось одного разу ввечері я... я взяв перо і написав вам. Я завжди прекрасно наслідував чужий почерк...

АБЕЛЬ ЗНОРКО: То це ви?

ЕРІК ЛАРСЕН: Уже десять років. Багато разів у тиждень. Мало не щодня.

(Знорко повністю розгублений паде на диван).

ЕРІК ЛАРСЕН: Розумію. На вашу думку мені немає прощення.

(Знорко не відповідає. Ларсен сумно дивиться на нього).

ЕРІК ЛАРСЕН: Я не хотів, щоб вона помирала. І вона жила, коли я отримував ваші листи. Вона була щаслива, читаючи їх, дуже щаслива. І ви теж були щасливим, коли вона вам відповідала. І я був щасливий за вас обох...”.

Як бачимо, листування у *Загадкових варіаціях* – це і втеча від кохання (Абель Знорко), і самопожертва та спосіб перевтілення заради нього (Елен, Ларсен).

Зброєю сповільненої дії, врученою Абелем Знорком, стало епістолярне спілкування для Елен. Її потребу у коханні не змогли заповнити ані листи Знорка, ані одруження з Еріком Ларсеном. Намагання розв’язати внутрішню кризу через свідому відмову від зустрічей не стало запорукою вирішення її психологічної сто-

рони. Поспішно, а, отже, помилково прийняте рішення насправді ускладнило ситуацію, забезпечивши при цьому їй ще й часову протяжність. Пристрасне кохання налякало Абеля Знорка, він не дав шансу йому перерости у свідому любов, позбавивши себе найвищого духового блага і як чоловіка, і як творця.

Ніла Зборовська, аналізуючи психопоетику Володимира Винниченка, зауважує, що розуміння свідомої творчості на основі свідомої любови, яке передбачає поєднання двох душ, тісно пов'язане з індивідуалізацією вибору. "Кохання – це зойк крові, це бездумний, непереможний голод тіла, це наказ вічності, яка не допускає опору собі. Кохання саме себе пожирає, як вогонь, і коли задоволене, лишає по собі нудний, сірий попіл. Любов – це встання, це просякання до найтемніших куточків одної істоти другою" [1, 274].

На певному етапі стосунки між двома чоловіками і жінкою вибудовуються як взаємодія в межах любовного трикутника. Психологічне навантаження від такої взаємодії проявляється у п'єсі згодом, коли Ларсен відкриває таємницю листування: "Я був щасливим, довідавшись, що вона відчула більше щастя, аніж я думав... і більше радості, аніж та, що дав їй я ... я відчув полегшення, дізнавшись, що життя було не надто скупим для неї" [6, 336]. У благородному образі Еріка Ларсена прочитується своєрідний інтертекстуальний зв'язок із п'єсою О. Погребінської *Дев'ятий місячний день* – це і мовчання Євгенії Ісаївни, і турботливість Кирила Андрійовича. Особливість своїх почуттів до Елен Ларсен збагне згодом, осягнувши висоту духового єднання

її та Знорка: "... ви любили її так, ніби вона і ви – безсмертні. У вашій любові була якась дитяча безтурботність. А я, навпаки, завжди любив так, як люблять старі. Моя любов була суцільною тривогою. Завжди. Мені здавалось, якщо Елен спіткнулась, то вона розіб'ється, якщо рана кровила, то стікає кров'ю, а якщо Елен кашляла, то вже помирала... Я ніколи не любив її безпечно" [6, 239].

Взаємозамінність "живого єднання" та емоційного зв'язку не виправдовує себе. Свідома відмова від кохання призводить до непоправних наслідків. Розгортання сюжетної лінії п'єси Елен Меттернах – Абель Знорко стає прямим віддзеркаленням теорії Зигмунда Фрейда: "необхідно почати любити, щоб не захворіти, і залишається лише захворіти, коли внаслідок своєї неспроможності позбавляєшся можливості любити" [5]. Листування для Елен в таких умовах виконує швидше руйнівну функцію, тоді як для Еріка Ларсена воно стає справжнім порятунком.

У фіналі п'єси Еріка-Еммануеля Шмітта, як і Олександрі Погребінської перемагає кохання. Абель Знорко знімає з себе полуду самозакоханості: "Я всього-навсього надутий міхур, один з найгірших, але той, кого слухають і поважають. Напевно, я собі придумав цей культ літератури тільки для того, щоб уникнути життєвих випробувань. На папері я був героєм... І життя своє я хотів не прожити, а написати, придумати, сидючи тут, на своєму острові, як на пупі землі. Я не хотів жити в епосі, мені призначеній, я був надто гордим... я сам придумав епоху, інші часи, і вимірював їх пісочним годинником своїх книг" [6, 239-240]. Десять ро-

ків листування з Еріком Ларсеном в особі Елен стало для відомого письменника випробуванням: впродовж цього часу рак легенів то атакує, то відпускає його. Драматург дає змогу Абелеві Зноркові пройти шлях усвідомлення власних помилок. Листування з Елен дало йому як письменникові світове визнання, але не відчуття щастя. Елен, відкинута колись на емоційно-віддалений рівень сприйняття Знорком та, навпаки, покликана бодай на таку присутність у життя Ларсена, залишається ефемерною стороною любовного трикутника. Спілкування двох чоловіків, яке трансформується з епістолярного у живе, доводить, що “любов статі не має” [6, 250]. Е.-Е. Шмітт створює прихований миттєвий гомосексуальний зв'язок і швидко його усуває. Абель Знорко та Ерік Ларсен узалежнені та закохані на психологічному рівні, за посередництва жінки-ідеалу. Драматург висловлює припущення, що найбільші історії кохання – це ті, які ми переживаємо без сексу. Проте п'єсою *Загадкові варіації* Е.-Е. Шмітт не заперечує близькі відносини, спрямовані на задоволення статевого потягу, а стверджує, що це не важливо і є щось більше [7, 6-7].

Олександра Погребінська та Ерік-Еммануель Шмітт вводять у сюжети своїх п'єс малі наративи – листи, які стають спробою виходу героїв твору із внутрішньої кризи або ж, навпаки, поглиблюють її. Головним чинником психологічних умов виникнення емоційного зв'язку в аналізованих п'єсах є свідома відмова від кохання, вимушена зміна формату стосунків. Епістолярне спілкуван-

ня, яке представлене драматургами через факт існування листів, посилює психологізацію сюжетів п'єс. Вона простежується як в емоційному сприйнятті реципієнтами змісту послань та подальшими діями стосовно них, так і в реакції інших дійових осіб на епістолярний адюльтер. Малі наративи виконують роль деконструкта у внутрішньосімейних і позасімейних взаєминах, переструктуровуючи відносини у цілком іншому руслі. Типологічний аналіз сюжетно-образної системи п'єс О. Погребінської та Е.-Е. Шмітта доводить спільність впливу малих наративів, психологічну налаштованість учасників епістолярного адюльтеру до пошуків духовної гармонії.

Bibliography and Notes

1. Зборовська Ніла, *Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури*, Київ: Академвидав 2006, 504 с.
2. Маслоу Абрахам, *Психологія быття*, Москва 1997, 304 с.
3. Погребінська Олександра, *Дев'ятий місячний день*, Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи» 2004, 370 с.
4. Розенфельд Ілья, *Дискурс и нарратив*, Web.28.03.2014. <<http://cursorinfo.co.il/news/analyze/2006/03/01/discurs/>>.
5. Фрейд Зигмунд, *Очерки по психологии сексуальности*, Web. 28.12.2014. <http://fs1.uclg.ru/books/pdf/1365164361_freud_oчерki_po_psihologii_seksualnosti.pdf>.
6. Шмітт Ерік-Еммануель, *Загадочные вариации*, Санкт-Петербург 2011, 256 с.
7. Шмітт Ерік Еммануель, *Наше завдання як нової генерації: створити кращий світ*, «Театральна пектораль» 2013, № 5-6, с. 3-7.

Khrystyna Vorok

**DREAMS AS NATURAL AND CULTURAL PHENOMENON,
ITS ROLE IN FICTION**

Ivan Franko Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine

Христина Ворок

**СОН ЯК ПРИРОДНИЙ ТА КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН,
ЙОГО РОЛЬ У ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

Abstract: This article traces the important phenomenon of human life-dreams. Dreams accompany human beings from the moment of their birth and has always interested researchers of all cultural epochs: philosophers, psychologists, cultural workers, literature researchers, doctors, anthropologists, folklorists. Prophetic dream accompanies the mystical elements of the narrative, conveys the innermost feelings of the characters, their personality is revealed brighter. Forms of dreams in fiction – one of the way of putting the hero in fairytale, fantasy world. Dream motives is usual for almost all areas of literature. Dream stories fill the whole world literary space since biblical Old Testament stories. It is determined that dreams existed in Ukrainian literature from ancient times to the present.

Keywords: fiction, prophetic dream, narrative, folklore, unconscious, lullaby, genre

Тисячі років люди тлумачать сновидіння, розгадують їх, здогадуються про таємниці їхнього походження і врешті-решт вірять у їхнє пророкування. Проблема сновидень як важливого феномену людського життя завжди цікавила дослідників усіх культурних епох: філософів, психологів, культурологів, літературознавців, медиків, етнологів, фольклористів, антропологів. Людина проводить більш ніж третину свого життя у стані сну – одному з найцікавіших і найзагадковіших форм нашого поза-свідомого життя, тому з найдавніших моментів існування на Землі вона задумувалася над цим загадковим пси-

хічним феноменом. Сон супроводжує людину від моменту її народження, це місце розкриття другого „Я” людини, дещо іншої реальності його буття.

Оніричні візії протягом усього існування людства відігравали вагомую роль у повсякденному житті багатьох народів. Передусім це зумовлено глибокою вірою, що сни збуваються, що вони містять пророчі елементи, за якими можна детально визначити майбутнє не лише окремої людини, а й племені, ширших соціально-культурних спільнот, а то й усіх людей на землі. Окрім того, у сновізіях прагнули знайти численні вістки від

божественних сил. Вважали, що „все бачене уві сні – реальність, навіть якщо побачене суперечить даним, які отримані у стані неспанья” [1, 90]. Всесвітньо відомими тлумачами снів вважаються біблійний пророк Йосиф, Нострадамус, Густав Міллер, Девід Лофф, міс Хасе, Зигмунд Фройд, болгарська проповідниця Ванґа та інші.

Упродовж віків з уст в уста передавалися спостереження над снами і дійсністю. Людство здавна цікавилось причинами виникнення сновізій, походженням і значенням різноманітних образів. Адже сновидіння вже протягом багатьох тисячоліть – незамінний комунікаційний канал між людиною та сферою позасвідомого, можливість отримати конфіденційну інформацію з власної „схованки” (про яку, до речі, вона навіть і не здогадується), пов’язану із певними змінами у житті. Окрім того, „сон – спосіб орієнтації в магічному і мітологічному просторі. Сновидіння не є цілком вигаданим предметом, а духовною реальністю, нумінозним місцем: присутністю сакрального світу або дверима в нього” [1, 91]. Донауковий період зацікавлення сновидіннями тісно пов’язаний із забобонами, релігійними культами.

На початку ХХ ст. опубліковано праці, в яких висвітлюються різні підходи до сонних візій: Д. Бігелоу *Тамниці сну* (1906), К. Абрагам *Сон та мит. Нарис народної психології* (1912), П. Флоренський *Іконостас* (1912), М. Волошин *Театр як сновидіння* (1912), К.-Г. Юнг *Архетип і символ* (1912). А вже у 1950-тих роках учені почали проводити різносторонні та детально документовані дослідження процесу сну, які тривають і донині. Поступово сформувалася нова галузь

психології та психіатрії – онейрологія, чи онірологія (грец., від *oneiros* – сновидіння та *logos* – слово; наука, що вивчає сновидіння), яка має сьогодні доволі поважний вік, свою довгу самобутню історію, зафіксовану в численних матеріалах – друкованих та усних [21, 179-245].

Онірологія значно розширила свої межі й природно увійшла до літературознавства, яке звертається до цієї науки, коли має справу з художнім зображенням сновидіння і, навпаки, онірокритика запозичує свій матеріал з художньої літератури, адже здавна поетичний твір і сон принципово уподібнювали, шукали їхнє споріднене походження. Окрім природничо-наукового, психофізіологічного трактування загадкових процесів, спричинених діяльністю підсвідомості в період виникнення і функціонування сновидінь, учені почали звертати увагу й на проблеми „сон і релігія”, „сон та історія”, „сон і мистецтво”, „сон та філософія”, „сон і художня література” тощо. Дослідження складних станів людини – снання і неспанья, двох світів – реального та ірреального, художньо-естетичного функціонування картин сновидінь у системі художнього твору, диференціювання філософського тлумачення неспанья, сну й сновидінь (концептуальний аспект цього явища), осягнення його естетичної ролі у конкретному творі через вплив на різні грані форми й стилю – лише невеликий перелік тих проблем, які порушує ця новітня галузь. Загалом сновидінню притаманні особливі механізми побудови дії, які з появою мистецтва почали використовуватися у малярстві, скульптурі, театральному мистецтві, кінематографі. Символічна природа сну

цілком дозволяє назвати сновидіння культурним текстом. Адже будь-який текст, як феномен культури, існує в знаковій, символічній формі. Вивчення величезної кількості літературних снів крізь призму філософії, релігієзнавства, культурології, естетики, психоаналізу – проблеми, які до нинішнього дня через різноманітні причини глибоко і всесторонньо не вивчені.

В українському фольклорі існує досить неоднозначний погляд на сновидіння. Сон означається у широкому контексті: він може позначати народження дитини, смерть, дівочу цноту та її втрату, добру чи лиху новину, здоров'я або хворобу, мандрівку тощо. Так, і у піснях, і у приказках поруч із вірою у віщі сні бачимо порівняння сну зі смертю, надмірну сонливість – з хворобою, марнуванням життя і часу (порівняймо слова-синоніми: заснути-померти, вічний сон-смерть). Відомо, що залежно від контексту стан сну в народі сприймається по-різному. Ось можливі варіанти:

1. сон як щось наймиліше, найсолодше для людини (народна мудрість каже: „Найсолодше в світі – сон”);

2. як стан спокою людини, яка веде чесне, праведне життя (біблійне: „Спати сном праведника”; „Хто чисте сумління має, той спокійно спати лягає”);

3. як щось таке, що ніколи не буде зайвим або завжди стане у пригоді (народна мудрість: „Сон та їда ніколи не обрида”);

4. як ознака певної тривоги, неспокою („Спить, наче полоханий заць”);

5. як ознака здоров'я („Спиться – то й здоровиться”); „Кому на сон, тому й на здоров'я”);

6. як віщування майбутніх подій (народний вислів „сон в руку” – такий, що неодмінно збудеться);

7. як зв'язок із потойбічним життям („мертвий сон”, „царство сну”, „заснути вічним сном”);

8. як порівняння зі способом життя („Яке життя, такі і сні”, „Хто пізно встає, у того нічого не стає”, „Хто пізно встає, у того хліба не стає”);

9. як причина бідності („Зі спання не купить коня, а з лежи не справить одежи”, „За спанням і лежанням і сорочки не будеш мати”);

10. як настанова („Як хочеш б'гацько мати, то треба мало спати” ; „Хто рано встає, тому Бог дає”) і водночас як ознака лінивства, недбалства, марнування дорогоцінного часу („Хто лінивий, той і сонливий”, „Не жалкуй на сусіда, коли спиш до обіда”, „Хто як постелить, так і виспитья”, „За спанням і лежанням і сорочки не будеш мати”).

Український народ у своїх обрядах, пов'язаних з процесом сну використовував окремі квіти – мак та сон-траву (остання виконувала навіть функцію апотропею (з грец. „той, що відвертає біду”) – талісман, якому в давнину надавали функцію оберігати людей, тварин, житло і поля від ворожих сил, виганяти злих духів і т. д.). Мак, або ж квітка Трояна, – священна рослина у давніх українців, поетичний образ української мітології. Хто переживає безсоння, той, може з'їсти пиріжок з маком, – і до нього приходить сон та сновидіння. Українська усна народна творчість пов'язує сон з колисковими піснями, які виконуються над колискою дитини для того, щоб її приспати. Тут сон переважно запрошується чи закликається до дітей. Цікавою і слушною є думка

Мар'яни і Зоряни Лановик, що саме уві сні „зафіксоване анімістичне уявлення про сон як істоту, яка може заспокоїти і приспати дитину” [9, 590]. Тому саме у цьому фольклорному жанрі з'являються персоніфіковані образи Сон, Дрімота, Сопко, напівмітична істота Кіт (окрім того „з котом порівнюють людину, яка любить поспати; баба-повитуха клала у дитяче ліжечко кота, – „щоб дитя спало, як кіт”; поколисавши кота, баба викидала його з колиски, а натомість клала дитину („На кота вуркота, а на дитину дрімота”)) [7, 288] – за народними віруваннями саме він допомагає заколисати дитину), образи тварин, птахів, рослин, вітру, а також їхній антипод *Бабай*, який перешкоджає спокійному сну маляти. Дуже часто сон у колискових вживається саме у пестливих формах: „Ходи, сонку, в колісочку, приспи нашу дитиночку”. Також задля наслання сну використовували замовляння, організовані за принципом молитовного тексту і для яких характерний синтез християнських поглядів та вірувань: „Кури, кури рябенькі! В вас голови маленькі, а у рожденного і хрещеного раба Божого (ім'я) велика голова. Скрикніть ви сон із усіх сторін на рожденного хрещеного раба Божого Івана”; „За горами, за ріками там ми спати лягали. Матір Божа в головах. Ісус Христос у ногах, ангели хранителі по боках хранять мою душу до самого ранку од ножа, од меча, од лихого чоловіка” [7, 288]. Подибуємо в українському фольклорі й гумористичні жартівливі тексти, зміст яких виходить за рамки дитячої тематики. Такі пісні – це своєрідна карикатура на колісанки: „Колісала баба діда / Від вечора до обіда / - Ой спи, діду, колишу тя, / Як

не заснеш, то лишу тя”, або ж „Колісав дід дитину / Та й викинув на кропиву, / А з кропиву на будаче: / - Ходи, мати, дитя плаче” [9, 595].

Згадується про сон і в інших жанрах українського фольклору: народній пісні (*Спать мені не хочеться і сон мене не бере*), приказці (*Сон мов хто рукою зняв*), колядці (*Спи, Ісусе, спи*). Також важливе місце оніричні сюжети посідають у казках, де передусім існує «випробовування сном», а відтак існує й попередження „Не засни!”. У народній казці сон – це випробовування, яке треба витримати і „не зламатися”, адже заснути – означає порушити заборону, розпочати нові пригоди й наразитися на небезпеку. Дослідники віднаходять спільні елементи у казках і сновидіннях. Про це зокрема говорить Е. Фромм, зазначаючи, що витвори нашої сонної уяви мало чим відрізняються від мітів та казок, адже вони мають спільні характерні ознаки. Найголовніше те, що „вони всі написані” на одній мові – мові символів” [21, 183].

Сон, за народними уявленнями, – „кудлатий чоловік з чотирма очима”, добрий і зовсім не страшний, який має помічницю Дрімоту та помічника Здухача [5, 495]. За спостереженнями Володимира Гнатюка, в уяві українського народу Сон з'являється у „білій сорочці і червонім жупані”, ходить вулицями, підглядає, де є малі діти. Він входить до хати на запрошення матерів і присипляє дітей за допомогою дрімоти [6, 173]. „Під час сну людини із нього виходить дух, який приводить за собою вітер, що розганяє грозіві хмари, воює з іншими духами. Здухач оберігає від стихійного лиха посіви та поля. Вночі у вигляді дівчаток прилітають у хату ніч-

ниці” [5, 495]. Нічниці мали подвійну функцію: забирали сон у людей, або ж, навпаки, присипляли їх. Вони – то дівчата, „що по смерті їх душі являються чоловікові уночі і відбирають йому сон, а на тих, що стережуть чого, насилають сон” і показуються тим, до кого відчувають огиду [6, 223]. Кікімора – мітологічна істота в жіночій подобі, яка насилала сни, „уявлялась сонливою, блідою дівою, що жила в людській оселі у комині чи запічку” [14, 131]. Ще одна шанована богиня сну в давньоукраїнській міфології – Нічка, яке „сприяло доброму міцному здоровому сну людей” [14, 172]. У слов’ян відомі мари – безплотні духи нічних кошмарів (у слові „кошмар” учувається ім’я цих істот). Мара, або ж Марена – навпаки, богиня зла, темної ночі, смерті. Існує міт в українській словесності, який розповідає про те, як Мара за допомогою Кікімори всі темні закутки осель заповнила страхітливими сновидіннями, що „вночі обступали людину, жахали її, не давали спати”. Творець Сокол-Род почув молитву виснажених безсонням людей і повелів богові ночі Трояну вирішити їх проблему. Троян розсіяв порох, по якому ходили боги, по городах, де потім вирости рослини з яскраво-червоними квітами. У кожному квітку Троян вклав сон [2, 164].

Лише уві сні душа покидає людину. У той час, коли вона вертається до тіла, сон припиняється, а коли душа відлітає від тіла назавжди, тоді настає смерть. Саме від такого спілкування з іншим світом постала віра у сни та ворожіння по снах [5, 495]. Не розуміючи самої природи сну і не маючи можливості її пояснити, різні народи по-різному розуміли цей стан людини, „але у всіх давніх уявленнях

відбилося стійке переконання, що сон – не просто властивий людині стан, а привнесений іззовні вплив якоїсь духової надприродної сили, зв’язок з потойбічним світом духів” [9, 590-591]. Тому значимість сновидіння пов’язували з часом доби, коли воно приснилося (вечірній, північний, ранішній), від дня тижня. Неодружені дівчата особливо вірили у сни, які бачили у ніч на Андрія (чи не найбільш значущим був побачити судженого).

Форма сновидіння у світовій літературі – один із способів введення героя у казковий, фантастичний світ. Мотив сну притаманний майже для всіх напрямів красного письменства. Тут споконвіку він супроводжував містичні елементи оповіді, передавав найпотаємніші почуття героїв, яскравіше розкривав їхню особистість. У світовій (зокрема і в українській) літературі завжди панувало велике зацікавлення оніричними візіями та їхніми елементами.

З якою метою письменники використовують сновидіння у своїх творах? Тут можна виділити декілька позицій. По-перше, сновидіння – це своєрідний ключ для розкриття виявів несвідомого у житті персонажа. По-друге, саме процес сну дозволяє чи не найкраще розкрити усі думки людини, зрозуміти хід її мислення, певні життєві стереотипи та позиції, збагнути емоційний стан, бажання, почуття. По-третє, сновидіння – це засіб для зображення ірреального, фантастичного, казкового у творі. В. Руднєв у статті *Культура і сон* виділяє такі мотиви введення елементів сну у твір: можливість цілковитої свободи до моменту пробудження; естетико-філософська мотивація, своєрідні коментарі до життя (головний акцент:

життя не таке просте); можливість подорожі у часі; можливість побачити майбутнє людства – створення утопії чи антиутопії; можливість усвідомити усі свої антигуманні вчинки і таким чином покаятися [15, 122-124]. Сни, галюцинації, видіння як форми художньої умовності використовували Е. Гофман, Т. Манн, Г. Гессе, С. Кольрідж, Дж. Фаулз, Е. По, Н. Готорн, Дж. Лондон, Г. Фльобер, Ш. Бодлер, А. Міцкевич, Ю. Словацький, К. Чапек, М. Гоголь та багато інших письменників. Загалом сон розглядали як містичну грань, певну межу між тутешнім та потойбічним світом. Можна навести деякі приклади зі світової та української літератур, де вже в заголовку вжите слово „сон”: *Сон у літню ніч* Вільяма Шекспіра, *Життя є сон* Педро Кальдерона де Ля Барки, *Сон (На панщині пшеницю жала)*, *Сон (Гори мої високі)* та *Сон (У всякого своя доля)* Тараса Шевченка, *Сон і життя* Гайнріха Гайне, *Сон* Джорджа Гордона Байрона, *Сон Альонсо Кохана* Хорхе Люїса Борхеса та ін.

Але таке уявлення панувало не завжди і з часом змінювалося. Так, наприклад, у давній українській літературі сновидіння розумілися як пророцтва і завжди підлягали поясненню.

Літературна традиція змалювання і тлумачення сновидінь бере свій початок з античної літератури. Згадати хоча б пісню з *Іліади*, де сон Агамемнона віщує грекам перемогу у Троянській війні. Сон Пенелопи (пісня XIX *Одіссеї*) та опис пекла (пісня VI *Енеїди*) показують вже ґрунтовну відмінність між справжніми та оманливими сновидіннями. Пенелопа бачить двоє дверей у світ сновидінь, дуже схожий на Аїд: одні двері зі слонової кістки (з них виходять оманли-

ві сновидіння, які обдурюють), а другі – з рогу (вихоплюються правдиві сновізії, які здійснюються). Так само й Еней бачить сни з двох виходів – справжні та оманливі.

Поряд з пророчим змістом нічних візій у давній українській літературі, існувало його розуміння як помічника й порадника у важких життєвих ситуаціях. Візьмемо до прикладу *Слово про Ігорів похід* 1187-го року, де центральну роль відіграє сновидіння як елемент пророцтва майбутнього: „Смутен сон приснився Святославо-ві / На горах київських. / „Укрили мене, – каже, – звечора / Чорним запиалом на ліжку тисовому. / Черпали мені синього вина, / З отрутою мішаного, / Сипали мені на лоно / Сагайдаками порожніми поганськими / Перли великі, / Та ще й мене голубили, – / А вже в моїм теремі злотоверхім / Покрівля розвалена, / З вечора до ранку самого / Сизокрили ворони крякали / Коло Плісенська на оболоні, / Похоронні сани їхали / До синього моря” [18, 70-71].

Для давньоукраїнської літератури загалом характерне змалювання сну як „помічника і порадника у важких життєвих обставинах, який змушує персонажа скористатися сновидною могутністю уже не у ролі стимулу до якої-небудь видатної, виключно подвижницької духової місії, а з метою реалізації у дійсності якої-небудь невідкладної справи або передбачення, запобігання приготовленому злочину, прийняття термінових запобігань для спасіння від біди” [13, 80]. Переважна більшість снів цього періоду має або пророче значення, або містить певні елементи (з’являються покійники чи божественні сили), які стають вирішальними у житті героя.

На думку дослідників, найраніше теорія сновидінь була викладена у збірнику афоризмів *Пчола*, де сон трактувався як „образ” смерти на тій основі, що „тут і там” тіло розлучається з душею [13, 87]. Згодом уже ширша теорія з’являється у працях професорів Києво-Могилянської академії (І. Гізель, Л. Баранович, Ф. Прокопович, Г. Кониський), які на передній план висунули пізнання природи і людини у порівнянні з богопізнанням.

Письменники доби Бароко розуміли, що сон відбирає час від важливих справ, водночас і сам є частиною життя людини: „Половину людського життя забирає сон і щоденний відпочинок, немала частина дитячого і молодого віку відходить даремно, а залишок наших років пропадає у клопотах, земних турботах і марних надіях. І взагалі крапка і термін нашого життя настільки малі, що воно може бути порівняне хіба що з ночівлею на якомусь неспокійному заїжджому дворі, з якого бідна людина рада б швидше вибратись” [16, 115]. На думку автора першого українського підручника з філософії Касіяна Саковича, уві сні триває активна робота мозку – і це прекрасна можливість для розвитку думок, бо саме вночі „думка звільняється від усіх денних турбот, пов’язаних із зовнішніми чуттями, й може вільніше розглядати ті речі, які вона вдень мислила розібрати, але через різні перешкоди в той час, коли їх сприймала, не могла це зробити” [16, 114]. Вважалося, що онірична фантазія є складовою аналітичної діяльності мозку й має спільні особливості з логічним мисленням. Мотив швидкоплинності, марноти людського життя – один із найбільш часто вживаних у літературі бароко.

Тому твердження „життя – це сон” є своєрідною абсолютизацією життя, загалом людського буття. Для цього періоду характерним є синтез різних начал, у яких проживає людина: уявного та дійсного, сну та реальности. Світ – лише мана, за твердженням Кальдерона („Хто живе тут – лише марить”).

У культурі пізнього Середньовіччя і Відродження посилюється інтерес до сновидінь не лише як до окремого самостійного, творчо сформованого жанрового творіння (картина Мурильйо *Поява Діви Марії сплячому Іванові*), „які генетично входять до біблійних снів і жанру середньовічних видінь, але і як універсальної моделі людського життя” [13, 49]. Відомі скульптурна фігура Мікелянджело *Ніч* і малярське полотно *Сон людського життя*. Також варто зазначити, що у Середньовіччі сні були своєрідним медіумом, посередником між сферою земного та сакрального. Окрім того, у середньовічній літературі частим прийомом був пророчий сон як Боже знамення, що сприймалося як правдивий факт. „У романтичній традиції сон – це сфера духової свободи і повноти внутрішнього життя, яку людина втратила у реальності” [3, 297]. Романтики вважали, що сон є джерелом і натхненням усіякої художньої творчости. Вони любили змальовувати ніч, а ніч і сон належать до одного асоціативного ряду. „Вічний”, „непробудний”, „дивний”, „останній” сон у Романтизмі означав смерть. Романтикам, як зазначав Анатолій Макаров, було властиве екзальтоване захоплення снами. Від снів вони чекали надто багато: й відпочинку від буденности, і тихої втіхи, і фантастичних видінь, і знання того, що лежить

за гранню сьогоднішнього дня, і навіть проникнення до сфер потойбічного життя [10, 59]. Саме Романтизм, „отримавши у спадок від попередньої культури чимало напрацювань у сфері вивчення і художнього освоєння сновидінь, зробив вагомий внесок у розвиток традицій щодо функціонування літературних снів” [12, 5].

Дещо по-іншому пояснюють стан сну письменники-реалісти. У реалістичній літературі сновидіння теж досить часто стають предметом зображення, але тут вже змінюється ставлення письменників до нього, оскільки воно „відбиває дуже інтенсивне «внутрішнє» життя – нереалізовані інтенції, глибокий пляст емоційних вражень, давно минулі, та не забуті переживання” [19, 80]. Тим-то онірична візія працює „на вияснення найпотаємніших глибин психології персонажа, його мотивів-спонук”, при цьому широко використовуючи „поетику психологізму для дослідження моделювання внутрішнього світу людини” [19, 81].

Що ж до літератури середини XIX століття, то тут письменники часто описують віщі сні, а також емоції, думки, які вони викликають, їхнє тлумачення самими ж персонажами тощо. Так, Марко Вовчок в оповіданні *Сон* писала: „Як дівчині місяць сниться, то жених, а як молодиці – чоловік приїде або син народиться” [4, 75]. Або ж у романі *Люборацькі* Анатолія Свидницького: „Кажуть – не вір в сон! Ніт, в сон треба вірити! – скаже кожен школяр. – Я вже, скаже, сам перевірівсь, що як сняться мідні гроші, або що яйце їси, або яблука, вишні, – то будуть бити. Ще це іноді віщує тільки сльози, що в палю дадуть або на коліна поставлять; а вже як при-

сниться заєць, або весілля, або коні, то таких дадуть гарячих!” [17, 118]. Панас Мирний у *Повії* писав: „Вона (Пріська. – Х. В.) пригадувала всі сні, які тільки снилися їй за той час, коли вона почула ту прокляту звістку, – чи на добро вона, чи на лихо?.. Та й сні були, як і життя, – страшні та неординарні: все покійні снилися їй, нове лихо верзлося... Що вони віщують, що пророкують?” [11, 59]. У *Землі* Ольги Кобилянської згадується, що „Він (Івоніка – Х. В.) розумівся на снах, і вони ніколи не заводили його. Сам Бог говорив ними. Бо й звідки бралися б вони? Лише в них треба входити й розбирати так, як грудку землі, аби знати, що вони промовляють. [...] Докія зналася на снах, але й він знався на них. Полум'я значило відомість. Дим – зла новина, а що дим клубився гадюкою до хлопця – означало лихі люди. Вигляд хлопця свідчив виразно про хворобу або про велику гризоту” [8, 110]. У *Лесі* Українки сні часто стають об'єктом поетичного змалювання. Переважно вони є свідченням болю і страждання поетеси, які вона відчувала під час своєї хвороби та мають автобіографічний характер. Наприклад, „Хто спить, хто не спить – / Підкорись темній силі. / Щасливий, хто сні має милі, / Від мене сон милий тіка... / Навколо темнота важка, / Навколо все спить як в могилі” [20, 49]. Це далеко не повний перелік описів оніричних видінь в українській літературі. Ці деякі приклади із української художньої літератури дають змогу стверджувати, що сновидіння викликають у ній чималий інтерес – і на художньому, і на теоретичному рівнях.

Загалом письменники кінця XIX – початку XX ст. активно вдавалися

до змалювання картин сновидінь: П. Мирний (*Повія, Лихі люди*), І. Нечуй-Левицький (*Дві московки, Микола Джеря*), О. Кобилянська (*Земля, Царівна, Лист засудженого до страти вояка до своєї жінки, Сниться*), М. Коцюбинський (*В дорозі*), В. Пачовський (*Сон української ночі, Сон*), Г. Косинка (*Заквітчаний сон*), О. Слісаренко (*Чорний ангел*).

Сновидіння, різного роду візії, уявлення-фантазії стали характерною ознакою модерністських творів, зокрема символістського, неоромантичного, експресіоністського стильового спрямування. Доба модернізму несе нові інтерпретації сновидінь, орієнтацію на таємничість, надчуттєвість та ірреальність. Заглиблення в таємниці буття, сприймання світу підсвідомими та інтуїтивними порухами душі, невичерпна і всюдисуща загадковість ночі, туга за минулими подіями або ж нездійсненими мріями, які найкраще впливають у пам'яті саме у цей час доби яскраво змалювали поети-молодомузівці: П. Карманський (*Який чудовий сон!.. Снишся мені української ночі, Ти снилася мені. Удвох на кручі...*), В. Пачовський (*Видіння, Я плакав у сні, мені снилася мрія..., Ой приснилась мені мила...*), С. Чарнецький (*Ще нині мені сниється сталь блискуча*), О. Луцький (*Сонна мрія*), Б. Лепкий (*Розвіялися сні мої рожеві, Серед ночі, Скільки снів!*). Вони вбачали у сновидіннях джерело творчості, яка допомагає вивести на волю справжні почуття, гідні бути втіленими у різних формах мистецтва.

Зазначимо, що в українській художній літературі завжди були популярними колискові, які виконуються над колискою дитини для того, щоб її

приспати. Варто згадати хоча б поезії Т. Шевченка (*Ой люлі, люлі, моя дитино...*), С. Руданського (*Над колискою*), Я. Щоголева (*Баю-баю*), Лесі Українки (*Коліскова (Місяць ясененький)*), О. Маковея (*Сон*), О. Олеся (*Над колискою (Пісня матері)*), В. Самійленка (*Вечірня пісня*), Б.-І. Антонича (*Коліскова, Пісенька до сну*), М. Йогансена (*Коліскова*), Гео Шкурупія (*Уо!... Маленький хлопчику*), М. Бажана (*Коліскова*), Н. Забіли (*Казка коліскова*), В. Сосюри (*Коліскова*). У поета-молодомузівця П. Карманського є збірка поезій *Ой люлі, смутку*, де художньо опрацьовані різні оніричні мотиви, а також поезія *Сніть, герої, сніть!* з підзаголовком «колискова пісня».

У процесі осягнення складних взаємозв'язків двох станів людини – сну та „несну”, двох світів – реального та ірреального, поглиблювалось розуміння сновидінь живих людей і художньо-естетичного функціонування картин сновізій у системі художнього твору, диференціювались філософське тлумачення неспання, сну й сновидінь, тобто концептуальний аспект цього явища, й бачення його естетичної ролі у конкретному творі.

Як бачимо, підхід до сновізій змінювався впродовж історичного розвитку, який ніс із собою науковий прогрес, зміни у культурно-світоглядних концептах людства.

У кожного народу завжди існувало зацікавлення феноменом сновидіння, побутувала віра у його пророчий зміст та практичне значення. У світовій літературі, мабуть, не існує широковідомого письменника, який лишив велику творчу спадщину і в ній не звернувся б до проблем внутрішнього життя людини, в тому числі й до снів своїх героїв.

У науці до сих пір нема загальної теорії сновидінь, яка би повністю пояснила цей важливий феномен людського буття. Навіть у загально-відомих вченнях немає цілковитої одностайности. Багатогранність інтерпретацій сновидінь викликана передусім неоднозначністю самого предмету дослідження. Немає єдиної правильної та визнаної методології аналізу і пояснення причини їхнього існування у психології, їхнього місця у структурі свідомости у філософії, нема й спільности інтерпретації сновидних елементів у літературознавстві. Тому наука про літературу в дослідженнях оніричних тем, образів, мотивів, алюзій виходить на міждисциплінарні дослідження: психологію, філософію, культурологію, медицину.

Bibliography and Notes

1. Апинян Тамара, *Мифология: теория и событие*, Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета 2005, 281 с.
2. Вертій Олексій, *Народні джерела творчості Івана Франка*, Тернопіль 1998, 254 с.
3. Випасняк Наталія, *Сновидіння як структурний елемент у поетичній творчості Адама Міцкевича (на прикладі вірша „Снилася зима“)*, [у:] *Проблеми слов'янознавства*: Збірник наукових праць, Львів 2000, № 51, с. 297-300.
4. Вовчок Марко, *Твори*: У 2-х томах, Том 1, Київ: Дніпро 1983.
5. Войтович Валерій, *Українська міфологія*, Київ: Либідь 2002, 664 с.
6. Гнатюк Володимир, *Нарис української міфології*, Львів: Інститут народознавства Національної Академії Наук України 2000, 264 с.
7. Жайворонюк В., *Знаки української етнокультури*: Словник-довідник, Київ: Довіра 2006, 703 с.
8. Кобилянська Ольга, *Твори*: У 5-ти томах, Том 2, Київ 1962.
9. Лановик Мар'яна, Лановик Зоряна, *Українська народна словесність*, Львів: Літопис 2000, 614 с.
10. Макаров Анатолій, *П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості*, Київ 1990, 285 с.
11. Мирний Панас, *Твори*: У 7-ми томах, Том 3, Київ: Наук. думка 1969.
12. Мочернюк Наталія, *Сновидіння в поезії романтизму: часо-просторова специфіка*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.01. „Українська література”, Тернопіль 2005, 20 с.
13. Нечаенко Дмитрій, *„Сон, заветных исполненный знаков...”: Таинство сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе*, Москва 1991, 304 с.
14. Плачинда Сергій, *Словник давньоукраїнської міфології*, Київ: Велес 2007, 240 с.
15. Руднев В., *Культура и сон*, «Даугава» 1990, № 3, с. 121-124.
16. Сакович Капніст, *Аристотелівські проблеми, або питання про природу людини з додатком передмов до весільних, похоронних обрядів, складених Капністом Саковичем*, [у:] Крисаченко Валентин, *Історія української філософії. Хрестоматія-довідник*, Київ 2006, с. 111-116.
17. Свидницький Анатолій, *Роман. Оповідання. Нариси*, Київ: Наукова думка 1985.
18. *Слово о плъку Игоревъ*, Київ: Дніпро 1985.
19. Тодчук Наталія, *Роман Івана Франка „Для домашнього огнища”: час і простір*, Львів 2002, 204 с.
20. Українка Леся, *Твори*: В 2-х томах, Київ: Наукова думка 1986, Том 1: *Поетичні твори; Драматичні твори*, 605 с.
21. Фромм Ерих, *Забутый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов*, [у:] Фромм Ерих, *Душа человека*, Москва 1992, с. 179-299.

Snizhana Zhyhun

GENRE SYATEM OF THE UKRAINIAN NEO-REALISM

Institute of Philology
of Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Сніжана Жигун

ЖАНРОВА СИСТЕМА УКРАЇНСЬКОГО НЕОРЕАЛІЗМУ

Abstract: The article deals with dominant genres of the Ukrainian neo-realism on the material of prose writers of the “Lanka” literary association. This group was formed on the basis of the general aesthetic platform. The change of genre preferences by part of writers testifies to it: they pass from fragmentary genres (sketches, essays) to a psychological novels and short stories, philosophical and psychological stories, intellectual novels and educative novels. The research results comparison to conclusions about genres of the Russian neo-realism inclines us to draw a conclusion about the original development of the Ukrainian one.

Keywords: genre, Ukrainian neo-realism, “Lanka” literary association

Сучасне українське літературознавство сформувало кілька підходів до питання «Що є неореалізм?». Цим терміном позначають напрям італійського мистецтва і узалежнені від нього явища національних літератур (Н. Водяна, М. Васишин), новий етап Реалізму (Л. Рева), течію Модернізму (В. Пахаренко, Р. Мовчан), вияв реалістичного типу творчості, що розвивається у руслі модернізму / постмодернізму (О. Головій, С. Тузков). Спроби розкрити художню природу неореалізму на матеріалі конкретного автора дедалі більше розмивають поняття: довільне обиравання авторів веде до того, що дослідники доходять цілком протилежних висновків про художні якості течії. Тому існує

потреба розглянути неореалізм як систему. Оскільки це завдання може реалізуватися лише в більшому обсязі, ніж це дозволяє стаття, доцільно розглянути систему жанрів неореалізму, адже жанр поєднує у собі як аспекти змісту, так і форми, тому, певною мірою, жанрова система течії є її квінтесенцією.

Ідею розглядати літературу як певного роду систему висунув на початку ХХ ст. Юрій Тинянов; з часом її розвинув Дмитрій Ліхачов, що наголосив на особливому місці системи жанрів у літературі. Такий підхід до питання передбачає розуміння його не як сукупності елементів, а як взаємодію їх. Концепцію жанрової системи як чотирискладового утворення

сформулювала Нонна Копистянська, що вбачала в ній: 1. жанрову систему літератури; 2. жанрову систему літературної епохи, напряду; 3. жанрову систему літературної епохи, напряду національної літератури; 4. жанрову систему у творчості окремого письменника. Систему першого рівня утворюють «чисті жанри», а «систему у сфері 2 складає не те, що зостається незмінним, а те, що змінилось, не стільки жанри у чистому вигляді, скільки жанрові різновиди й модифікації. Крім того, тут важливі не лише ті зміни, які виникли у самому жанрі, але й зміна місця, ролі жанру у системі» [2, 66]. Жанрова система сфери 3 є конкретним втіленням загальних принципів попередньої системи, на які вплинули внутрішні закономірності розвитку національної літератури, розгляд її дає змогу побачити самотність та оригінальність на фоні норми. Жанрова система творчості письменника дає змогу оцінити його «вписаність» у свою епоху, національну культуру й, водночас – індивідуальність.

Відомості про жанрову своєрідність російського неореалізму можна набути на підставі праць Т. Давидової та С. Тузкова, щоправда, відмінність концепцій вплинула і на неоднозначність висновків. Скажімо, Т. Давидова вважає, що російські неореалісти активізували жанрові форми з релігійною функцією (життя й апокрифи), уподібнивши композицію прозових форм до ікон, клейма яких відтворювали випробування героя [1]. С. Тузков вважав центральним жанром неореалізму повість, яка перебирає на себе функції роману, а також відкрита до впливів, перетворюючись на по-

вість-нарис, повість-драму, повість-поему, повість-казку тощо [9].

Проблема жанрів українського неореалізму лишається нерозкритою навіть частково, оскільки здійснені спроби базуються на матеріалі окремих письменників, тому принципи індивідуальної жанрової системи розглядаються як закономірності функціонування жанрової системи течії. Цього можна уникнути, розглядаючи групу текстів різних авторів, об'єднаних спільними естетичними поглядами. Зокрема, адекватним матеріалом видається творчість прозаїків літературної групи «Ланка». У нашій статті ми спробуємо оприятити жанрову систему неореалізму, тому будемо намагатися виявити домінуючі види та різновиди епічних форм у творчості письменників-неореалістів; з'ясувати їхню своєрідність проти «чистих» жанрів; встановити закономірності їх функціонування у системі.

Як стверджує Василь Костюк, «поетика жанру в епоху Модернізму зазнала змістовних трансформацій. Фрагментарність стає суттєвою ознакою модерності. Жанровим наслідком фрагментаризму наприкінці XIX – початку XX століття була поява різноманітних прозових «малих жанрів», які разом із монументальними літературними незавершеними проектами засвідчили ситуацію «розпорошення» сталих жанрових форм» [3, 9]. Передумовою утвердження фрагментарних форм в українській прозі дослідник вважає процес «ліризації», що спричинила перебудову усієї жанрової системи, де вагомими стали фрагментарні утворення: етюди, нариси, образки, ліричні мініатюри, поезії у прозі. Об'єднання письменників

у літературну групу «Ланка» супроводжувалося зміною їхніх індивідуальних манер, що особливо яскраво помітно у творчості Григорія Косинки, Бориса Антоненка-Давидовича та Марії Галич, які починали з етюдів та нарисів. Однак після 1924 року (коли утворилася «Ланка») твори із слабкою структурою витісняються жанрами з «твердим фіналом» (Борис Томашевський). У центрі жанрової системи опиняються новела, оповідання, повість, роман.

Василь Марко наголошує на залежності жанрової форми від художньої концепції людини [5]. Тому варто зазначити, що, зображаючи людину у конкретно-історичному часі, неореалісти вдивлялися не в її соціально зумовлені якості, а в сутнісні. Тому людина постає у своїй психології та у вчинках, а оцінка її пропонується передусім у гуманістичній перспективі (практично нівелюючи ідеологічні). Індивідуальність кожного вибору лишає героя поза спільнотами, а стосунки з іншими людьми, звичай, спричиняють розчарування. Тому конфлікти є внутрішніми, герої протистоять не один одному, а собі й життєвому «тлу».

Почати мову варто з новел (маємо на увазі канонічний жанр із обов'язковим поворотом у сюжеті, що висвітлює події у новій площині) як одного з найбільш популярних жанрів доби. Особливістю новели як жанру є зосередженість на несподіваній події, тогочасна новела обирала її зі сфери пригод чи криміналу (*Позолочене олово* Олекси Слісаренка, *Ленінська картка* Майка Йогансена, *Любисток і чемериця*, *Танець живота* Івана Ле). Натомість неореалісти повністю відмовляються від

пригодницької новели, обираючи її психологічний підвид. Неореалісти зосереджують увагу на трансформації суб'єктивності, відстежуючи психологічні зміни, які стаються у свідомості героя, чого практично не спостерігаємо у adeptів новели таємниць. Це варто продемонструвати на прикладі класичної новели Григорія Косинки *Політика*, що в основі має кримінальну подію, яку розглядає цілком відмінно від тогочасної літературної практики. Те, що убивство Швачки мотивується не клясовою боротьбою, переконливо продемонстрував О. Поляруш у статті *Об'єктивно-драматичний дискурс новели Григорія Косинки «Політика»*. Аналізуючи образ Швачки, дослідник звертає увагу на Мусієве рішення їхати «на злість», його готовність до сутички з ріднею (нагадування про участь у бойових діях та медаль за стрільбу), пістолет, який Мусій бере з собою «гостювати», далі лють, з якою він періщить коней, і, врешті, його сп'яніння. Осмислюючи ці мотиви, О. Поляруш оновлює інтерпретацію Швачки: «Перед нами постає вчорашній незаможник, якому несподівана кар'єра, прагнення помсти затуманили голову» [7].

Неореалістична новела демонструє тяжіння до оповідання, оскільки у ній подія часто втрачає самодостатність. Скажімо, новела В. Підмогильного *На селі* нагадує про зв'язок цього жанру з анекдотом: студент, що приїхав на село, у темряві на зборах артистичного гуртка цілує дівчину, якою палко захоплюється, однак наступного дня з'ясовується, що це наречена його товариша. Щоправда, у реалізації цієї фабули В. Підмогильним нічого комічного немає. Більше

того, ця анекдотична фабула має дуже мало спільного зі змістом тексту. У структурі твору, окрім вже знайомого новелістичного «хребта» з цілком несподіваним поворотом, маємо ще додаткову контрастну структуру дня та ночі. Це протиставлення, окрім виражальної функції, має і структурну: воно готує вмотивованість повороту. В. Підмогильний насправді не згадує про бажання Олелька одружитись, а запитання Петра до самого себе, чи дівчину він цілував, чи заміжно, не виглядало йому принциповим. Натомість єдиним натяком на нещасливий для Петра поворот є бачення дня та ночі: ніч чуттєва, розкута, інтимна (комфортна), а день стриманий, обмежуючий, закритий. Тож оскільки захоплива для Петра подія сталася не просто вночі, а й власне, завдяки ночі, день має зруйнувати її чари. Це оригінальне втілення загалом поширеного прагнення використати поетичні прийоми як конструктивні. Наприклад, романтик Юрій Яновський супроводить образ комісара Рубана (*Роман Ма*) сталим мотивом: «Його остроги задумливо дзенькнули, й ліве око примружилось, як на полюванні», а коли перед читачем несподівано з'являється новий герой – латвієць Матте, його супроводить той самий мотив, що підказу уважному читачеві, хто перед ним насправді і мотивує подальшу несподівану появу Рубана. Однак у Ю. Яновського лямбда-мотив підтримує ліризацію тексту і більшою мірою має конструктивне навантаження, тоді як у В. Підмогильного протиставлення стає носієм думки. Розбудову новелістичної структури спостерігаємо і в пізніших творах Г. Косинки (*Змовини, Серце*) і особливо у творах Б. Антоненка-Да-

видовича (*Печатка, Крила Артема Летючого*), де курйозність фабули поступається розкриттю психології.

У розглянутих творах архітектоніка спирається на мітологічний вимір оповіді, однак видається, що прозаїки експериментували і з гносеологічним, це можна продемонструвати на прикладі новел *Циркуль* чи *Син*. Однак ті твори, де гносеологічний принцип побудови є домінуючим, загалом важче вкладаються у новелістичну структуру: трансформація суб'єктивності (як і знання) вимагає домірного висвітлення обох компонентів оповіді (наратор не може зупинитися на піку), а отже, в цьому разі гострота новелістичного повороту буде менш відчутна.

Ідеологічний та гносеологічний спосіб побудови оповіді стає домінуючим для неореалістичних оповідань, які осмислюють сутнісні питання людського життя, його закономірності, які розкриваються у сучасних обставинах. Йдеться, так би мовити, про постійну повторюваність людських переживань, які конкретний історичний час може загострити, може ослабити, але не здатен відмінити. Скажімо, дія оповідання В. Підмогильного *Військовий літун* розгортається під час воєнного комунізму, але історичний час практично не має впливу на дію твору. Головним конструктивним прийомом оповідання є протиставлення, де традиційний прийом порівняння героїв поступається зіставленню сил, що рухають людиною. Ці сили символізують небо та земля, у полі тяжіння першого – спокій, невтручання і, зрештою, смерть, друга передбачає активну діяльність, рух, повнокровність життя. Для розгляду цих сил письмен-

ник обирає ідеологічний тип оповіді (можливо й тому, що домінування мітологічного привносить у текст ілюзію вичерпности). Отже, професія головного героя дібрана відповідно до символів: він щодня рухається між небом та землею; цей самий рух, але вже на символічному рівні, автор прагне оприявити, змальовуючи психологію героя. Інертність літуна, його схильність спостерігати за життям, а не визначати його автор пояснює каліцтвом, Сергій ніби відразу обмежений у можливостях повноцінно жити, його відторгають родичі, середовище. Отже, ядром фабули стають два епізоди «спокуси» Життям: тітка пропонує Сергієві очолити повстання проти большевиків, апелюючи до помсти й слави, однак літун відмовляється і викликає зневагу. Поборотися за успіх Сергій вирішує, закохавшись у Галочку, однак так і не вдавшись до активних дій ані з Галочкою, ані з іншою жінкою.

Дихотомія спокійного неба й воружкої землі усвідомлюється героєм («Приступивши до вікна, він підніс свої очі до неба, й у великих просторах розтанула його туга. Його погляд потопав у безоднях між зорями й приймав йому в душу невимовну глибіню. – Там моя оселя, – гадав він, – а тут я – вигнанець» [6, 168]; «Спускатись – і знову земля. А хоч би мав він з собою цистерну бензину – однаково врешті земля. Вона опутала його, тримала міцно, й не було де сховатись від неї в блакиті. Дарма, дарма! Притулку немає! Бо хоч де він піде, хоч увесь всесвіт перейде – він знайде життя. Чого воно хоче? Життя хоче бути» [6, 190]). Тому слова поетеси «Вам не треба спускатись на землю» ста-

ють для нього символічними – він добровільно йде з життя.

Власне, ці два епізоди могли б стати матеріалом для двох цілком відмінних творів (герой і психічно неврівноважена тітка, що марить помстою та герой і нещасливе кохання), однак автор зводить їх у одне оповідання, додаючи драматичну розв'язку. І це не дві вершини, які по-різному показують героя, не вихідна й інтерпретуюча подія; в оповіданні це дві відміни тої самої події, що допомагають донести до читача ідею про інстинкт смерти. Композиційно ці події постають хоч і одна за одною, але не відрубно, сплутування мотивів робить їхнє прилягання (бо ж зв'язку між ними немає) тіснішим.

Подвоєння події загалом продуктивний прийом із найрізноманітнішими можливостями, особливо характерний для великих форм (зокрема роману), жанровий зміст малих форм зазвичай обмежується унікальними подіями. Застосування подвоєння свідчить про посилення інтелектуального начала оповідання: замість послідовного переходу від події до події, читач має знаходити закономірності. І вже не історія смерти Сергія Данченка, а людська натура стають змістовим центром оповідання.

Увиразнити її покликані й протиставлення героїв: Тимошівський стає антиподом Сергія, він є втіленням того життя, що «хоче жити». Так само й Галочка конфліктує з матір'ю, бажаючи брати від життя усе можливе, і навіть її хвороба не може стати Галочці на заваді. Побачення Тимошівського й Галочки на могилі Сергія стає контрастом до рішення Сергія.

Порівнявши це оповідання з іншими, можна узагальнити й кілька

інших рис. Так, характерним є укрупнення історії: якщо теоретики оповідання часто визначають його як оповідь про один епізод з життя героя, то неореалістичні оповідання часто містять низку подій, які розкривають героя. Останній представлений у множинних і різноманітних зв'язках з оточенням (родинні, професійні, інтимні). Неореалістичним оповіданням характерна поліфонічність, що забезпечується або показом різних життєвих виборів (Сергій і Тимошівський у В. Підмогильного), або дистанціюванням наратора від фокалізованого героя (напр. у *Тук-тук* Б. Антоненка-Давидовича), або принаймні висвітленням події у різних сприйняттях. На загальному фоні тогочасних оповідань неореалістичні твори вирізняються одноманітною композицією (хронологічне розташування епізодів із можливими ретроспекціями), яка не може пояснюватися необізнаністю, а отже є наслідком осмисленого вибору. Композиція з прямою хронологією подій дозволяє заглибитися в психологію героя, стежити за розвитком почуттів і думок, зосередитися на осмисленні зображеного. Зовнішня простота викликає додаткову довіру читача, його увага й емоції спрямовані в одне русло. Автор прагне не вразити читача, а допомогти зрозуміти причини, що спонукають героїв чинити так чи інакше.

Жанр повісти, визначений російськими дослідниками як основний для російського *неореалізму*, є менш частотним для українського. У творчості прозаїків «Ланки» повість представлено такими підвидами як інтелектуальна (*Повість без назви*), психологічна (*Остан Шаптала* та

Смерть), лірико-психологічна (*Семен Іванович Пальоха*). Вартою уваги є тенденція романізації повісти: зображене в *Повісті без назви* та *Смерти* минуле тягнє до «незавершеної сучасності». Це особливо відчутно у першому творі, який автор назвав *Повість без назви, до того ж цілковито неймовірна, вигадана від початку до кінця автором, щоб показати сутичку деяких принципів, важливих для нашого дня і майбутнього* (письмівка масним моя. – С. Ж.). При цьому «наш» час стає не лише тодішнім часом, а й часом автора і читача, бо ж конкретно-історичний час зміщено на маргінес оповіді, що створює відчуття надчасовости подій. Але це так само слушно і для *Смерти*, де конкретний час визначив події: для тогочасних читачів вагання і вибір Горобенка були близькою реальністю, а загальнолюдський конфлікт лишає їх актуальними й нині. Ці повісті не є монологічними (адже твір В. Підмогильного навіть у незавершеному варіанті має принаймні дві пропозиції, обидві з яких не задовольняють ні героя, ні автора; а у *Смерті* ідеологічна точка зору винесена за оповідь). Те саме стосується характерів: Городовський є незавершеним принаймні технічно (як писав М. Тарнавський, «...повість закінчується (якщо припустити, що Підмогильний мав на увазі саме такий кінець) тим, що Городовський все шукає... Це – виразний натяк, що пошук буде безконечним і безнадійним, але на марним» [8, 204]), а Горобенко, долучаючись до антицінностей, ще матиме нагоду переконатися у їхній хибності. Таким чином ці твори мають форму повісти (одна сюжетна лінія, один головний герой, що розкривається в одному

(чи споріднених) аспекті, що визначає невеликий обсяг твору) і зміст роману (поліфонія, незавершене теперішнє, герой у розвитку).

Роман у неореалізмі представлено переважно підвидами інтелектуального (*Невеличка драма* В. Підмогильного, *Недуга* Є. Плужника) та виховання (*Місто* В. Підмогильного, *Нащадки прадідів* Б. Антоненка-Давидовича). Дослідниця інтелектуального роману І. Куриленко вважає, що цей жанр успадкував від філософського такі якості, як «численні теорії, що висловлюються, як у науковому трактаті; підпорядкованість характерів і ходу подій певній філософській ідеї; наявність 'підтримуючих елементів'», а також набув нових: «надто довгі теоретичні висловлювання; 'багатозначність' ('діялогічність') філософської ідеї; схематичність людських характерів, що символізують певні погляди або психологічні стани; новий тип героя-інтелектуала, схильного до рефлексій, самоспоглядання; посилені умовності як один із можливих шляхів вираження художньої ідеї у творі, підвищення його інтелектуального потенціалу; іронічність, скептичність, навіть пародійність авторського дискурсу; 'відкритий фінал' тощо» [4, 7]. Як видається, ядром жанру є залежність розгортання сюжету від певного інтелектуального диспуту, який автор втілює у романні образи. Скажімо, історія раптової пристрасти Івана Орловця з роману *Недуга* оповідається лише на те, щоб висвітлити читачеві дискусію між інженерами Сквирським та Звірятиним про кохання і сенс життя. У свідомості Івана Орловця ця дискусія відбивається, як у своєрідному дзеркалі, й урешті він

практично доводить правоту Сквирського. Попри те, що він червоний директор, практично він не залежить від конкретно-історичного часу, це лише вносить у дискусію додаткову грань: чи можливе кохання між представниками ворожих кляс? Так само не залежать від зовнішніх обставин (історичних подій, суспільних норм, чийхось підступів) і стосунки героїв *Невеличкої драми*, які втілюють емоційне (Марта) та раціональне (Юрій) начала. Як слушно твердить М. Тарнавський: «Роман виразно поділений між Мартою, романтичною мрійницею у пошуках емоційних ідеалів, і Юрієм, прагматичним науковцем, що поважає лише розум та корисність... Марта і Юрій – це ірраціональність і раціональність, інстинкт і розум, підсвідомість і еґо, почуття й інтелект, мистецтво й наука, віра й знання, надія і доля, спонтанність і планування, свобода і обов'язок, мова серця й мова розуму» [8, 177]. Тому нейтральний фінал є знаковим – автор лишає своїм читачам, як і героям, свободу вибору.

Тобто йдеться не про заперечення раціональності, а показ дихотомії раціонального-ірраціонального. Неможливість їхньої рівноваги і становить головний зміст роману. Власне, на переконання М.Тарнавського, «цей дуалізм і є тим центром, із якого виходять усі його [В. Підмогильного] творчі результати; всі тематичні пошуки Підмогильного виводяться з цього центрального джерела або якось пов'язані з ним» [8, 189]. Очевидно на цій підставі, а також зважаючи на екзистенціальні зацікавлення письменника, низка дослідників схильна вважати *Місто* інтелектуальним романом. Глибина й оригі-

нальність ідей, виведених В. Підмогильним у цьому творі, є незаперечною, однак, видається, вони все ж втілилися у жанрі роману виховання, а точніше його різновиду – кунстлер роману (тобто роману про становлення мистця). Під таким кутом зору його вперше розглянув Юрій Шевельов, хоча він і не визначав жанру. У романі В. Підмогильний пропонує не дискусію ідей (як це бачимо в *Невеличкій драмі* чи *Повісті без назви*), а оригінальну інтерпретацію образу мистця у суспільстві, яка стала наслідком осмислення своєрідної тогочасної ситуації, коли в літературі масово йшли «від плуга» і все ж, частина з них знаходила своє місце. У романі Степан Радченко, почавши з випадкового і дуже схематичного твору, згодом здобуває успіх, заперукою якого стає досвід – читацький (він починає вчитись у класиків) та життєвий (його стосунки з жінками). Так він відкриває єдину тему літератури – людину. Темою роману Б. Антоненка-Давидовича є формування національної свідомості у вчорашнього громадянина Російської імперії. Тобто роман виховання стає романом ідеї, розгортання якої визначає сюжет.

Отже, жанрову систему неореалізму складають психологічні новели, психологічні оповідання, філософські та психологічні повісті та інтелектуальний роман та роман виховання. При цьому новели тяжіють до оповідань, а повісті демонструють тенденцію до романізації. Ці жанрові підвиди якнайкраще відповідають надзавданню неореалізму – осмислення аспектів буття людини, особливостей її психології. Інтелектуальність та психологізм визна-

чили напрям модифікацій жанрів у середині системи, послаблюючи подієвість. Зіставлення результатів із висновками дослідників російського неореалізму виявляє самотність розвитку течії в українському літературному процесі.

Bibliography and Notes

1. Давидова Т., *Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция*, Москва 2006, 336 с.
2. Копистянська Нонна, *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства*, Львів: ПАІС 2005, 368 с.
3. Костюк Василь, *Поетика фрагменту і художня цілісність твору*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.06. «Теорія літератури», Київ: Інститут літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України 2000, 17 с.
4. Куриленко Ірина, *Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.01. «Українська література», Харків: Харківський національний університет ім.В. Каразіна 2007, 19 с.
5. Марко Василь, *Стежки до тайни слова*, Кіровоград: Степ 2007, 264 с.
6. Підмогильний Валер'ян, *Оповідання, повість, романи*, Київ: Наукова думка 1991, 800 с.
7. Поляруш Олег, *Об'єктивно-драматичний дискурс новели Григорія Косинки «Політика»*, Web. 20.01.2014. <<http://bibl.com.ua/pshologiya/6211/index.html>>.
8. Тарнавський Максим, *Між розумом та ірраціональністю* / Переклав з англ. В. Триліс, Київ: Пульсари 2004, 230 с.
9. Тузков Сергій, *Російська повість початку ХХ століття: типологія та поетика жанру*: автореферат дисертації ... доктора філологічних наук: 10.01.02., Сімферополь: Таврійський національний університет 2007, 44 с.

History

Andriy Kryskov

ECONOMICAL CONSEQUENCES OF THE JANUARY 1863 UPRISING FOR POLISH LANDLORDS IN RIGHT-BANK UKRAINE

Ivan Pului Ternopil National Technical University, Ukraine

Андрій Криськов

ЕКОНОМІЧНІ НАСЛІДКИ СІЧНЕВОГО ПОВСТАННЯ 1863 РОКУ ДЛЯ ПОЛЬСЬКОГО ПОМІЩИЦТВА ПРАВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ

Abstract: The article analyzes the economic impact of the January 1863 uprising for Polish landlords in Right-Bank Ukraine. The historiography issues are studied. Main principles of government policy on the economical situation of Polish landowners are considered. The impact of government sanctions on state land ownership in the region is revealed. The influence of Polish landowners on the agricultural sector of the Right-Bank Ukraine is discussed.

Keywords: landowning, Right-Bank Ukraine, landlords, land tenure, legislation

Ще з часів Єкатерини II Правобережна Україна набула статусу особливого регіону у складі Російської імперії. Цьому посприяли відмінна від загальноросійської станово-представницька форма суспільного життя, етнічно розмаїта соціальна структура та своєрідна економічна система. Визнання цих особливостей було своєрідною платою державної влади за лояльність місцевого дворянства та стабільність регіону. Проте після придушення Листопадового повстання 1830 р. розпочався процес переслідування місцевих дворян-землевласників (переважно польського походження) – з метою послаблення їхніх економічних позицій. Але найрадикальніші зміни відбулися після Січневого повстання 1863 р.

Питання економічних наслідків придушення Січневого повстання 1863 р. для польських поміщиків Правобережної України не стало предметом комплексного вивчення в історіографії, хоча спроби проаналізувати стан речей здійснювалися вже сучасниками цих подій [див.: 24; 33], які не були професійними істориками, тому розглядали проблему в контексті інших явищ. У советський період особливості соціально-економічного статусу регіону замовчувалися, а економічні наслідки Січневого повстання 1863 р. досліджувалися лише у контексті клясової боротьби [див.: 1; 7; 11; 15]. На сучасному етапі історичних пошуків актуалізував дослідження теми французький історик Даніель Бовуа [2]. І, хоча комплексно-

го вивчення питання у історіографії немає, з'явилися праці, в яких побічно оцінюються ті чи інші прояви проблеми [3], [25], [31]. Однак доводиться констатувати, що ряд аспектів ще потребують вивчення або уточнення, а зокрема, вплив репресивного законодавства на економічний стан маєтків поляків, вплив відсоткового збору на функціонування маєтків, фінансово-кредитна політика в регіоні тощо.

Метою статті є дослідження економічних наслідків Січневого повстання 1863 р. для польського поміщицтва Правобережної України. Об'єктом дослідження є економічний розвиток губерній Правобережної України (Волинської, Київської та Подільської) у другій половині XIX ст., а предметом є стан маєтків поміщиків-поляків регіону в умовах урядових репресій цього періоду. Завданням дослідження є аналіз впливу урядових репресій після придушення Січневого повстання 1863 р. на функціонування поміщицького маєтку.

У результаті повстання перше пореформене двадцятиліття пройшло під знаком протистояння місцевого, переважно польського за походженням, дворянства та імперської влади, яка продовжувала взятий ще в першій половині століття курс на збільшення земельної власності поміщиків не польського походження, хоча й іншими методами. Повстання стало каталізатором для запланованих дій уряду стосовно зменшення кількісних показників землеволодіння поляків у Правобережній Україні. Так, ще у 1862 р. міністр внутрішніх справ Пьотр Валуєв подав Александрові II записку *Про засоби зросійщення Західного краю*, в якій зазначав, що владі тут потрібно "підтримувати обережною

рукою взаємну ворожнечу між селянами та поміщиками; організувати обов'язковий викуп на умовах, прийнятних для селян і необтяжливих для державних фінансів" [8, 42].

Законодавчої реакції царизму на Січневе повстання, яка б вплинула на поземельні відносини і, зокрема, на перебіг аграрної реформи 1861 р., не було протягом шести місяців від його початку. Лише 30 липня 1863 р. з'явився указ, зумовлений Січневим повстанням, що безпосередньо стосувався губерній Правобережної України. На його основі зобов'язаний стан селян скасовувався з 1 вересня 1863 р. Уставні грамоти, після перевірки, змінювалися на викупні акти, коли остаточно визначався розмір земельного наділу. Для селян виділялася державна викупна позика, яка визначалася шляхом капіталізації оброку з 6% і дорівнювала викупним платежам. Оброк, з якого вираховувалася викупна сума, зменшувався на 20% (спочатку передбачалося лише 10%) [16]. Переведення селян Правобережної України на обов'язковий викуп за державної фінансової підтримки мало політичний характер, спровокований повстанням. За *Положеннями* 19 лютого в краї вже мали б скласти уставні грамоти, тому переведення селян на обов'язковий викуп було негайним. Уряд навіть не лякало фінансове питання. До цього владу підштовхнули політичні події, які розпочалися через незадоволення селян методами звільнення від кріпацтва. В інформації міністерства внутрішніх справ підкреслювалося, що наділення землею у такий спосіб, як це передбачалося *Положеннями* 19 лютого 1861 р., викликало локальні заворушення та пасивний спротив з

боку селян, який виражався у відмові підписувати уставні грамоти й продовжувати виконувати повинності на користь поміщика [4]. Під час введення уставних грамот із жовтня 1861 р. по січень 1863 р. у Волинській губернії відбулося близько 100 виступів селян, в яких взяли участь 61350 осіб із 106 населених пунктів [32]. Навесні 1861 р. понад 40 тис. селян Брацлавського і Ольгопільського повітів Подільської губернії відмовилися виконувати повинності на користь поміщиків [14, 184]. Січневе польське повстання 1863 р., яке на Правобережній Україні так і не набуло розмаху, стало приводом для перегляду основ реформування поземельних відносин у краї з метою створення прошарку селянства як лояльної до влади опори – в її протистоянні з місцевим польським дворянством. Адже польські землевладельці обіцяли селянам після перемоги повстання вічне право власності на землю, а безземельним гарантували по 1,5 десятин [13, 130].

Таким чином, реформа, яка проводилася виключно з політичних і каральних міркувань, спрямовувалася проти польських дідичів і суттєво прискорила вирішення питання панщини і взагалі обов'язкових взаємовідносин. Все ж зазначимо, що, радикально розвиваючи аграрну реформу в краї, більшість сановників думала не про те, як зробити селян власниками землі, а про те, як відібрати її у поляків із зиском для себе. За імператорським указом від 2 листопада 1863 р. у Києві утворювалася тимчасова комісія, яка мала контролювати виконання указу від 30 липня [18]. 30 січня 1864 р. імператор узгодив порядок відшкодування коштів поміщикам краю за землі, які відійшли

селянам. Але до часу припинення заворушень, спричинених Січевим повстанням, визнавалося доцільним не видавати поміщикам 5,5% свідоцтва безперервного прибутку, а сплачувати лише дивіденди [19].

Унаслідок цього 8 жовтня 1863 р. імператор схвалив тимчасові правила внесення селянами Правобережної України викупних платежів у місцеві казначейства через збирачів податків чи старост. Такий процес розпочинався з 1 вересня 1863 р. і спрямовувався на те, щоб унеможливити будь-яку залежність селян від поміщика, навіть у безпосередній виплаті землевласникам викупних платежів [17]. Цього ж дня, 8 жовтня, запроваджувався порядок обертання уставних грамот на викупні акти, чинність якого припинялась до 1 січня 1865 р. Від нього звільнялись повітові предводителя дворянства як провідники інтересів місцевих поміщиків. Правила визначали процедуру складання викупних актів і призначення державної викупної позики. Законом від 2 вересня 1864 р. знижувався розмір селянських викупних платежів у губерніях краю. Губернським “присутствіям”, у разі визнання слабкої платоспроможності селян певного села, дозволялось знижувати їх, але не більше ніж на 15%. Якщо виникала потреба у їх зменшенні, то “присутствіє” спрямовувало відповідну справу на розгляд Київської тимчасової комісії, яка мала такі повноваження, але за згодою генерал-губернатора [20]. Отже, був розроблений механізм зменшення викупних платежів під час їх встановлення. Ці радикальні законодавчі рішення спрямовувалися на поглиблення протистояння польських землевласників та вільних селян-власників.

У січні 1864 р. запроваджено спеціальний податок у розмірі 10% від річного прибутку польських землевласників. Прихованою метою цього заходу було доведення більшості польських маєтків до занепаду. Протягом першого півріччя 1866 р. було врегульовано стягнення цього етнічного податку. За висновками комісій, його загальна сума у трьох губерніях Правобережжя становила 1202654 крб. 54 коп. [2, 26-27, 32-33]. Від оподаткування звільнялись лише ті польські землевласники, прибутки яких не перевищували 100 крб. Оскільки податок запроваджувався у період надзвичайного стану, його сплачували беззастережно. Отримані кошти мали покрити витрати на придушення повстання, які становили 80 млн. крб., забезпечити утримання російських чиновників та проведення інших заходів, необхідних для проведення русифікації [26, арк. 2, 7, 13, 26]. Генерал-губернатор Александр Дондуков-Корсаков стверджував, що саме високий податок – 10% – буде найефективнішим у справі розорення землевласників-поляків. Крім того, обрахуванням відсоткових зборів мали займатися спеціальні повітові комісії, до складу яких входили польські поміщики, що мало посприяти ліквідації їхнього корпоративізму [28, арк. 7]. Хоча І. Рудченко [24, 132-133], а за ним і Д. Бовуа [2, 33] вказують, що податок не підірвав стійкості землеволодіння польських поміщиків, все ж за умов, коли поміщики регіону мали видатки, пов'язані із підготовкою до повстання [27, арк. 3-3 зв.] (при повній відсутності на Правобережній Україні до 1872 р. установ іпотечного кредитування), цей податок вилучав із

маєтків обігові кошти. Відсотковий збір був досить ефективним способом змусити польських дворян продати маєтки. Наприклад, М. Свідерський, володіючи маєтком площею 557 десятин у с. Жищинці Проскурівського повіту Подільської губернії, сплачував наступні податки: державний поземельний податок – 64,61 крб., губернські повинності – 36,3 крб., на приватні повинності з дворянського маєтку – 19,11 крб., на духовенство – 31,86 крб., відсоткового збору з маєтку – 280,29 крб. Всього – 432,17 крб. Отже, відсотковий збір становив 64,9% від загальної суми податків. За нашими підрахунками у загальній структурі податків і зборів, які сплачували дідичі-поляки, він становив 60-65% [5, арк. 2зв., 3 зв., 8-9 зв., 13-14 зв., 17-19 зв., 24 зв., 26 зв., 35 зв., 36 зв., 38 зв., 43 зв.]. Як зазначалося у звіті за 1869 р. шефа III відділення Шувалова “чутно повсюдні скарги на руйнівний для більшості землевласників податок, який стягується у вигляді відсоткового збору” [23, 687]. Станом на 1 січня 1891 р. недоїмки по сплаті відсоткового збору у Волинській губернії становили 159587 крб., у Київській – 37867 крб., у Подільській – 85182 крб. [6, 127]. Контрибуційний збір було скасовано у 1897 р., хоча лояльні до режиму польські дідичі були звільнені від його сплати раніше [9, 110].

Два укази від 10 грудня 1865 р. суттєво посилили владу у Правобережній Україні. Першим заборонялося особам польського походження купувати маєтки в губерніях Правобережної України, Білорусі та Литви. Полякам – власникам секвестрованих маєтків, надавався дворічний термін для їх продажу чи обміну. Указ не поширювався на ті

маєтки, які до його видання перейшли у спадщину особам, не причетним до польського повстання. Якщо протягом цього терміну власники не продавали маєтки, їх реалізовували на торгах. У разі невдалого проведення торгів маєтність переходила у власність держави за оціночною вартістю. Ця сума залишалася у державній скарбниці й із неї призначалась колишнім власникам рентна плата в розмірі 5% [22]. Другим указом утворювалася особлива комісія для сприяння переселенню “російського елементу” на Правобережну Україну. Зазначалося, що “в дев’яти західних губерніях на 10-тимільйонне населення [...] існує [...] доволі невелике за чисельністю населення польського походження [...], яке складається переважно з поміщиків і міщан та формує польський характер краю [...] і сила цього стану в корпоративній замкненості володіння нерухомістю, яка перешкоджає отриманню прав володіння представниками іншої національності і особливо російської” [21]. Для полегшення умов продажу маєтків поляків звільняли від сплати мита. Не визначався навіть термін, упродовж якого мала залишатися чинною заборона щодо придбання маєтків поляками, а лише вказувалося: “до часу опанування в цих губерніях російськими землевласниками економічних важелів” [21].

У цей період в краї проживало близько 70 тис. шляхтичів, із яких 90% були майже безземельними. Чисельність же власників поміщицьких маєтків досягала 7 тис. На думку І. Рудченка, у 1861 р. було 6051 землевласників [24, табл. 1], за висновками Д. Пойди – лише 5449, а поміщицьких маєтків – 8535 [15, 18]. Ураховуючи значну кількість банкрутств, а також

активне проникнення російського елементу, у власності якого було майже чверть поміщицьких маєтків, стає зрозумілим, що польське дворянство володіло не більше, ніж 5 тис. маєтностей. У 1861 р. в трьох губерніях краю на кожен маєток у середньому припадало понад 272 селянські душі. Могутність польських, а також російських латифундистів на Правобережній Україні залежала від розміру їх земельних володінь, середній показник яких у 1863 р. становив 895,6 десятин (в Київській губернії – 1001,1 дес., Подільській – 710,8 дес. і на Волині – 858,6 дес.) [10, 294-295], [2, 22-23], [25, 49].

Січневе повстання 1863 р. влада використала для посилення антипольських репресій. На відміну від репресій після Листопадового повстання, коли російська влада обмежилася лише конфіскаційними діями, а також протиставленням польських поміщиків українським селянам з русифікацією краю, після Січневого повстання антипольська політика набула тотальних форм у всіх можливих сферах суспільно-політичного, соціально-економічного та культурного життя цього регіону. В оновленій формі вона, на цей раз, була переважно спрямована у самий центр польської могутності в краї – на землю. Починаючи з літа 1863 р. верховна влада запровадила потрійну політику експропріації польських земельних володінь: конфіскацію маєтків, позбавлення права придбання у приватну власність поміщицьких маєтків та запровадження етнічного 10% податку від прибутку маєтностей. Тому, на думку представників уряду, необхідно було вдатися до заходу, “який через усунення осіб польського похо-

дження від права отримувати заново маєтки в західному краї [...] остаточно перешкодив би посиленню цієї кляси". Ці заходи "хоча не узгоджуються із загальними юридичними засадами, але цілком виправдовуються вищими інтересами державного ладу, спокою і самозбереження" [29, арк. 1 зв.].

Однак на Правобережній Україні влада зіткнулася зі значними труднощами впровадження політики русифікації шляхом чисельного збільшення російських поміщиків. Потребувала нагального вирішення й проблема продажу конфіскованих маєтків, якими тимчасово управляли казенні палати, адже зменшувалися можливості припинити зловживання чиновників щодо розорення цього майна. На заваді продажу став не лише поганий стан маєтків, а й те, що Комітет міністрів довго не міг ухвалити рішення про розмір земельних ділянок, які мали надаватися росіянам. Д. Бовуа ввів у науковий обіг указ від 23 червня 1863 р. (він не друкувався), яким встановлювалась мінімальна норма наділення росіян землею з конфіскованих маєтків площею у 300 десятин (максимальна – 1 тис. дес.) [2, 30]. Пляни царських міністрів щодо відсторонення поляків від землі швидко наштовхнулася на небажання російського дворянства переселятися у цей край. На заваді цим плянам постала фінансова проблема. Таким чином, зі 150 конфіскованих маєтків польських поміщиків на листопад 1866 р. залишилися не розподіленими 36 маєтностей на Київщині, 24 – на Волині й 10 на Поділлі [2, 37]. Російська влада наштовхнулася на величезний опір поляків. З боку польських землевласників боротьба за землю теж набувала священного характеру. У свідомості польського

дворянства відбулося ототожнення двох понять – Вітчизни та земельного спадку (*Ojczyzna-ojcowizna*) [12, 15]. Польські поміщики вдавалися до фіктивних або фактичних оренд та застав нерухомого майна, продажу землі іноземцям і укладання довічних заповітів для запобігання конфіскації своєї власності. На Правобережжі з боку польських землевласників російським покупцям створювалися, завдяки їх необізнаності щодо маєтностей, які продавалися, штучні перешкоди. У губернських правліннях також було багато чиновників, які прагнули ускладнити купівлю маєтку. Урядові кола імперії вимушені були визнати, що "поляки чітко тримаються за землю" [30, арк. 38 зв.].

Отже, все це заважало втіленню плянів російської імперської влади щодо опанування економічними важелями – для домінування у всіх сферах економічного та суспільного життя Правобережної України.

Bibliography and Notes

1. Анфимов А. М., *Крупное помещичье хозяйство Европейской России (конец XIX – начало XX века)*, Москва: Наука 1969, 393 с.
2. Бовуа Даніель, *Битва за землю в Україні 1863-1914. Поляки в соціо-етнічних конфліктах*, Київ: Критика 1998, 334 с.
3. Борисевич С., *Законодавче регулювання поземельних відносин у Правобережній Україні (1793 – 1886 роки)*, Київ 2007, 424 с.
4. *Державний архів Хмельницької області*, Фонд 112, Опис 2, Справа 3260, 134 арк.
5. *Державний архів Хмельницької області*, Фонд 226, Опис 79, Справа 1941, 44 арк.
6. *Ежегодник Министерства финансов*, Выпускъ XXI, Санкт-Петербургъ 1894, 544 с.

7. Зайончковский П. А., *Отмена крепостного права в России*, Москва: Наука 1960, 366 с.
8. Земський Ю., *Селянська реформа 1861 р. в контексті протиріч національних інтересів у Правобережній Україні*, "Краєзнавство" 2011, №1, с. 39-44.
9. Корелин А. П., *Дворянство в пореформенной России. 1861 – 1904*, [в:] *Исторические записки*, Москва 1971, Том 87, с. 108-117.
10. Корелин А. П., *Дворянство в пореформенной России. 1861 – 1904. Состав, численность, корпоративная организация*, Москва: Наука 1979, 303 с.
11. Лещенко М., *Класова боротьба в українському селі в епоху домонополістичного капіталізму (60 – 90-ті роки XIX ст.)*, Київ: Наукова думка 1970, 304 с.
12. Ніколаєнко О., *Суспільно-політичне життя поляків на Поділлі в 70-90-ті рр. XIX ст.*, «Мандрівець» 2006, № 3 (травень-червень), с. 14-18.
13. Олійник І., *Поміщики і селяни в аграрних відносинах на Правобережній Україні (1861 – 1914 рр.)*, [у:] *Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету: Историчні науки*, Кам'янець-Подільський: Оіум 2004, Том 12, с. 129-138.
14. *Отмена крепостного права на Украине: Сборник документов и материалов*, Київ 1961, 426 с.
15. Пойда Д. П., *Крестьянское движение на Правобережной Украине в пореформенный период (1866 – 1900 гг.)*, Дніпропетровськ 1960, 487 с.
16. *Полное собрание законов Российской империи. Собрание 2-е*, № 39928, Томъ 38, отделение I, Санкт-Петербургъ 1863.
17. *Полное собрание законов Российской империи. Собрание 2-е*, № 40101, Томъ 38, отделение II, Санкт-Петербургъ 1863.
18. *Полное собрание законов Российской империи. Собрание 2-е*, № 40175, Томъ 38, отделение II, Санкт-Петербургъ 1863.
19. *Полное собрание законов Российской империи. Собрание 2-е*, № 40544, Томъ 39, отделение I, Санкт-Петербургъ 1864.
20. *Полное собрание законов Российской империи. Собрание 2-е*, № 41247, Томъ 39, отделение I, Санкт-Петербургъ 1864.
21. *Полное собрание законов Российской империи. Собрание 2-е*, № 42759, Томъ 40, отделение II, Санкт-Петербургъ 1865.
22. *Полное собрание законов Российской империи. Собрание 2-е*, № 42760, Томъ 40, отделение II, Санкт-Петербургъ 1865.
23. «Россия под надзором»: *отчёты III отделения. 1827-1869: Сборник документов*, Москва 2006, 706 с.
24. Рудченко И., *Записка о землевладении в Юго-Западном крае. Обзор законодательства и фактическое положение*, Киевъ: Типография штаба КВО 1882, 180 с., табл.
25. Темірова Н., *Поміщики України в 1861 – 1917 рр.: соціально-економічна еволюція*, Донецьк: Донецький національний університет 2003, 319 с.
26. *Центральний державний історичний архів України*, Фонд 442, Опис 48, Справа 328.
27. *Центральний державний історичний архів України*, Фонд 442, Опис 50, Справа 369.
28. *Центральний державний історичний архів України*, Фонд 442, Опис 51, Справа 385.
29. *Центральний державний історичний архів України*, Фонд 442, Опис 613, Справа 81.
30. *Центральний державний історичний архів України*, Фонд 442, Опис 637, Справа 545.
31. Шандра В., *Проблеми управління Правобережною Україною: Київське генерал-губернаторство за О. М. Дондукова-Корсакова (у 1869 – 1878 рр.)*, [у:] *Проблеми історії України XIX – початку XX ст.*, Київ 2003, № 6, с. 193-213.
32. Шмид О., *Причини масової колонізації Волині у другій половині XIX ст.*, Web. 12.08.2013. <<http://www.vuzlib.com/content/view/1752/52/>>.
33. Янсонъ Ю. Э., *Опытъ статистического исследования о крестьянскихъ наделахъ и платежахъ*, Санкт-Петербургъ 1881, 259 с.

Yulia Riznyk

**WOMEN IN THE POSTAL AND POST AND TELEGRAPH SERVICES
OF THE RIGHT-BANK UKRAINE IN THE POST-REFORM PERIOD**

Bohdan Khmelnytskyi Cherkasy National University, Ukraine

Юлія Різник

**ЖІНКИ У ПОШТОВІЙ ТА ПОШТОВО-ТЕЛЕГРАФНІЙ СЛУЖБІ
ПРАВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ У ПОРЕФОРМЕНІЙ ПЕРІОД**

Abstract: This article is based on sources and literature background. It covers rights and duties of women who worked in postal and post and telegraph facilities of the Right-Bank Ukraine in the second half of XIX – early XX century. Admission requirements in post and telegraph services for women, as well as the achievements and failures in this direction are highlighted.

Keywords: mail, post and telegraph officials, female telegraphers

Серед проблем історичного минулого вагомий інтерес для істориків представляють питання формування та розвитку зв'язку в Україні, оскільки багато в чому саме від його функціонування залежить життєдіяльність всіх регіонів тієї чи іншої країни. Особливо багатий досвід функціонування зв'язку накопичено в імперський період, що заслуговує на увагу багатогранністю процесів у його становленні та розвитку. Тому цілком закономірно останнім часом помітно поживавився інтерес до історії поштових і телеграфних установ: значно інтенсифікувалися пошук і опрацювання дослідниками різноманітної джерельної бази з цієї тематики та ґрунтовне, всебічне висвітлення найважливіших її сторінок. До

кола таких питань, що потребують особливо ретельного аналізу й, по можливості, максимально повного, всебічного висвітлення, слід віднести й питання про працю жінок у поштово-телеграфних установах.

Сьогодні вже є підстави для того, щоб простежити у цьому пляні тенденції розвитку української та советської історіографії, зробити певні висновки й узагальнення. На сучасному етапі питання використання праці жінок у поштово-телеграфній справі в Україні загалом та Правобережній Україні зокрема, фактично не з'ясовані. Все ж треба зазначити, що в сучасній історіографії не вщухає інтерес до гендерного аспекту цієї проблеми у поштовій та поштово-телеграфній службі.

Значною мірою наше дослідження спирається на праці В. Бизина [1], А. Садовникова [9], Е. Соколової [10], [11]. Важлива інформація для дослідження поставленої проблеми міститься у документах Державного архіву Черкаської області [2] та Центрального Державного історичного архіву України в м. Києві [12], [13]. Досить актуальними та цікавими є статті, які стосуються жіночої праці на пошті та телеграфі, з неофіційного відділу «Поштово-телеграфного журналу» [3], [4], [6], [7], [8]. Потрібно зазначити, що у нинішніх наукових роботах розглядаються як загальні питання цієї теми, так і окремі її аспекти. Сучасні дослідження відзначаються передусім фаховою відповідальністю. Автори намагаються не тільки вразити читача новими фактами, але й глибоко проаналізувати їх через призму тогочасних політичних, економічних і соціокультурних обставин. Продовжуючи їхню роботу ставимо за мету більш детально розглянути умови прийому на роботу, права та обов'язки жінок, що знаходились на поштово-телеграфній службі.

Перший досвід залучення жінок на цю посаду, згідно із положенням Комітету міністрів про допуск жінок на телеграфну службу в Фінляндії, був задекларований 20 листопада 1864 р. У наступному році було дозволено “надане Великому Князівству Фінляндському право призначати жінок телеграфістами” розповсюдити “в деяких містах Імперії на тих же основах, як це дозволено у Фінляндії” [5, 81]. У Російській імперії, складовою якої була Правобережна Україна, жінок на посаду телеграфістів почали приймати у 1871 р., тобто

за часів правління царя Александра II [10, 565].

Використовувати працю жінок царський уряд змусив той факт, що спочатку вона оплачувалась удвічі менше, ніж праця чоловіків. На роботу в телеграфні установи брали вдів та неодружених жінок “з чудовими моральними якостями” [1, 40]. З одружених до роботи допускались лише дружини поштово-телеграфних чиновників при умові, що в разі хвороби чоловіки будуть виконувати їхні посадові обов'язки. На службу могли прийматися жінки віком не молодші за 18 років, з освітою не менше чотирьох років жіночої гімназії, єпархіяльних училищ, або ті, що витримали іспит на рівні знань, які давали ці навчальні заклади [1, 65]. Від жінок, які вступали на телеграфну службу, вимагалось знання російської, французької та німецької мов, арифметики і географії, а також надання свідоцтва про закінчення середньої освіти. У 1874 р. міністром внутрішніх справ А. Тимашевим було встановлено пропорцію загальної кількості посад між чоловіками та жінками – 70 та 30%. Цією ж постановою жінки були прирівняні у правах з чоловіками – на посаді III розряду.

Допуск на службу жінок мав істотне значення для телеграфної справи, оскільки за річну платню в 200 і 300 руб. вони добре виконували свої обов'язки, і до того ж серед них спостерігався більш високий відсоток знання іноземних мов, ніж серед чоловіків. Згодом у 1883 р. норма пропорції жінок-телеграфістів була встановлена для Санкт-Петербурга, Москви і Фінляндії у 50%, а для інших округів – у 25%. Було надано також право підвищувати жінок на

посади телеграфістів II розряду, призначати їм пенсії і оклади на рівні з чоловіками-телеграфістами [5, 93].

На початку XX ст. перелік посад, що їх займали у поштово-телеграфному відомстві жінки, значно розширюється. У березні 1904 р. було видано постанову *Про заміщення жінками різних посад у поштово-телеграфному відомстві*. Міністерством внутрішніх справ була затверджена інструкція *Про службу жінок в поштово-телеграфному відомстві*. На службу приймалися лише дівчата та бездітні вдови. Прийом жінок, що мали на день вступу на службу більше 30 років, допускався лише з особливого дозволу начальника Головного управління пошт і телеграфів, а дівчата, що мали менше ніж 21 рік, які бажали вступити на поштово-телеграфну службу, повинні були надати згоду на це батьків, у яких вони знаходилися на утриманні. Заміжні ж жінки, що проживають із чоловіками, приймалися на службу за згодою чоловіка. При вступі на поштово-телеграфну службу жінки зобов'язані були надати медичну довідку, що підтверджувала їхню придатність до поштово-телеграфної служби. На вступ у шлюб вони повинні були узяти дозвіл у керівництва. Визначена лікарем тимчасова відсутність жінки, викликана народженням дитини, вважалася законною причиною невиходу на службу, але не більше одного місяця. При виконанні службових обов'язків жінки повинні були бути одягнуті в закриті скромні сукні темних кольорів і, по можливості, однакового фасону. Ці обмеження проіснували до 20 червня 1921 р., коли був виданий закон *Про відміну обмежень по службі*

жінок в поштово-телеграфному відомстві [9, 107].

До завершення вивчення своїх обов'язків і особливостей служби платня жінкам не нараховувалася. Однією з умов був випробувальний термін – без отримання заробітної платні. На фізично важкі операції, пов'язані з пакуванням, перенесенням громіздких речей, доставкою газет і посилок, супроводу пошти, виконання функцій роз'їзних чиновників їх також не приймали. “Протипоказані” жінкам були й обов'язки, що покладалися на осіб технічного нагляду. Для обслуговування телеграфних комутаторів призначались виключно жінки [9, 108].

Факти хвороби і невиходу на роботу достатньо суворо контролювалися поштовим відомством. Це можна простежити на прикладі розпоряджень по Київському поштово-телеграфному округу. Так, у телеграмі начальника Київського поштово-телеграфного округу, адресованій начальнику Канівської поштово-телеграфної контори, міститься прохання “зібрати приватним чином відомості про хворобу жінки-чиновника IV розряду Єлизавети Печенової й зібрану інформацію повністю донести мені” [12, 26]. Аналогічне розпорядження із проханням зібрати інформацію про факти невиходу на роботу (в зв'язку з погіршенням стану здоров'я) жінки-чиновника IV розряду Ольги Фролової надійшло на адресу начальника Шполянської поштової контори [2, 5]. За симуляцію хвороби жінок-поштових чиновників негайно звільняли з роботи.

У 1870 р. жінок-телеграфісток допустили до роботи і в поштових установах. Усі обмеження щодо прийому

на службу у поштові установи жінок були зняті лише після об'єднання пошти і телеграфу в 1884 р., проте кількість поштових чиновників-жінок була незначною. Як свідчать архівні матеріали, із 623 працівників Київського поштово-телеграфного округу жінок, які переважно виконували обов'язки телеграфісток нижчих розрядів, було лише 48. Більшість із них – 41 – працювали на Київській телеграфній і телефонній станції [13, 3]. Жінки отримали право займати посади чиновників V і IV розрядів на рівних правах з чоловіками [11, 271]. На підставі циркуляру від 10 липня 1889 р. начальника Головного управління пошт і телеграфів, вони почали отримувати однакову з чоловіками заробітну платню [14, 439].

Жінки приймалися на роботу як вільнонаймані працівники з присвоєнням VI розряду поштово-телеграфного чиновника. Тільки через 3 роки вони зараховувалися на державну службу – з присвоєнням V чи IV розряду. Згідно з *Інструкцією*, жінки отримували право займати адміністративні посади. Після закінчення навчання майбутні працівниці пошти і телеграфу отримували VI розряд, а це вже давало можливість отримати посаду начальника поштових чи, при умові вільного володіння іноземною мовою та телеграфною справою, поштово-телеграфних відділень [3, 1148]. У цьому випадку не враховували думки “знавців” жіночих здібностей, які деклярувалися у статтях на тему служби жінок на телеграфі, опублікованих у “Поштово-телеграфном журнале” за 1896 р. [3], [4], [7], зазначаючи, ніби жінки “менше здібні для відповідних і самостійних посад завідувачів теле-

графних контор [...] і тому на такі посади більш не призначаються” [7, 1139]. При переведенні на державну службу жінки, як і чоловіки, складала присягу.

У 1909 – 1910 рр. *Інструкція про роботу жінок* була дещо змінена. На роботу приймалися тільки дружини поштово-телеграфних чиновників. При призначенні на роботу жінку попереджували, що після одруження не з поштовим чиновником вона буде звільнена [5, 41].

Питання про допущення жінки на службу у поштове відомство один час було предметом дуже жвавої полеміки в періодичних виданнях різних країн. Важливим вважалося питання: чи володіє жінка тими розумовими і фізичними якостями, які необхідні для поштової служби? Зазначалося, що хоч і зустрічається іноді різниця в розумовому розвитку чоловіка та жінки, але це залежить, головню, від різниці в рівні освіти й способах виховання. Наголошувалося на тому, зокрема, що, нібито, не можна не помітити, що чоловік більш здатний до систематичного і самостійного мислення, ніж жінка, тому призначення жінок на вищі посади у поштовому відомстві може принести малу користь для справи. Що ж стосується решти посад, то жінка, завдяки своїй розумовій здатності, завжди може опанувати необхідні знання для успішного виконання кожної з них. Фізично природа наділила жінку більшою витривалістю при таких заняттях, одноманітність яких чоловік витримує важко. З іншого боку, статура жінки і її нервова система значно слабші від чоловічої. У всякому разі, жінка достатньо сильна, щоб виконувати обов'язки пошто-

вої служби, яка вимагає витрати фізичних сил не більше, ніж інші види жіночої праці. Виняток становлять лише деякі відгалуження поштової служби, такі як роз'їздна служба на залізничних дорогах і на пароплавах та нічні чергування при поштових закладах [6,125].

Актуальними вважалися й питання, що стосувалися допущення жінки на службу в поштовому відомстві з пристойністю і принципами моральності та чи викликається допущення жінки на службу у поштовому відомстві необхідністю чи, на крайній випадок, доцільністю. На користь допущення жінок на службу у поштовому відомстві можна навести досить вагомні аргументи, такі як любов до порядку, точність і добросовісне виконання своїх обов'язків як особливі складові жіночого характеру [6, 127].

Таким чином вважалося (за відгуками компетентних осіб та тих, що мають стосунок до цієї справи), що не можна заперечувати корисності жінок для прийому та передачі депеш по апаратах, але вони менш придатні для відповідальних і самостійних посад завідувачів телеграфними конторами, старших по апарату, експедиторів, чергових у довідковому бюро. Тому на такі посади їх не варто призначати. Взагалі ж жіноча праця корисна виключно на виконавчих посадах і не відповідає інтересам служби на посадах, пов'язаних з розпорядницькою діяльністю.

Згодом був розроблений *Проект правил про призначення пенсій жінкам-телеграфістам*. Розмір пенсії жінкам був визначений відповідно до того розряду пенсійних табелів, до якого належала посада телегра-

фіста. Щодо кількості років служби була взята за основу постанова, яка діяла на той час для жінок-учителів Міністерства народної освіти: за 25 років служби – повна пенсія і за 20 – половинна (служба жінок на телеграфі може вважатися корисною лише у віці від 18 до 45-ти і ніяк не більше 50-ти років, а потім, у похилому віці, їх необхідно звільняти, оскільки, у протилежному випадку, вони будуть тягарем для керівництва) [8, 730].

Щодо призначення жінкам-телеграфістам та їхнім сім'ям пенсій та одноразових допомог, були визначені ті ж умови, що й для домашніх жінок-вчителів та наставниць – із певними змінами та доповненнями. Пенсії та одноразові допомоги жінкам-телеграфістам виділяли із суми Державного казначейства й визначалися із окладів, відповідних до їх посад за табелями. Пенсії, набуті жінками-телеграфістами особисто, не припинялися, коли вони виходили заміж. Виплати малолітнім дітям, що залишалися після смерті жінки-телеграфіста круглими сиротами, призначалися із пенсії, що належала їхній матері у день смерті [8, 731].

Підводячи підсумки можемо констатувати, що забезпеченню поштових установ працівниками жіночої статі приділялася значна увага. Жінки-поштарі та жінки-телеграфісти повинні були мати відповідний рівень освіченості, бути дисциплінованими, благонадійними, володіти високими моральними якостями, чітко виконувати всі приписи і постанови. При прийомі на роботу вони проходили тривалу перевірку та складали відповідні екзамени, які підтверджували їх професійний рівень. У контексті наступного зрос-

тання вимог жінки зобов'язувалися підвищувати свою кваліфікацію, оволодівати іноземними мовами. Високі вимоги до підбору працівників стали одним із важливих чинників вдосконалення роботи поштового зв'язку, дозволили швидко реагувати на недоліки у роботі пошти, своєчасно вирішувати всі поточні проблеми.

Bibliography and Notes

1. Бизина В., *Из истории украинской почты (К 225-летию Киевского почтамта)*, Київ 2000, 91 с.

2. Державний архів Черкаської області, Фонд 889: *Шполянська поштово-телеграфна контора Київської губернії*, Опис 1, Справа 3, 6 Арк.

3. *Еще къ вопросу о службе женщинъ на телеграфе въ России*, [в:] *Почтово-телеграфный журналъ (Отделъ неофициальный)* 1896, Августъ, с. 1147-1149.

4. *К вопросу о службе женщинъ на телеграфе въ России*, [в:] *Почтово-телеграфный журналъ (Отделъ неофициальный)* 1896, Июнь, с. 879-880.

5. *Министерство внутреннихъ делъ. Исторический очеркъ. Приложение второе: 1802 – 1902*, Санкт-Петербургъ: Типография министерства внутреннихъ делъ 1902, с. 45-162.

6. *О допущении женщинъ на службу по почтовому ведомству*, [в:] *Почтово-телеграфный журналъ (Отделъ неофициальный)* 1896, Январь, с. 125-137.

7. *Опыты применения женского труда въ почтово-телеграфной службе*, [в:] *Почтово-телеграфный журналъ (Отделъ неофициальный)* 1896, Августъ, с. 1137-1146.

8. *О службе женщинъ на телеграфе в России*, [в:] *Почтово-телеграфный журналъ (Отделъ неофициальный)* 1896, Май, с. 729-735.

9. Садовников А., *Женщина в почтово-телеграфном производстве*, [в:] *Жизнь связи* 1924, № 3, с. 107-109.

10. Соколова Е., *О службе женщинъ на почте, телеграфахъ и телефонахъ въ различныхъ государствахъ*, [в:] *Почтово-телеграфный журналъ (Отделъ неофициальный)* 1900, Май, с. 563-574.

11. Соколова Е., *О службе женщин на почте, телеграфахъ и телефонахъ въ различныхъ государствахъ*, [в:] *Почтово-телеграфный журналъ (Отделъ неофициальный)* 1900, Март, с. 270-272.

12. Центральний Державний історичний архів України в м. Києві, Фонд 442: *Канцелярія Київського, Подільського і Волинського генерал-губернатора*, Опис 517, Справа 238, 146 Арк.

13. Центральний Державний історичний архів України в м. Києві, Фонд 442: *Канцелярія Київського, Подільського і Волинського генерал-губернатора*, Опис 840, Справа 126, 10 Арк.

14. *Циркуляръ начальника Главного управления почтъ и телеграфовъ отъ 10 июля 1889 г. «О порядке производства содержания лицамъ женского пола, определяемымъ на службу, съ допущениемъ къ исполнению обязанностей почтово-телеграфныхъ чиновниковъ»*, [в:] *Почтово-телеграфный журналъ (Отделъ официальный)* 1889, № 14, с. 438-439.

Pavlo Biletskyi

**FOREIGN ENTREPRENEURS PARTICIPATION IN FOOD INDUSTRY
ENTERPRISE DEVELOPMENT OF PODILLIA PROVINCE IN THE SECOND
PART OF THE 19TH CENTURY – AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY**

Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University, Ukraine

Павло Білецький

**УЧАСТЬ ІНОЗЕМНИХ ПІДПРИЄМЦІВ
У ХАРЧОВІЙ ПРОМИСЛОВОСТІ ПОДІЛЬСЬКОЇ ГУБЕРНІЇ
(ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТ.)**

Abstract: The article deals with the foreign entrepreneurs participation in food industry enterprise development of Podillia province in the second part of the 19th century – at the beginning of the 20th century. It also considers the ways of foreign capital investment into food industry enterprises, material and technical basis development, organization of work by foreign experts.

It is proved that the penetration of foreign entrepreneurs and capitals into brewing and wine-making industries of the region was in progress in the 80-90-s of the 19th century, due to which they became technically equipped branches of the market economy. The foreign entrepreneurs took an active part in flour-grinding industry by building small watermills and windmills for neighborhood maintenance; opening the mills as a part of production at sugar refineries and sawmills; foundation of big mechanic steam mills designed for wide market sale. In the course of time foreign experts became the owners of middle and big flour-grinding enterprises, they rented and worked at hundreds of other mills in landowner households.

Keywords: Podillia province, food industry, brewing, distillation, windmill industry, flour-grinding enterprises

Участь іноземних підприємців і роль іноземного капіталу в соціально-економічному розвитку Подільської губернії пореформеного періоду вивчені недостатньо. Окремі факти цього знайшли відображення в тогочасній статистичній літературі й періодичних виданнях. Наступні покоління українських [6, 132], [14],

[18, 167] і зарубіжних [17], [2], [20] дослідників нерідко наводили приклади участі іноземних підприємців в економічному житті Подільської губернії, але спеціально не вивчали їх роль у господарському житті краю. Водночас на необхідність «подальших досліджень найрізноманітніших аспектів усього підприємницького

прошарку України» наголошували сучасні українські дослідники [36, 21].

Пропонована стаття продовжує низку публікацій автора про роль іноземних підприємців у соціально-економічному розвитку Подільської губернії вказаного періоду. Предметом аналізу є їх участь у розвитку та модернізації харчової провистості – пивоварної, борошномельної, горілчаної – такої, що обробляла сільськогосподарську (рослинницьку) сировину. Автор не розглядав участь іноземних підприємців у цукровій промисловості – одній із найприбутковіших галузей економіки Правобережної України, що є темою окремого студіювання.

Благодатний клімат і родючі ґрунти Поділля створювали сприятливі умови для інтенсифікації землеробства, вирощування прибуткових сільськогосподарських культур: зернових, цукрових буряків, картоплі, хмелю, тютюну. Ці культури були основними продуктами продажу і сировиною для переробної промисловості, що посідало важливе місце в поміщицькій економіці українських губерній. Її формування розпочалося у дореформений період, а розквіт припав на пореформений час; спеціалізація диктувалася природно-кліматичними умовами. Господарська діяльність у поміщицьких маєтках і господарствах заможних селян Подільської губернії свідчила про вигідне поєднання виробництва сільськогосподарської продукції з її промисловою переробкою. Тож харчова переробна промисловість (цукрова, винокурна, борошномельна та пивоваріння) мала вагомий стимул розвитку.

Якщо у Південному регіоні України домінувало землеробство, а обробні галузі – борошномельна і винокурна – мали другорядне значення, то в поміщицьких господарствах Правобережжя розвивалися галузі, що давали можливість оптимально використовувати продукти землеробства: цукрові, винокурні, пивоварні заводи, млини, хоча рівень їх розвитку був повільним і викликав занепокоєння сучасників. «Промисловість Подільської губернії (фабрична, заводська, особливо реміснича) знаходиться на низькій стадії розвитку і навряд чи можна з достовірністю розраховувати на покращення її долі в найближчому майбутньому», – відзначав у 1865 р. секретар Подільського губернського статистичного комітету О. Дем'яненко. Причинами цього він вважав минулу історію краю і його географічне розташування, відсутність справжньої конкуренції, нестачу капіталів і кредитів, відсутність правильно організованих ремісничих асоціацій і кваліфікованих майстрів, низький рівень суспільного добробуту й відповідно невибагливість більшості суспільства [11, 36]. У 1862 р., за його даними, на території губернії діяло 215 винокурень із числом 3,6 тис. працівників, 3 горілчані заводи (3 особи), 5 медоварних (виробляли легкий алкогольний напій із меду, що перебродив на дріжджах і хмелі – П. Б.) (11 осіб), 1 винний (32 особи), 70 пивоварних (214 осіб), 39 цукрових (1138 осіб) тощо [11, 34].

Скасування кріпосного права і проведення реформ 1860-х років спричинили зміни в галузі торгово-промислового законодавства. Закони 1 січня 1863 р. і 9 лютого 1865 р.

змінювали ставлення уряду до підприємницької діяльності, встановлювали нові для російської практики принципи безстановости та рівности всіх правоздатних громадян у заняттях торгівлею і промисловістю. Вперше у 1863 році законодавчо закріплювалося право на свободу підприємництва, а в 1898 – *Законом про промисловий податок* статус підприємця було відокремлено від купецького стану.

У розвитку сільського підприємництва доби капіталістичної модернізації другої половини XIX – початку XX ст. на Правобережній Україні помітну роль відіграли іноземні колоністи та підприємці. Виявляючи сприяння їх переселенню і господарській діяльності, російський уряд прагнув створити противагу польським поміщикам у вигляді економічно ефективних і лояльних до влади підприємців і, водночас, задовольнити сподівання іноземних поселенців на дешеві землі та пільговий режим господарювання. Імміграції іноземців сприяв комплекс урядових заходів, насамперед, відповідна законодавча база. Так, закон 1861 р. дозволяв землевласникам наймати іноземних робітників і поселяти їх у власних маєтках [29], а в 1868 р. іноземні переселенці отримали офіційний дозвіл поселятися на території губерній Правобережної України [31]. Вони звільнялися від військової повинности, на п'ять років – від сплати податків і від скарбових оплат під час купівлі нерухомости у регіоні. Недостатнє нагромадження капіталів українськими промисловцями, економічна відсталість Правобережжя, орієнтація уряду на зарубіжні інвестиції створювали сприятливі умови

для проникнення у регіон іноземних підприємців. Вони інвестували капітал у місцеву харчову промисловість, що було важливим чинником у процесі її модернізації й прискоренні розвитку науково-технічного прогресу.

Маючи досвід у пивоварінні, іноземні підприємці виявили зацікавленість до підприємств цієї галузі, що не демонструвала помітних успіхів. За спостереженням О. Нестеренка, незначний розвиток пиво-медоварної промисловости у пореформений період зумовлювався злидним становищем трудівників, які вживали більше горілки; монополією держави на продаж алкоголю; регламентацією урядом розвитку пиво-медоварного виробництва, що деякий час не оподатковувалося акцизом і зростання якого загрожувало конкуренцією акцизному винокурному виробництву. Як зазначав у звіті подільський губернатор, міністр фінансів з «метою охорони від занепаду акцизного збору з вина» запропонував дозволити лише гуртовий продаж пива й меду без права на вивіз за місця виробництва [23, 142].

У 1862 р. на 70 пивоварнях Подільської губернії працювало 214 робітників, вироблено продукції на суму 41299 рублів, а вже в 1864 р. їх число зменшилося до 23, а вартість їх продукції становила 15340 рублів [11, 34]. І хоча у першій половині 1860-х років число пивоварень зменшилося, за масштабами, прибутковістю, технічним оснащенням, пивоварне виробництво, як цукрове й винокурне, вирізнялося серед інших галузей місцевої промисловости в останній чверті XIX ст. Його розвитку сприяв приїзд у губернію Правобе-

режної України чеських і німецьких пивоварів, які працювали на приватних пивоварнях, брали їх в оренду чи засновували нові пивзаводи.

На початку 1880-х рр. виходець із чеських земель Австро-Угорщини В. Девішек орендував пивоварню графа Моркова у с. Залетичівка Летишівського повіту, де в 1883 р. було зроблено 10 варок пива і сплачено до казни 326 руб. акцизного збору. Справи підприємця йшли успішно і невдовзі він викупив у єврейського підприємця Л. Фукса пивоварню в м. Зіньків. Інвестувавши кошти та оновивши виробничі потужності (водогін, парову сушарку, солодовню, приміщення для бондарів, кам'яний льодовник), В. Девішек створив сучасний паровий пивзавод, що запрацював у травні 1888 р. і став одним із найбільших підприємств цієї галузі на Поділлі. Вперше у цьому краї пиво стало вироблятися у заводських умовах, повідомляла газета «Подольские губернские ведомости» [24]. Для розширення виробництва на Зіньківський пивзавод було запрошено чеських пивоварів Александра та Йосифа Будзінських, які вивчали секрети пивоваріння у Пльзені. М. Девішек намагався розширити виробничі потужності або побудувати інше підприємство, для чого двічі брав позичку в банкірській конторі Я. Моранца (м. Проскурів). Зокрема, у листопаді 1894 р. він повністю розрахувався за своїми фінансовими зобов'язаннями, а вже за тиждень знову взяв у цього підприємця під заставу пивоварного заводу і 30 сотих землі у борг 7 тисяч рублів сріблом на шість років під 6% [25].

У 1897 р. на заводі В. Девішека було вироблено 6929 відер високоя-

кісного пива, переважно сортів: мюнхенське (належало до вищих сортів і вироблялося лише на 10% пивзаводів імперії – П. Б.) пльзенське та баварське. У 1902 р. на Зіньківському пивзаводі працювало 35 робітників, середньорічний зарібок яких складав 126 рублів. До 1905 р. пиво випускали у жовтих скляних пляшках, а згодом – темно-коричневих [7, 1634], [9, 245], [37, 65]. Висока якість продукції пивзаводу була відзначена нагородами на всеросійських виставках, для її реалізації власник відкрив пивний склад у м. Смотрич. Напередодні світової війни на заводі працювала 31 особа, а вартість продукції підприємства становила 90 тис. рублів [40, 217], [44, 282]. Загальна вартість пивоварного заводу, кам'яного будинку і садиби на кінець 1915 р. становила 25,5 тис. рублів [16, 1].

У 1893 р. чеський підприємець Ф. Фучек заснував Слов'янський пивоварний завод у Вінниці на Стрижавській дорозі (згодом вул. Мала Поштова). У 1907 р. задля залучення додаткових фінансових ресурсів він запросив стати компаньйонами співвітчизників І. Котмеля і П. Глазря (останній мав посаду завідувача заводу). Як і на Зіньківському пивзаводі, у виробничому процесі підприємства було використано паровий двигун потужністю 17 людських сил. У 1910 р. на заводі працювало 22 робітники, його головною продукцією було баварське і віденське пиво – 75 тис. відер, а річний прибуток від його реалізації становив 25170 руб. На зламі десятиріч кілька разів змінювалися іноземні власники Слов'янського пивоварного заводу: у 1909 р. він знов перейшов в особісну власність Ф. Фучека, в 1912 р.

– П. Фучека, в 1914 р. – А. Котмела [40, 221], [32].

Наприкінці 1890-х років у власність австрійця М. Герінгера перейшов від князя А. Орлова пивзавод у м. Чечельник Ольгопільського повіту. Тут виробляли пиво сортів баварське та столове. Напередодні світової війни на заводі працювало 8 осіб, а готова продукція (42 тис. відер) коштувала 26650 рублів [40, 217]. На початку 1900-х рр. пивоварний завод у м. Бершадь заснували австрійський громадянин І. Трнк і місцевий селянин Є. Єременко. Напередодні світової війни на заводі працювало 6 робітників, виробляли пиво сортів баварське, царське і чорне загальною вартістю 9,1 тис. рублів [39, 606]. Бершадське підприємство було єдиним у регіоні, де варили чорне пиво – складне у виробництві й транспортуванні, оскільки, за свідченням сучасників, «вибухало» як у пляшках, так і в бочках.

На межі перших десятиріч ХХ ст. чеський пивовар Г. Грдина контролював виробничий процес на Хмільницькому пивзаводі, де випускалося високоякісне пиво сорту бок-бір, а також баварське й чеське [39, 605], [33]. Пиво цих сортів вироблялося також на Верхівському пивоварному заводі Брацлавщини, який орендував австрійський громадянин, чех І. Кадера [40, 218].

До розвитку пивоварної галузі Поділля долучилися також німецькі підприємці. Одним із найбільших підприємств цієї галузі був пивзавод заснований у 1876 р. поміщиком Г. Скібневським у с. Велике Поріччя Кам'янецького повіту. На початку 1880-х років броварня перейшла у власність графині К. Ігнат'євої, яка

віддала його в оренду німецькому підприємцю Л. Кляве. У 1883 р. на Новопорічанській броварні було зроблено 184 варки пива і сплачено 9678,4 руб. акцизного збору. В 1887 р. на броварні працювало 19 робітників і було зварено 21 тис. відер пива, а в 1897 р. було вироблено 31,9 тис. відер пива [38, 97], [7]. Із початку 1880-х рр. Л. Кляве орендував броварню поміщиці М. Львової у с. Чернятин Літинського повіту, а в 1897 р. на цьому пивзаводі, що перейшов у власність колишнього орендатора, було вироблено 60903 відер пива [7, 1636].

У 1899 р. Л. Кляве зміг викупити у Проскурівської міської думи на Новому пляні земельну ділянку для будівництва парового пивоварного заводу, але за умови прокладення від нього залізничної колії та каналу для стічних вод. Наприкінці 1901 р. завод випустив першу продукцію, а в 1907 р. тут було вироблено 148960 відер пива сортів баварське, чеське, експортне, мюнхенське на суму 111720 рублів [13, 5-6]. Напередодні світової війни на заводі працювало 46 робітників, серед яких австрійський громадянин, пивовар О. Гаташ [40, 218], [34]. Водночас на початку 1900-х років управителем пивоварного заводу в маєтку М. Клор у містечку Канатківці Могилівського повіту працював німецький громадянин В. Ретвиш [1, 243].

Зрештою, чеські, австрійські та німецькі пивовари відігравали велику роль у розвитку пивоваріння Подільської губернії аж до початку Першої світової війни. На цих підприємствах, як правило, випускали міцніше пиво, ніж в Австрії та Німеччині, що зумовлювалося попитом і звичками місцевого населення, а його вар-

тість коливалася, залежно від якості та попиту, від 1 до 1,5 рублів за відро [43, 228]. Відносно невисока ціна пояснювалася наявністю достатньої кількості недорогої місцевої сировини (ячменю) та дешевизною робочої сили. Із початком Першої світової війни і запровадженням у Російській імперії сухого закону виготовлення пива припинилося, а колишні пивоварні заводу були перепрофільовані на виробництво безалкогольних напоїв чи іншої продукції.

У пореформений період важливе місце в економіці губернії посідала винокурна промисловість, що була не лише прибутковою галуззю промисловости, але й особливою формою організації сільськогосподарського виробництва. Але, на відміну від цукрової промисловости, у винокурінні була велика кількість дрібних підприємств із низьким рівнем технічного оснащення. Із впровадженням нового акцизного Положення, за яким встановлювалися нові правила одержання акцизу з виробництва спирту, відновлювався патентний збір із заводів та визначалася норма виходу спирту [30], [26], припинили існування кілька сотень дрібних поміщицьких гуралень. Завдяки вільному продажу горілки, фактичній ліквідації монополії, вільній грі цін на ринку, з'явилася конкуренція між заводчиками, яку не будь-хто міг витримати. Винокуріння тепер залежало від власного капіталу заводчиків чи орендарів.

У винокурній промисловості здійснювався процес концентрації виробництва, під час якого відбувалися докорінні зміни у характері самого виробництва. Гуральництво відривалося від сільського господар-

ства, перетворювалося на самостійну галузь великої капіталістичної промисловости. Якщо в 1859 р. у Подільській губернії діяла 251 винокурня, у 1862 р. – 215, на яких працювало 3,6 тис. осіб, і 3 горілчані заводи, де працювало 3 особи, то в 1882 р. їх число зменшилося до 128, а їх власниками, за тогочасною статистикою, були: 2 – товариства, 84 – юдеї та 42 – християни [21, 89], [11, 36], [12, 29]. Загалом, наприкінці 1870-х рр. на Поділлі зі 129 заводів 3 належали купцям, а 108 перейшли до них в оренду [41, 194-201]. Серед останніх були іноземці, хоча тогочасна статистика їх окремо не фіксувала. У 1882 р. було викурено спирту 181462010, $\frac{3}{4}$ %, а головними продуктами для винокуріння були кукурудзяне борошно, відходи цукрового виробництва, житнє борошно, сухий солод, картопля та ін. Вартість виробленої продукції становила 3856553 рублів [40]. Винокурні були відносно невеликими за розміром, але досить добре устаткованими заводами, на яких працювало в середньому 12 – 15 працівників. Переважали в основному гуральні з виробництвом від 25 до 100 тис. відер, а кількість великих підприємств була порівняно незначною [21, 93]. Зрештою, упродовж останніх десятиріч XIX ст. Поділля, разом із Київщиною і Харківщиною, перетворилося в головний район виробництва спирту.

Перетворення гуральництва у галузь великої ринкової промисловости вимагало створення відповідної машинної бази, чому сприяло інвестування капіталів, зокрема іноземних, для впровадження у винокурну галузь парових двигунів. Наприкінці 1870-х років на Поділлі вже

функціонували низка винокурень, обладнаних паровим двигуном, що належали іноземним підприємцям чи були створені за участю іноземного капіталу: винокурний завод дружини купця 2-ї гільдії Фріди Лехт у м. Поскурові, винокурний, оцтовий і лікерний завод Товариства Уладівський цукрозавод у с. Уладівка Вінницького повіту, винокурний завод купців М. Літвака, Б. Авербуха, М. Фукса в м. Ольгопіль, винокурний завод купця Н. Вурґавта в с. Юрківці Ямпільського повіту, винокурно-м'ясовий завод А. Бенерса в с. Сутиски Вінницького повіту та ін. [4, арк. 32-160], [27].

Застосування парових двигунів для перемішування «затору» і впровадження апаратів-парників системи Генце для варки хлібних припасів у зерні прискорили процес обробки «затору» у 5 разів. Уже наприкінці 1880-х років 48,8% гуралень працювали з парниками (менше середньостатистичного показника – 85% по українських губерніях), частина з яких мала металеві парники високого тиску, що дало можливість переробляти картоплю на спирт. На більшості гуралень при заторці та розмішуванні «затору» в діжах використовували удосконалені мішалки із пристроями для охолодження (холодильні тарілки та трубчасті холодильники), завдяки чому подовжився сезон виробництва і заводи перейшли на цілорічне виробництво [21, 91-92].

Проникнення іноземних підприємців у виноробну промисловість тривало у 80-90-х роках ХІХ ст. Наприкінці 1890-х років винокурним заводом у с. Монастирок Летичівського повіту володів чех С. Марич,

що напередодні світової війни перейшов у власність Е. Каллюс; Б. Скинівський – винокурним заводом у м. Дунаївці; Ф. Седлецький орендував винокурний завод у м. Калюс Ушицького повіту, де управляючим був його земляк І. Лембергер, а сам орендатор займав аналогічну посаду на винокурному заводі в м. Яришів Могилівського повіту, що належав колишньому австрійському громадянину, графові В.-І. Дзедушицькому [3], [10, 231-237], [9, 243], [5], [28]. Німецький підприємець К. Раллі відкрив у м. Браїлів Вінницького повіту винокурний завод, на якому на початку 1900-х років щорічно виробляли продукцію вартістю 49,8 тис. рублів [40, 220]. Найбільшим винокурним підприємством Поділля у вказаний період залишався Уладівський винокурний, оцтовий і лікерний завод (у Вінницькому повіті) Товариства Уладівський цукрозавод, що належав австрійським громадянам, зокрема графові Р. Потоцькому.

Іноземні підприємці, як прихильники прискорених економічних змін, брали участь у розвитку борошномельної промисловости пореформеного періоду. Її піднесення відбувалося за кількома напрямками: 1) розвиток млинарства – у вигляді численних дрібних водяних млинів і вітряків, що переробляли місцеве зерно й обслуговували навколишню округу; 2) спорудження млинів, що були складовою частиною виробництва або додатком іншого (цукровані, тартаки тощо) і користувалися спільними двигунами, а їх продукція йшла на місцевий ринок; 3) виникнення великих капіталістичних механізованих парових млинів, розрахованих на широкий ринок збуту. На

останніх, за свідченням тогочасного інженера М. Мельнікова, «можна вести перемел у великих кількостях і при цьому перемел найдосконаліший, із значною економією сили, часу і грошей» [22, 3].

Важливу роль в економічному житті Подільської губернії пореформеного періоду відігравало борошномельне виробництво, що за вартістю продукції поступалося лише підприємствам цукрової галузі. До 1860 р. тут було споруджено 1411 млинів, у 1887 р. їх число зросло до 3236, з яких 1434 належало поміщикам, 1470 – селянам, 124 – різним особам [8]. До числа останніх тогочасна статистика зараховувала іноземних підприємців, які ще в першій половині XIX ст. займалися будівництвом водяних і повітряних млинів у регіоні. Крім того, чимало німців, чехів і австрійців працювали в борошномельній промисловості у різних населених пунктах губернії. Їхній професіоналізм у цій сфері високо цінувався в містах і селах Поділля, а тому місцеві українські сільські громади запрошували іноземних фахівців на посади мельників до своїх громадських млинів. Їх також залучали до спорудження та експлуатації млинів у поміщицьких господарствах.

Поступово іноземні фахівці ставали власниками млинів, орендували і працювали на десятках млинів у губернії. Зокрема, німець І. Кіціс побудував вальцювальний млин у с. Міз'яків Вінницького повіту, у 1894 р. власник маєтку в с. Голозубинці Ушицького повіту австрійський громадянин Б. Скибиневський придбав водяний млин у цьому селі, спадкоємець грецьких колоністів і відомий підприємець П. Раллі володів валь-

цювальним млином у с. Супрунів Вінницького повіту, а Е. Раллі – вальцювальним автоматичним млином у м. Браїлів [3], [10, 253]. Австрієць І. Шустер був управителем вальцювального млина в с. Серби Могилівського повіту [10, 259].

Інвестування іноземного капіталу в борошномельну галузь сприяло запровадженню нових технологій, машин і парової енергетики. Уже наприкінці 1870-х рр. більшість млинів, що належали іноземним підприємцям, оснащувалися паровими двигунами. Так, наприкінці 1870-х років паровим млином у с. Уладівка Вінницького повіту володіло Товариство Уладівського цукрового заводу, паровим млином з фабрикою з виготовлення дерев'яних шевських цвяхів при ньому в с. Лучах Ольгопільського повіту – прусський громадянин К. Граунец, паровим млином у м. Ольгополь – купці М. Литвин, Б. Авербух і М. Фукс [4, арк. 33-35].

На початку 1900-х рр. число іноземних власників підприємств борошномельної промисловости збільшилося. Так, австрійський громадянин граф Р. Потоцький володів двома млинами при Уладівському цукровому заводі у Вінницькому повіті, барон А. Масс був власником водяного млину при Деробчинському цукровому заводі та млину в с. Лопатинці Ямпільського повіту, австрієць І. Вознишин – двох водяних млинів у селах Вадатуркуль і Каєтанівка Балтського повіту, австрійське подружжя Михайлина і Генріх Рихальські – водяного млину в с. Чабани Проскурівського повіту, їх співвітчизник О. фон Рам – водяного млину в с. Нова Мурафа Ямпільського повіту, а Л. Кучинський – водяного млину в с. Пирогово Ям-

пільського повіту. В борошномельну галузь Подільської губернії активно інвестували гроші німецькі підприємці: М. Столярик був власником вітряка в с. Кожухів Літинського повіту, М.-Г. Лянге – водяного млину в селищі Крижопіль Ольгопільського повіту, Ю. Кунак – в с. Шебутинці Ушицького повіту, Е. Каллюс – водяного млину в с. Монастирка Летичівського повіту, Ф. Кур – водяного млину в с. Перепельче Брацлавського повіту, Ф. Потрац – вітряка в с. Шляхова Гайсинського повіту, А. Гебельт – водяного млину в с. Писарівка-Волоська (колонія Краснодоль) Ямпольського повіту, Г. Knobлях – водяного млину на р. Буг у с. Солгутів Ольгопільського повіту, К.-Г. Геде – розтрусного млину в с. Котюжани Могилівського повіту [15, 3-11], [16, 1-5] та ін. Чимало іноземних спеціалістів працювали на підприємствах галузі: прусський громадянин І. Кур був управляючим вальцювального млина в с. Забужжя Брацлавського повіту, австрієць І. Цвинар займав таку ж посаду на підприємстві в с. Вадитуркул Балтського повіту, мірошником млину в м. Тинна Ушицького повіту був чех Г. Фрідель [10, 253], [9, 260-263], [35]. Ремонтом борошномельних підприємств на Поділлі займався випускник Ризького політехнічного інституту німець А. Лянге, який з 1897 р. мешкав у с. Карабчієвці Ушицького повіту [19, 273].

Отже, сприятливі умови ринку пореформеного періоду викликали інтерес іноземних підприємців, які інвестували гроші в харчову промисловість Поділля. Іноземний капітал сприяв прискореному розвитку науково-технічного прогресу в харчовій індустрії, хоча певна частина промис-

лового прибутку вивозилася за межі країни. Запровадження нових технологій, машин, парової енергетики в гуральництві, борошномельній промисловості й пивоварінні, дало поштовх підвищенню продуктивності праці, збільшенню обсягів виробництва продукції. У винокурній і пивоварній промисловості підприємства заводського типу співіснували з мануфактурними виробництвами, а в борошномельній – поряд із паровими млинами зберігалися водяні млини і вітряки.

Bibliography and Notes

1. *Адресь-Календарь Подольской губернии на 1904 г.*, Каменець-Подольський 1905, 292 с.
2. Бовуа Даніель, *Битва за землю в Україні 1863 – 1914: Поляки в соціально-економічних конфліктах*, Київ 1998, 410 с.
3. *Ведомости о заводах губернии за 1894 г.*, [у:] *Хмельницький державний обласний архів*, Фонд 227, Опис 1, Справа 4513, Том 2, Арк. 380.
4. *Ведомости о паровых фабриках и заводах, существующих в Подольской губернии за 1879 г.*, [у:] *Хмельницький державний обласний архів*, Фонд 227, Опис 2, Справа 12807.
5. *Весь Юго-Западный край. Справочная и адресная книга по Киевской, Подольской и Волынской губерниям*, Киев 1914, Стб. 553.
6. Воблий Костянтин, *Нариси з історії російсько-української цукробурякової промисловості*, Київ 1930, Том 2, 270 с.
7. *Вся Россия. Русская книга промышленности, торговли, сельского хозяйства и администрации: Торгово-промышленный адресь-календарь Российской империи*, Б. м., 1897, Стб. 1634.
8. Гульдман Виктор, *Подольская губерния: опыт географическо-статисти-*

стического описания, Каменець-Подольський 1889, 514 с.

9. Гульдман Виктор, *Подольський адресь-календарь*, Каменець-Подольський 1904, 389 с.

10. Гульдман Виктор, *Подольський адресь-календарь*, Каменець-Подольський 1900, 349 с.

11. Демьяненко Алексей, *Сведения о ремесленной, фабричной и заводской промышленности*, [в:] *Сведения о Подольской губернии за 1862, 1863 и 1864 годы*, Каменець-Подольський 1865, 50 с.

12. Ду-вич М. Г., *Свеклосахарное и винокуренное производство в Подольской губернии*, [в:] *Сборник сведений о Подольской губернии*, Каменець-Подольський 1884, Выпускъ III, 102 с.

13. Єсютін Сергій, *Історична довідка про ВАТ «Хмельпиво»*, [у:] *ВАТ «Хмельпиво» 100 років: роки, люди, традиції*, Хмельницький 2001, 180 с.

14. Задорожнюк Андрій, *Промислові виробництва в містах і містечках Подільської губернії кінця XVIII – початку XX ст.*, Кам'янець-Подільський 2008, 270 с.

15. *Именной списокъ австрийскихъ, венгерскихъ и германскихъ выходцевъ*, [в:] *Подольские губернские ведомости* 1915, 25 апреля, приложение, с. 3-11.

16. *Именной списокъ австрийскихъ, венгерскихъ и германскихъ выходцевъ*, [в:] *Подольские губернские ведомости* 1916, 27 февраля, приложение, с. 1.

17. *Иностранное предпринимательство и заграничные инвестиции в России: очерки*, Москва 1997, 329 с.

18. Лазанська Тамара, *Історія підприємництва в Україні (на матеріалах торгово-промислової статистики XIX ст.)*, Київ 1999, 282 с.

19. Лангге Арвид, *Немцы в России*, Том 2 (К-О), Москва 2004, 747 с.

20. Ліндер Райнер, *Підприємці і місто в Україні, 1860 – 1914 рр. (Індустріалізація і соціальна комунікація на Півдні Російської імперії)* / Ред. О. Донік, Київ 2008, 504 с.

21. Мельник Леонід, *Технічний переворот на Україні у XIX ст.*, Київ 1972, 240 с.

22. Мельников Николай, *Мукомольное дело*, Санкт-Петербургъ 1879, 12 с.

23. Нестеренко Олексій, *Розвиток промисловості на Україні*, Частина II, Київ 1962, 580 с.

24. *Новости*, [в:] *Подольские губернские ведомости*, 1888, 23 мая.

25. *Об утверждении закладной крепости Девышека с Моранцем за недвижимое имущество в м. Зинькове*, [у:] *Хмельницький державний обласний архів*, Фонд 113, Опис 24, Справа 1083, Арк.6-7.

26. *Обзоръ различныхъ отраслей мануфактурныхъ отраслей промышленности России*, Санкт-Петербургъ 1865, Томъ III, 703 с.

27. *Отчетъ Подольского губернского механика 1880*, [у:] *Хмельницький державний обласний архів*, Фонд 227, Опис 2, Справа 12807, Арк. 186-193.

28. *По Подольской губернии именной список австрийских, венгерских и германских выходцев*, [в:] *Подольские губернские ведомости* 1916, 27 февраля, приложение.

29. *Полное собрание законов Российской империи*, Собрание II, Том 36, отделение II, № 37760.

30. *Полное собрание законов Российской империи*, Собрание II, Том 36, отделение II, № 37197.

31. *Полное собрание законов Российской империи*, Собрание II, Том 43, отделение I, № 46038.

32. *Протоколы заседания особой комиссии по рассмотрению прошений австрийских, германских и турецких поданных о принятии в русское подданство за 1915 г.*, [у:] *Хмельницький державний обласний архів*, Фонд 227, Опис 9д, Справа 80, Арк. 94.

33. *Протоколы заседания особой комиссии по рассмотрению прошений австрийских, германских и турецких поданных о принятии в русское подданство за 1915 г.*, [у:] *Хмельницький дер-*

жавний обласний архів, Фонд 227, Опис 9д, Справа 80, Арк. 31-32.

34. *Протоколи засідання особою комісії по розгляду прошень австрійських, германських і турецьких поданих о прийнятті в руське підданство за 1915 г.*, [у:] *Хмельницький державний обласний архів*, Фонд 227, Опис 9д, Справа 80, Арк. 133-134.

35. *Протоколи засідання особою комісії по розгляду прошень австрійських, германських і турецьких поданих о прийнятті в руське підданство за 1915 г.*, [у:] *Хмельницький державний обласний архів*, Фонд 227, Опис 2д, Справа 1126, Пл. б/н.

36. Реєнт Олександр, *Українське ХІХ століття: сучасні проблеми дослідження*, [у:] *Проблеми історії України ХІХ – ХХ ст.*, Випуск ХІХ, Київ 2011, с. 6-26.

37. Рибак Іван, *Зінків в історії Поділля*, Кам'янець-Подільський 2009, 119 с.

38. *Сведения о пивоваренных и медоваренных заводах в Подольской губернии за 1883 год*, [в:] *Памятная книжка Подольской губернии на 1885 годъ. Адресъ-календарь и статистическо-справочные*

сведения, Каменецъ-Подольский 1885, 266 с.

39. *Список фабрик и заводов Российской империи*, Санкт-Петербургъ 1910, 1418 с.

40. *Список фабрик и заводов Российской империи / Составлено по официальнымъ сведениямъ отдела промышленности Министерства торговли и промышленности*, Санкт-Петербургъ 1912, 314 с.

41. *Труды Киевского вспомогательного комитета по устройству Всероссийской выставки*, Киевъ 1882, [Табл.: Винокурное производство въ 1882 г., с. 194-201], 409 с.

42. *Труды Киевского вспомогательного комитета по устройству Всероссийской выставки*, Киевъ 1882, 409 с.

43. *Фабричная и заводская промышленность в районе Юго-Западныхъ железныхъ дорогъ*, Выпускъ ІІІ, Киевъ 1895, 267с.

44. Филимонов В., *Памятная книжка Подольской губернии на 1911 г.*, Каменецъ-Подольский 1911, 616 с.



Oksana Semenova

**DEVELOPMENT TRANSFORMATION OF LEATHER HANDICRAFT
INDUSTRY IN THE LATE 19TH FIRST HALF 20TH CENTURIES IN MIDDLE
OVERDNIPRO LAND**

National Research Institute of Ukrainian Studies
and World History, Ukraine

Оксана Семенова

**ТРАНСФОРМАЦІЯ РОЗВИТКУ ШКІРЯНОГО КУСТАРНОГО
ПРОМИСЛУ УКРАЇНЦІВ СЕРЕДНЬОЇ НАДДНІПРЯНЩИНИ У ДРУГІЙ
ПОЛОВИНІ ХІХ – ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Abstract: In the article the author examined changes in the development of leather handicraft industry in the late 19th – first half 20th centuries in Middle Overdnipro Land. The process of rapid growth of the leather handicraft industry in the last half of the 19th – first half 20th centuries and in the times of New Economic Policy is analyzed. The role of the state in the development of the leather handicraft industry and the reasons of its gradual decline are considered. On the basis of the author's field researches the development of the leather handicraft industry in the particular region (town of Vasylkiv in the Kyiv region) is traced.

Keywords: leather handicraft industry, handicraft workshop, nonagricultural producers' cooperatives, nationalization

Кустарний шкіряний промисел відігравав важливу роль у житті українців Середньої Наддніпрянщини у другій половині ХІХ ст. – першій половині ХХ ст., оскільки був не лише додатковим підробітком, але й часто становив єдине джерело доходів кустарів. По селах ходили кушніри та шевці, які шили кожухи й кожушанки, взуття. Сільський кустар в основному працював на замовлення своїх односельців, виготовляючи кожухи, шапки, рукавиці, чоботи, кінську зброю. Українські кустарі,

поєднуючи у своїй роботі віками нагромаджений досвід із глибокими технічними знаннями, переконливо довели велике значення кустарного шкіряного виробництва у забезпеченні населення регіону одягом та взуттям. Вироби зі шкіри та хутра були зручними в користуванні, довго служили у побуті.

Дослідженню кустарних промислів у другій половині ХІХ – першій половині ХХ ст. присвячено чимало наукових праць. Серед публікацій, що стосуються певних

аспектів розвитку кустарного шкіряного промислу, можна виокремити дослідження В. Волкова [1], Л. Костенко [12], О. Нестеренко [15], [16], Н. Пакульського [19] та ін. Узагальнивши напрацювання попередніх дослідників з цієї проблематики, ми у даній розвідці ставимо за мету розглянути динаміку змін у розвитку шкіряного кустарного промислу українців Середньої Наддніпрянщини у другій половині XIX – першій половині XX ст. Відповідно до цього спробуємо проаналізувати зміни у розвитку шкіряного кустарного промислу на території Середньої Наддніпрянщини в другій половині XIX – першій половині XX ст.; розкрити роль держави у розвитку промислу; з'ясувати причини його поступового занепаду. Крім того, у статті на основі опрацьованих джерел та власних польових досліджень автора простежимо регіональні особливості розвитку кустарного промислу на прикладі міста Василькова Київської області в означений період і до сьогодні, без чого неможливо в усій повноті та складності зрозуміти загалом процеси розвитку кустарного шкіряного виробництва на території Середньої Наддніпрянщини.

У другій половині XIX – першій половині XX ст. кустарний шкіряний промисел розвивався у складних умовах суспільно-політичного та економічного життя України, які по-різному впливали на стан його розвитку.

Бурхливий розвиток кустарного шкіряного промислу у другій половині XIX ст. обумовлений критичним станом сільського господарства – в результаті проведення реформи

1861 р., яка призвела до безземелля та малоземелля селянства: у 1893 р. в Полтавській губернії нараховувалося 11,4% безземельних селян, у Київській – 16,7% [13, 25]. Не маючи підтримки з боку держави, вони змушені були самостійно шукати собі додаткові засоби для існування. Таким підробітком стали домашні кустарні промисли, займатися якими селяни могли у вільний від сільськогосподарських робіт час.

Кустарний шкіряний промисел мав важливе значення у господарській діяльності сільського населення Середньої Наддніпрянщини. Проте у більшості домашніх виробництв панувала ручна праця і технічний застій. У тих випадках, коли техніка промислу була досить складною (шевський, овчинний), ним займалися спеціальні сільські ремісники, які в першу чергу обслуговували місцевий ринок. Часто ці ремісники у пошуках розширення ринку кочували від споживача до споживача («відхожі ремісники»). Так, овчинники з Калужкої губернії щорічно восени приходили в села Чернігівської та Полтавської губерній, де вони не лише вичиняли шкіру, але й шили з неї верхній зимовий одяг (кожухи, кожушанки) [26, 64-65], а шевці с. Семенівка Чернігівської губернії в пошуках замовників виїжджали цілими «швальнями» до інших губерній [7, 104].

Шкіряний промисел був одним із найперших, де почали зароджуватися фабричні форми виробництва. Обробка шкіри була зосереджена переважно у дрібних закладах, великих мануфактур у шкіряному промислі було дуже мало. У 1845 – 1848 роках у Київській губернії нарахову-

валося 44 чинбарні, Полтавській – 7, Чернігівській – 41; у 1854 р. – у Київській губернії – 35, Полтавській – 13, Чернігівській – 66 [16, 324-325]. У 1858 р. в Київській губернії діяла 1 хутряна та 40 дубильних фабрик, у Полтавській губернії – 12 дубильних, у Чернігівській губернії – 1 сап'янова та 65 дубильних фабрик. У 1859 р. в Київській губернії діяла 1 хутряна та 38 дубильних фабрик, у Полтавській губернії – 12 дубильних, у Чернігівській губернії – 1 сап'янова, 64 дубильних та 3 рукавичних [16, 485]. Проте загальне промислове виробництво шкір було незначним.

Шкірообробний промисел у м. Василькові на Київщині здавна мав важливе значення для економіки міста. Так, у 1881 р. значна частина жителів Василькова займалися вичинкою шкір, пошиттям одягу та взуття (лише шевців нараховувалося 118 чол.). У 1881 р. в місті діяли 4 шкірзаводи. Один із найстаріших шкіряних заводів в Україні – шкіряний завод Вайсберга (пізніше – 4-й шкірзавод) – був побудований у 1859 році.

До розвалу Російської імперії на шкіряних заводах було примітивне обладнання: чани, горищні сушила з ґратчастими вікнами, колодязі з ручними насосами та дерев'яними трубами, печі з котлами для варіння фарби, водяні та повітряні млини для подрібнення кори, колоди, тупики, струги, циклі, накатні та нарізні дошки, кам'яні катки. 80% виробничих операцій на взуттєвих фабриках виконувалося вручну, тому на роботу на шкіряні заводи приймали лише здорових та фізично сильних чоловіків.

Вироблення шкіри характеризувалося довготривалими процесами: зоління юхти тривало 2 – 3 тижні, дублення шкір – до 6 місяців. Основним апаратом для вироблення шкір був чан. Сушіння шкір тривало кілька тижнів і проводилося взимку та влітку на повітрі на «вішалах», розміщених у горищних приміщеннях. Використовувався лише рослинний метод дублення шкір, хромове дублення майже не застосовувалося.

Шкіряні заводи перебували в антисанітарному стані: на подвір'ї або поблизу гнили відходи виробництва, розчини для дублення шкір не обновлювалися роками.

Незадовільний стан розвитку кустарних промислів на селі спонукав уряд розробити програму заходів, спрямовану на їх підтримку [17, 38].

Кустарна промисловість почала отримувати все необхідне для свого функціонування, зокрема устаткування, що поставлялося за пільговими умовами. Це призвело до створення мережі майстерень, артілей та кустарних підприємств. Так, у 1910 р. в с. Балясному Полтавського повіту Полтавської губернії була відкрита шорно-шевська майстерня, в м. Лохвиці при школі глухонімих була створена шевська навчальна майстерня [18, 220-222]. У кінці XIX – на початку XX ст. на шкіряних заводах з'являються барабани, баркаси, машини (дробилки, корорізки, підошовні катки), вводяться нові механізми – вагонетки транспортерів, підйомники тощо [1, 7-13].

Уряд був зацікавлений перш за все у розвитку промислів, які могли забезпечити виконання воєнних замовлень, особливо теплих речей для

армії. Під час Кримської війни (1853 – 1856 рр.) кушніри м. Березна Чернігівської губернії поставили для російської армії 12 тис. кожухів [3, 55], а шевці цього містечка для Со-
сницького ополчення виготовили 4 тис. пар юхтових чобіт [19, 27].

Перша світова війна принесла значні збитки шкіряній промисловості: багато шкіряних заводів було зруйновано або пошкоджено, значно зменшилося поголів'я великої рога-
тої худоби – сировинної бази шкіряної промисловості. Велика промисловість практично припиняє свою роботу, натомість активно розвивається кустарний промисел: у зв'язку із закриттям фабрик робітники ма-
сово поверталися у провінцію та розпочинали дрібне виробництво. У період Першої світової війни зросли потреби армії у взутті та кінській зброї. У кінці 1918 – на початку 1919 року 80 – 90% продукції взуттєвих фабрик складало армійське взуття [21, 125].

Під час українсько-російської війни шкіряний кустарний промисел був у виграшному становищі, оскільки мав невелику залежність від найманої праці та простішу процедуру реалізації товарів. У Київській, Чернігівській та Полтавській губерніях у дрібній та кустарно-ремісничій промисловості переважало виробництво одягу та взуття [15, 129-130]. Шкіряна кустарна промисловість, як і раніше, домінувала у забезпеченні населення своєю продукцією.

На 1920 р. найбільшим попитом користувався жорсткий товар (під-
ошва та полувал) [2, 115]. Васильківський шкіряний завод випускав юхтові й хромові вироби, заводи у

Бердичеві, Василькові – тверді шкіряні вироби, виробництво м'яких шкіряних виробів було зосереджене на підприємствах Бердичева, Києва.

Із встановленням советської влади упродовж 1918 – 1927 рр. всі державні шкіряні підприємства були об'єднані в систему Всесоюзного шкіряно-взуттєвого синдикату та шкіряно-взуттєвих трестів. У 1919 р. було створено Губкустпром, що здійснював керівництво кустарним виробництвом. У 1920 р. запроваджено реєстрацію дрібних товаровиробників, згідно з якою лише зареєстровані кустарні виробництва не підлягали націоналізації та конфіскації. Незареєстровані виробництва перебували на нелегальному становищі.

Заперечуючи приватну власність, одноосібне володіння та майнове розшарування суспільства, советська влада прагнула до поступового перетворення кустарних промислів на центри фабрично-заводської промисловості [11, 1]. Із 1919 р. розпочинається концентрація виробництва – шляхом закриття дрібних заводів та зосередження виробництва на більш потужних підприємствах [2, 112].

У 1922 р. були утворені Шкір-
синдикат з метою об'єднання підприємств державної шкіряної промисловості та Українкустарспілка як центр кооперації в Україні. У шкіряній промисловості існували великі шкіряні трести – Київський та Одеський, які у 1923 р. злилися в єдиний Український шкіряний трест [14, 205].

Залежність від органів контролю та величезні податки (наприкінці 1923 р. податки та побори

становили майже 100% від доходу кустарів) спричинили перехід більшості дрібних виробників у тіньове виробництво.

Зменшення податкового тиску та проведення ряду заходів щодо покращення стану кустарних промислів припадає на період непу. Основою непу була поступка дрібному виробнику. У травні 1925 р. виходить постанова ради народних комісарів СРСР *Про податкові пільги кустарям та ремісникам*, згідно з якою вони надавалися всім дрібним товаровиробникам [17, 91]. Серед дрібних товаровиробників можна виділити такі групи: кустарі-одинаки; кустарі, які використовували найману працю; кустарі, які працювали на основі сімейної праці. Найбільшою була група кустарів-одинаків.

У травні 1927 р. було прийнято постанову про пріоритет кооперативної форми господарювання. Советська влада прагнула перетворення кустарної промисловости в промкооперацію, а кустарів і ремісників – у виробничників артілі, а потім – робітників фабрик і заводів. Уряд ставив за мету підпорядкування кустарної промисловости державному управлінню [25, 17].

Через промислову кооперацію держава здійснювала забезпечення кустарів сировиною, обладнанням, організувала кредитування, збут кустарних виробів та їх закупівлю, проводила пільгове оподаткування кустарів.

Основним виробничим та господарським ланцюгом була кооперативна артіль [23, 9]. Трудові артілі – це об'єднання робітників, які спільно виконують роботу на чужому підприємстві або господарстві [10, 83].

Членами артілі ставали здебільшого найбідніші прошарки кустарів – наймані робітники дрібної промисловости.

На вересень 1930 р. маємо такі дані по кооперуванню кустарів в артілях: взуттєве виробництво – 20345 осіб, сирично-лимарсько-сідлярське виробництво – 1697 осіб, виробництво валізок, рукавиць, галантерейних виробів зі шкіри – 690 осіб, обробка овечої шкіри та виробництво кожухів – 1285 осіб, кушнірсько-сиричне виробництво – 190 осіб.

Як бачимо, дрібні приватні товаровиробники неохоче вступали до артілей (трудових комун), а ті, хто вступив примусово, не були зацікавлені у якості продукції, виготовленої за державним замовленням. Вони працювали у кооперативі байдуже, виготовляючи продукцію низької якості, зачасту псували реманент, обладнання, вдавалися до розкрадання сировини та підпільного вироблення товарів [17, 139].

Натомість підпорядкування кустарних промислів центральній владі та утворення державних фабрик і заводів відбувалося паралельно з позитивними зрушеннями у шкіряному виробництві, зокрема покращенням умов виробництва та технології обробки шкіри на державних шкірообробних фабриках. Так, на державних підприємствах проводилися заходи з безпеки праці та техніки безпеки; вводилися нові механізми – вагонетки транспортерів, підйомники тощо. Робочий день на виробництві був обмежений 8 годинами, тоді як тривалість робочого дня кустарів-шапочників становила 19 – 20 год., кушнірів – 20 год. [24, 61].

Вдосконалення технології виробництва полягало у тому, що відмочувально-зольні операції стали здійснювати не в старих робочих рідинах, а у свіжій воді та свіжих зольних рідинах при регулярному очищенні зольних чанів. Відмочувально-зольні операції пришвидшилися завдяки використанню сірчастого натрію, проведенню процесів при вищій температурі та заміні чанів барабанами і баркасами.

У період Другої світової війни розвиток шкіряної промисловости призупинився. Вся продукція, що випускалася шкірзаводами, була спрямована на задоволення потреб армії, особливо взуття. 4-й шкірзавод м. Василькова не припиняв своєї роботи, спеціалізувався на виробленні технічних шкір, випускав також ютові і хромові вироби [1, 63]. В післявоєнні роки завод розширив своє виробництво, зокрема його цехом став завод дубильних екстрактів.

У 1950-х роках шкіряними заводами освоєно випуск технічних шкір різного призначення. Пришвидшені методи дублення, вдосконалення технологічного процесу, організація виробництва, його механізація та автоматизація (застосування кранів, підйомників, барабанів, баркасів, волосогінних, мездрильних машин, катків, пресів, конвеєрів тощо) значно підвищили продуктивність праці на шкірообробних заводах (порівняно з довоєнним рівнем вона зросла на 98%) [1, 15-58].

Шкіряна промисловість забезпечувала своєю продукцією взуттєву, шкіргалантерейну, шорно-сідельну галузі промисловости. Проте, незважаючи на усі зміни, питома вага шкіряної промисловости України й

надалі не задовольняла потреб населення. Тому деяка частина кустарів продовжила підпільне заняття шкіряним промислом. Проте така діяльність була небезпечною [22, 82].

Урядовою постановою 1960 р. *Про промислову кооперацію* трудові артілі було реорганізовано у фабрики та заводи, а від 1962 р. підпорядковано Міністерству місцевої промисловости [8, 7].

У 1960 р. на базі артілей «Шкіряник» та ім. Першого травня м. Василькова було створено шкірзавод [9, 249-257]. Загалом у Василькові працювало 4 шкірзаводи. Про розвиток шкіряного промислу міста у другій половині ХХ ст. довідуємося з польових досліджень [4], [5], [6].

Про роботу шкірзаводу №4 м. Василькова дізнаємося зі слів його колишнього генерального директора Андрія П'ятницького: «З 1967 по 1984 рік я очолював шкіроб'єднання № 4 м. Василькова (зараз ТОВ «Слава»). Це було шкіроб'єднання 6 підприємств, що виготовляли свою продукцію: тверді шкіртовари рослинного дублення, перчаточну шкіру. Був завод дубильних екстрактів, штамповочне виробництво, де переробляли шкіру на деталі взуття – підошву, стельку, задники і т. д., завод з виробництва протезного велюру. Був завод, що постачав підприємствам сировину. Постачальниками були Індія, яка поставляла сировину на перчатки, Середня Азія – на протезний велюр, Аргентина – на тверді шкіртовари рослинного дублення, Україна та Росія поставляли сировину на тверді шкіртовари. Таким був розмах виробництва, на якому працювало 2011 осіб, у тому числі 144 інженерно-технічних

працівників і службовців. Свою продукцію шкіроб'єднання реалізовувало на підприємства України, які вже виробляли готові товари – взуття, перчатки та ін.» [6].

Після розпаду ССРСР шкірзаводи м. Василькова припинили свою роботу, за винятком очисних споруд. У 1990-тих роках частина робітників, які працювали на васильківських шкірзаводах, почали займатися власним шкіряним виробництвом. Про це згадує приватний підприємець м. Василькова Віктор Лущик: «Розвалився ССРСР. Інфляція, гроші пропали. Хотілося заробити, ні на що не дивилися, хоч промисел був важкий. Шкіри привозили з Вінниччини, Житомирщини, Полтавщини. Привозили до себе в двір. Якщо була не солена, то гарно солили, щоб не пропала, і складали. Обробляли в кілька етапів вручну. Пізніше з'явилися барабани, що давало можливість замінити ручну працю. Готова шкіра була якісна. Спочатку працював сам, мав для цього спеціальне приміщення – сарай, згодом найняв робітників, бо людей було чимало без роботи, яким добре платив. Контролював весь процес.

Збували шкіри у швацькі кооперативи, які відкрилися у Києві, Вінниці, Черкасах. Люди приїжджали і забирали шкіру на куртки, пальта, плащі. Шкіра хорошої якості була дефіцитом. Її залюбки брали в роботу. Готові вироби продавались у Росії, Польщі, навіть в Америці. Після 2000 р. припинив свою роботу, бо відкрилися кордони. З'явилася дешева шкіра з Китаю, зросла конкуренція. Не було хорошої сировини. Плюс до всього – перевірки з боку місцевих органів влади» [5].

Щоб захистити свої права, кустарі м. Василькова об'єдналися в асоціацію «Кожум'яка». Про її діяльність розповів Іван Корчинський, голова асоціації: «У 90-ті роки люди відновили заняття кустарним промислом. Робили кожен самостійно, але почались перевірки з боку органів влади. Частина підприємців об'єдналися і створили асоціацію “Кожум'яка”, в яку ввійшов 51 підприємець. Стали працювати відкрито, платили податки. Асоціація заключила ряд договорів: з шкірфірмою, на якій працювали тільки очисні споруди, куди звозили всі стоки, з комунальним господарством м. Василькова, куди звозили всі відходи домашнього шкіряного виробництва. Чисту мездру возили на Київську птахофабрику, на якій з неї там виготовляли корм для птиці. Підприємці здебільшого виробляли шкіри, з якої шили куртки, виготовляли і шкіру для взуття, ремінну шкіру, яку забирали підприємці з Одеси на виготовлення ременів. Шкіру на взуття забирали підприємці з Дніпропетровська. По збуту зв'язки були добре налагоджені.

Були й такі, що не реєструвалися, а працювали нелегально. Доводилось нелегко. Держава загалом не підтримувала домашнього виробника. Хімічних препаратів не вироблялося в Україні, тому везли з Польщі, а поляки у свою чергу – з Німеччини. Згодом сировина почала зникати, а ринок став забезпечуватись турецькою продукцією з баранини. Наша продукція з гов'яжої шкіри – міцніша, довше носилася, але покупці почали надавати перевагу привозній, яка мала кращий товарний вигляд. Підприємці поступово припинили

свою діяльність. На сьогодні у м. Василькові працює 4 – 5 кустарів [4].

Крім кількох кустарів-шкіряників, які обробляють шкіру та шують з неї верхній одяг (переважно куртки), у Василькові працюють кілька шкіряних підприємств [20].

Як бачимо, шкіряники м. Василькова зробили свій вагомий вклад у розвиток шкірообробного промислу Середньої Наддніпряниці.

Отже, розглянувши динаміку змін у розвитку кустарного шкіряного промислу українців Середньої Наддніпряниці у другій половині XIX – першій половині XX ст., висновоюємо, що в означений період відбулися суттєві зміни в соціальній організації та виробничій структурі українських шкірообробних промислів, формах виробництва і збуту, технології обробки шкіри тощо.

Характерними особливостями трансформації кустарного шкіряного промислу був паралельний розвиток домашнього та фабрично-заводського виробництва. У той період існували такі форми організації виробництва: кустарна майстерня, трудова комуна (артіль), промисловий кооператив, державна фабрика (завод).

У кінці XIX – на початку XX ст. відбувається перехід від ручного до машинного виробництва, вдосконалення технології обробки шкіри, покращення умов праці на шкіряних заводах, що загалом сприяло збільшенню кількості вироблених товарів та підвищенню їх якості.

Однак советська влада, заперечуючи приватну власність, прагнула перетворення кустарної промисловості в промкооперацію. Постанова про пріоритет кооперативної форми

господарування (1927 р.) фактично започаткувала процес одержавлення кустарного шкіряного промислу, що призвело до відходу кустарів у тіньове виробництво, а згодом – майже до повного його знищення.

Bibliography and Notes

1. Волков В., Лыткин Н., *Кожевенная промышленность за годы советской власти*, Ленинград 1957, 69 с.

2. Голицынская Е., *Кожевенная промышленность в прошлом и настоящем*, "Народное хозяйство", Москва 1921, № 11-12, с. 106-122.

3. *Днепр и Приднепровье. Описание губерний Смоленской, Минской, Черниговской, Киевской, Полтавской, Екатеринославской, Херсонской, Таврической и Курской* / Сост. С. Турбин, Санкт-Петербург: 1877, 155 с.

4. *Записано О. Семеновою* від І. Корчинського, 1953 р. н., жителя м. Василькова Київської області, у липні 2014 р.

5. *Записано О. Семеновою* від В. Луцка, 1959 р. н., жителя м. Василькова Київської області, у 2013 р.

6. *Записано О. Семеновою* від А. П'ятницького, 1924 р. н., жителя м. Василькова Київської області, у липні 2014 р.

7. Ирнин А., *Черниговщина. История, естественное и экономическое описание края*, Чернигов 1919, 166 с.

8. *История декоративного искусства*: У 5-ти томах, Київ 2011, Том 4, 512 с.

9. *История міст і сіл Української РСР*: У 26-ти томах, Київ 1971, Том 10, 792 с.

10. Картужанский Л., Ямайкер М., *Кустарь и артельщик*, Ленинград 1928, 96 с.

11. *Кооперований кустар*, Листопад, Харків: Харківський союз кустарно-промислової кооперації «Кустар-Спілка» 1926, 22 с.

12. Костенко Людмила, *Кожум'яцьке і шевське ремесло у м. Седневі на Черні-*

зівщині [у:] Сіверянський літопис, № 4, Чернігів 2007, с. 77-83.

13. Лященко П. И., *История народного хозяйства СССР*, Москва 1948, Том 2, 738 с.

14. *Нариси розвитку народного господарства Української РСР*, Київ 1949, 577 с.

15. Нестеренко Олексій, *Розвиток капіталістичної промисловості і формування пролетаріату на Україні в кінці XIX – на початку XX ст.*, Київ 1952, 180 с.

16. Нестеренко Олексій, *Розвиток промисловості на Україні*, Київ 1959, Частина I, 495 с.

17. Низова Людмила, *Одержавлення кустарно-ремісничої промисловості в УРСР (20-ті – 30-ті рр.)*, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 2001, 167 с.

18. *Обзоръ деятельности земствъ по кустарной промышленности*, Санкт-Петербургъ 1913, Выпускъ I, 279 с.

19. Пакульский Н., *Краткие очерки кустарныхъ промысловъ Черниговской губернии*, Киевъ 1898, 113 с.

20. *Підприємства міста*, Web. 18.09.2014. <<http://vasylkiv.osp-ua.info/?ch=3&fl=pidprijemstva>>.

21. *Положение кожевенной промышленности в первую половину 1919 года*, "Народное хозяйство", № 9, Москва 1919, с. 123-125.

22. Семенова Оксана, *Культура повсякдення кустарів-шкіряників Середньої Наддніпрянщини в кінці XIX – першій половині XX століття*, [у:] *Етнічна історія народів Європи*, № 39, Київ 2013, с.78-85.

23. Сенько А., *Местная государственная и кооперативная промышленность в СССР*, Москва 1952, 27 с.

24. Фейгин В., *Кустарно-ремесленная промышленность СССР*, Москва-Ленинград 1927, 128 с.

25. Цвибак М., *Советский кустарь на пути к социализму*, Москва-Ленинград 1927, 64 с.

26. Цытович Н., *Кустарная промышленность в России*, Киевъ: Университетская типография И. Завадского 1884, 150 с.



Ivan Monolatii

**UKRAINIAN LEGION (1914 – 1918):
POLITICAL AND MILITARY ACTIVITIES (PART 2)¹**

Jan Kochanowski University in Kielce,
Branch of Piotrków Trybunalski, Poland

Iwan Monołatij

**LEGION UKRAIŃSKI (1914 – 1918):
DZIAŁALNOŚĆ POLITYCZNO-MILITARNA (CZĘŚĆ 2)**

Abstract: In the second part of the study devoted to the analysis of political-military activities of *Ukrainian Legion* during WWI the reasons and prerequisites for the formation *Ukrainian Legion* as part of Aster-Hungarian army is analyzed. Special attention is paid to the struggle of Ukrainian Sich Riflemen for implementing the Ukrainian national idea in 1914 – 1915. It is substantiated that contemporary Galician-Ukrainian society and its political leadership in most cases were not prepared to carry out military and political functions. It is proved that the *Ukrainian Legion* formed the main features of the ideology of riflemen – the state independence, united state, relying on the strength of its people. The activities of *Ukrainian Sich Riflemen* analyzed in this part of the study reveals that during the WWI Ukrainians embraced the liberation idea not only as a slogan, but as a real action aimed at building the Ukrainian state.

Keywords: Legion of Ukrainian Sich Riflemen, World War I, Austria-Hungary, Galicia (Halychyna)

II. Powstanie Legionu USS (sierpień 1914)

Chociaż do 1914 roku Ukraina i Ukraińcy istnieli w planach państw europejskich (w szczególności Austro-Węgier i Niemiec), a także Rosji (plany odnośnie Galicji), to jednak zostały one odkryte w kontekście globalnej polityki dopiero w trakcie Pierwszej Wojny Światowej [1, 27; 29]. Wojna rozpoczęta latem 1914 r., zapoczątkowała nowy

etap w galicyjskiej polityce ukraińskiej – fazę praktycznej walki o realizację idei i dążeń, które jeszcze na początku wieku mogły wydawać się stosunkowo odległą perspektywą, zarówno dla C. Trylowskiego, jak i dla działaczy towarzystw siczowo-strzeleckich.

Początkiem ukraińskiego ruchu narodowo-wojskowego w XX wieku stał się wspomniany już przez nas Krajowy zlot, w 100-lecie urodzin Tarasa Szewczenki, który odbył się 28 czerwca 1914 roku we Lwowie. Zlot zbiegł się z zama-

¹ See Part 1: *Spheres of Culture / Ed. by Ihor Nabytovych, 2014, Vol. IX.*

chem na następcę tronu Austro-Węgier Franciszka-Ferdynanda i jego żonę Zofię. W zlocie udział wzięło 12 500 osób, reprezentujących 120177 członków 2166 strzeleckich, siczowo-sokolich i płastowych organizacji Galicji. Jeden z uczestników, M. Ugrin-Bezgrisznyj pisał: „Entuzjazm [jest] wielki. Wraz z pojawieniem się na zlocie uzbrojonych Ukraińskich Strzelców Siczowych był zauważalny entuzjazm nie do opisania, wielki zapał, łązy radości w oczach widzów, niemilkące owacje. Każdy zrozumiał, że oto rozpoczyna się nowa epoka w historii całej Ukrainy. Od 1775 roku oto naród ukraiński szykuje się do decydującego boju o wolność Ukrainy z orężem w dłoni” [18, 38].

Uwzględniając sytuację, 30 lipca odbyła się narada kierownictw ukraińskich towarzystw strzeleckich, na której została podjęta decyzja o utworzeniu ogólnej *Rady Strzeleckiej*. W dniu 2 sierpnia 1914 roku główni ukraińscy politycy Galicji i Bukowiny – I. Boberski, M. Łoziński, K. Lewicki, C. Tryłowski, W. Starosolski, L. Cegielski i in. powołali międzypartyjną organizację – *Główną Ukraińską Radę (GUR)*. Jej program przewidywał utworzenie niepodległego państwa Ukraińskiego na terytorium Ukrainy, Naddnieprza i narodowo-terytorialną autonomię ukraińskich ziem Austro-Węgier [12, 718], [16, 55].

W celu formowania wojskowych oddziałów ochotników ukraińskich, 4 sierpnia 1914 roku we Lwowie została utworzona *Główna Bojowa Uprawa*, (w późniejszym okresie – *Ukraińska Bojowa Uprawa, UBU*). Organ ten stał się organizacyjnym i kierowniczym ośrodkiem przyszłego wojska. W skład Bojowej Uprawy weszli przedstawiciele GUR, Ukraińskiego Siczowego Związku, *Sokoła-Ojca*: I. Boberski, D. Katamaj, T.

Kormosz, W. Starosolski, W. Ciemnicki, S. Tomaszewski, L. Cegielski. Przewodniczącym Uprawy został C. Tryłowski (później zastąpił go Stepan Smal-Stocki) [6, № 10, 119].

W dniu 6 sierpnia 1914 roku GUR rozesłała odezwę „Główna Ukraińska Rada do całego narodu ukraińskiego”, w której nawoływała wszystkich „Kto tylko jest zdolny, młody i stary, inteligencja, chłopci, mieszczaństwo i robotnicy, stanąć jak jeden mąż pod sztandarami USS-ów, pod dowództwem UBU” [12, 488-489]. Następnego dnia, 7 sierpnia 1914 roku, UBU opublikowała komunikat o połączeniu wszystkich organizacji strzeleckich w jedną strukturę – Ukraińscy Strzelcy Siczowi, o utworzeniu obywatelskich i powiatowych komitetów do zapisywania ochotników, zbiorów środków na ich utrzymanie, organizacji szkolenia wojskowego, środków dla potrzeb Ukraińskiego Czerwonego Krzyża i Głównej Ukraińskiej Bojowej Kasy (Skarbnicy). Ukraińscy politycy nawoływali: „Rozszerza się pożar wojny, w którym pękają okowy, uciskające zniewolone narody. W tym pożarze wykuwa się przyszłość Ukrainy. Ukraińska Bojowa Uprawa staje się jednolitym dowództwem organizacji ukraińskich ochotników, która otrzymuje nazwę Ukraińskich Strzelców Siczowych. Ukraiński Narodzie!.. Do broni!.. Z orężem w dłoni uderzymy na odwiecznego naszego wroga, na carat! Z bronią w rękę będziemy walczyć o nasze prawa, honor i przyszłość!” [12, 489].

W wyniku rosyjskiej ofensywy na początku września 1914 r. Bojowa Uprawa przeniosła się do Wiednia. Tam utworzyła *Zbiorniczą Stanicę USS* – komórkę, bezpośrednio zajmującą się nabo-rem ochotników. Od tego czasu Bojowa Uprawa pełniła funkcje propagandowe, wydawnicze i charytatywne, pozosta-



jąc jednak do końca wojny politycznym przedstawicielstwem USS. Dowodem popularności idei narodowego wojska był wielotysięczny napływ ochotników. Gromadzili się oni z początku w miastach powiatowych aby później przemaszerować do większych miast, takich jak Stanisławów, Tarnopol, Czortków, Kołomyja, Przemyśl i Stryj, gdzie byli rozmieszczani w instytucjach ukraińskich. W ciągu trzech tygodni do USS napłynęło około 28000 osób, reprezentujących wszystkie warstwy społeczne i prawie wszystkie zawody i ziemie galicyjskich Ukraińców [17, 22], [6, № 10, 123].

W szeregach USS wstąpili też znani ukraińscy politycy K. Lewicki, I. Kiweluk, L. Kulczycki, S. Baran. Lecz rząd austriacki zezwolił na sformowanie tylko jednego pułku Ukraińskich Strzelców Siczowych o liczebności 5 000 ludzi. Ponadto problemy z zaopatrzeniem były załatwiane bardzo powoli, stosunki prawne USS z austriackimi władzami wojskowymi nie były uregulowane, a austriackie dowództwo pod wpływem polskich polityków mnożyło przeszkody w tworzeniu Legionu. Ilościowy skład formacji początkowo ograniczono do 2000 ludzi. Dopiero po gwałtownych protestach ukraińskich organizacji politycznych Wiedeń zgodził się na zwiększenie liczebności USS do 2500 ludzi [19, 17-18], [9, 297], [14, 142-143]. Faktycznie była to wielkość jednego pułku. Tymczasem Polakom zezwolono na sformowanie trzech brygad – siedmiu pułków piechoty i dwóch kawalerii. Bojowa Uprawa prosiła Ministerstwo Wojny o oddelegowanie z szeregów armii CK armii stu oficerów w celu uzupełnienia Legionu, zwolniono tylko 6-ciu (ostatecznie – 20). Wśród nich byli D. Witowski, S. Goruk, W. Diduszok. G. Kossak i in. [7, 748], [20, 300].

Na posiedzeniu GUR w dniu 13 sierpnia 1914 roku A. Żuk jako przedstawiciel *Związku Wyzwolenia Ukrainy* (ZWU) trzeźwo oceniając sytuację, opowiedział się za podporządkowaniem ukraińskich strzelców austriackim władzom wojskowym. Poparł przyjęcie przez strzelców statutu, co pozwalało jego zdaniem sformować własny korpus. ZWU – organizacja utworzona przez Ukraińców – emigrantów z Rosji w dniu 4 sierpnia 1914 roku. Na jej czele stali A. Żuk, W. Doroszenko, O. Skoropis-Jołtuchowski i M. Meleniewski.

W rezultacie, w drugiej połowie sierpnia 1914 roku, władze austriackie podporządkowały Legion USS 11-mu Lwowskiemu korpusowi, a do władz Galicji w dniu 22 sierpnia 1914 roku został przekazany projekt statutu. Ze strony władz austriackich formowanie Legionu odbywało się na podstawie tak zwanego *Cesarskiego patentu* z 1851 r. o ochotniczych formacjach wojskowych. Zgodnie z nim, każdy szlachcic cesarstwa miał prawo na własny koszt nająć ochotników, ekwipować ich, umundurować i uzbroić, mianować dowódców i osobiście stanąć na ich czele. Po tym – przekazać ich do dyspozycji cesarza. W taki sposób przed ukraińskimi patriotami stanęły dwa najważniejsze problemy: znaleźć dowódcę spośród austro-węgierskiej szlachty, która tradycyjnie była bardziej lojalna w stosunku do władzy państwowej i znaleźć środki, o które było trudno wśród tradycyjnie biednej ludności ukraińskiej Wschodniej Galicji. Ochotników można była znaleźć tylko wśród nie powoływanych do wojska, tzn. tych, którzy nie byli powołani do armii CK i po osiągnięciu górnej granicy wieku poboru byli wciągani na listy pospolitego ruszenia [2, 15], [6, № 10, 123], [4, 100].

Tak więc formacje ochotnicze były przypisane do Landszturmu i podporządkowane Ministerstwu Obrony Cesarstwa Austro-Węgierskiego. (Siły zbrojne Austro-Węgier składały się z trzech formalnie równorzędnych części: austriackiej Landswehry i jej rezerwy Landszturmu, węgierskiego Honwedu i jego rezerwy (pospolitego ruszenia) i właściwego, masowego „ogólnego wojska”). Nie powołanymi do wojska mogli zostać tylko ci, którzy po osiągnięciu 19 lat zostali uznani za zdolnych do służby wojskowej ze względu na stan zdrowia, ale podczas losowania wyciągali los zwalniający z niej. Ponadto ze służby byli zwalniani ci, którzy przed poborem zdobili średnie wykształcenie i dostać się na uczelnię i ukończyć ją przed osiągnięciem górnej granicy wieku poboru (23 lata).

Do tej kategorii były zaliczane też dzieci właścicieli dużych majątków ziemskich, wykładowcy szkół ludowych i seminarzyści. Jak już wspomniano, jednym z warunków patentu było mianowanie na stanowiska dowódcze do kapitana włącznie przez organizatora jednostki (w rzeczywistości – wybierano kandydatów samodzielnie). Ponieważ tacy „oficerowie” nie byli równoprawni z tymi w regularnej armii, do ich stopnia dodawano przymiotnik „legionowy”. Strzelcy posunęli się dalej – dobrali do austriackich stopni wojskowych odpowiedniki z kozackiej historii. Tak na przykład, dowódcy kompanii wraz z oficjalnymi stopniami byli „setnikami”. Nawet oficerowie sztabowi („starszyzna buławowa”) USS, którzy byli mianowani przez austriackie władze spośród zawodowych wojskowych (często ukraińskiego pochodzenia), na użytek wewnętrzny byli tytułowani nazwami stopni: „pułkownik”, „podpułkownik” i „ataman”

(patrz kolorowa wkładka z oznakami stopni) [14, 108] [2, 91].

Struktura Legionu USS kształtowała się stopniowo w latach 1914–1916 zgodnie z austriackimi wzorcami. Ukraiński Legion zaczął się formować na przełomie sierpnia – września 1914 roku z początku we Lwowie, a potem w Stryju. Składał się z 2500 ludzi, podzielonych na dwa bataliony (lub zgodnie z przyjętą narodową terminologią „kurzenie”) i jeden półbatalion („półkurzeń”). Z początku bataliony Legionu dzieliły się na kompanie („sotnie”) po 220 ludzi. Każda kompania składała się z czterech plutonów („czet”), a pluton – z 4 drużyn („rojów”) po 10-15 ludzi. Liczebność jednej kompanii w warunkach bojowych wynosiła 100-150 żołnierzy. Po sformowaniu Legionu USS okazało się, że wśród strzelców i oficerów 38% stanowiła inteligencja, 26% - mieszkańcy wsi, mniej więcej tyle samo – robotnicy i rzemieślnicy, odnośnie reszty brak danych. Większość (75%) stanowiła młodzież w wieku do 22 lat, w przedziale od 22 do 27 – 16%. W ponad 99% byli to Ukraińcy wyznania greko-katolickiego [2, 91], [3, 22], [14, 142-143], [16, 99]. Absolutna większość pochodziła ze Wschodniej Galicji, ale byli również mieszkańcy Zachodniej Galicji, Bukowiny, Zakarpacia, a nawet Naddnieprza! [14, 142], [19, 103]. Największym problemem były pieniądze: zgromadzone środki były katastrofalnie niewystarczające. Stale istniały problemy z wyżywieniem, udało się kupić tylko stare, kolorowe (wzór sprzed 1908 r.) umundurowanie Honwedu, zamiast nowoczesnych karabinów 5-strzałowych *Mannlicher* kupiono wycofane z uzbrojenia jednostrzałowe *Werndle*, a i te bez pasków na ramię, zamiast których wiązano sznurki.

Główna Ukraińska Rada, jak pisał S. Ripecki, „...nie miała jasnej i wyrazi-

stej opinii o zadaniu i roli USS". Z jednej strony, ukraińscy politycy planowali zwiększenie składu ilościowego ochotniczej formacji w celu wykorzystania jej w działaniach bojowych, z drugiej – dążyli żeby strzelcy byli wyznaczeni do służby na tyłach frontu i prowadzili propagandę kulturalno-oświatową na okupowanych przez Austro-Węgry ziemiach ukraińskich. Działacze GUR uważali że przeznaczeniem ukraińskich ochotników jest praca na okupowanych terytoriach „w celu stworzenia przyjaznych nastrojów” [13, 39].

Z powodu sporów dotyczących liczebności i kierownictwa formacji, między ukraińskim kierownictwem politycznym a władzami, dopiero 3 września 1914 roku w Stryju odbyła się uroczysta przysięga na wierność państwu, pod którego sztandarami strzelcy mieli ruszyć do boju za wolność swojego ojczystego kraju. Oprócz niej, strzelcy złożyli inną, o wiele bardziej ważną przysięgę swojemu narodowi: „Ja [...], Ukraiński Strzelec Siczowy, przysięgam ukraińskim kniaziom, hetmanom, Zaporoskiej Siczy, mogiłam i całej Ukrainie, że wiernie będę służyć Ojczyźnie, będę bronić jej przed wrogami, będę walczyć o honor oręża ukraińskiego do ostatniej kropli krwi. Tak mi, Panie Boże i Archaniele Michale dopomóżcie. Amen” [11, 92].

Tak więc za datę narodzin Legionu USS jest uznawany dzień 3 września 1914 r. Od tego czasu z Legionem związana była ofiarna praca, ukierunkowana na obudzenie i umocnienie wśród ludności ukraińskiej poczucia narodowej godności i idei zjednoczenia ziem ukraińskich pod sztandarami niepodległego państwa. Strzelcy byli siłą, która miała znaczny wpływ na rozwój ukraińskiej myśli politycznej i na kształtowanie idei

zjednoczeniowej. W ruchu tym wiodącą była idea jedności wszystkich Ukraińców, jako spadkobierców słynnych kozaków – siczowców.

Charakterystyczne, że jeszcze w sierpniu 1914 roku, gdy zaczęto formować sotnie Strzelców siczowych, wczorajsi gimnazjaliści „...śpiewali na ulicach Lwowa pieśni o tym, jak rozerwiemy rosyjskie okowy i otrzymamy wolność dla Ukrainy, i nikt w to nie wątpił”. Emigranci polityczni z Naddnieprza, A. Żuk i O. Skoropis-Jołtuchowski uważali, że powiększenie USS będzie wspierać wzrost politycznej roli Ukraińców w stosunkach z państwami Centralnymi. Lecz uzupełnienie szeregów strzelców rekrutami było utrudnione z powodu rosyjskiej okupacji Galicji i Bukowiny. W związku z tym, wśród członków ZWU dojrzała idea formowania ukraińskich jednostek wojskowych spośród jeńców-ukraińców z Naddnieprza. Już 4 września 1914 roku ZWU zwrócił się do dowództwa we Lwowie z prośbą o zgodę na dostęp do jeńców-ukraińców z armii rosyjskiej. W późniejszym okresie ten pomysł zaproponował władzom wojskowym metropolita lwowski Andrej Szeptycki. Jednak dopiero pod koniec października 1914 roku ZWU dostała zgodę władz wojskowych na prowadzenie pracy narodowo-oświatowej wśród jeńców. Rosyjskie i polskie kręgi polityczne były świadome, że utworzenie Legionu USS odbyło się przy udziale ZWU [13, 40].

Przyszły lider rosyjskiego „białego” ruchu Anton Denikin w swoich wspomnieniach *Szkice rosyjskiej smuty* (chaosu) pisał: „Rola Związku wyzwolenia Ukrainy jako organizacji państw Centralnych dla prowadzenia propagandy, szpiegostwa i werbunku do siczowych ukraińskich jednostek nie podlegała żadnej dyskusji”. Na początku Pierwszej

Wojny Światowej dowództwo rosyjskie w tajnej dyrektywie informowało, że USS – to „...doborowe wojska, które nazywają siebie Ukraińcami i marzą o odrodzeniu samodzielnej Małorosji”, że są związani z ZWU i składają się głównie z inteligencji. Nawet polska policja w latach 20-tych w jednym ze swoich raportów, analizując historię ukraińskiego ruchu narodowego, zaznaczała że ZWU inicjował utworzenie Ukraińskich Strzelców Siczowych [13, 41].

Jesienią 1914 roku związki między USS i emigrantami politycznymi z Nadnieprza zaktywizowały się, ponieważ powstały plany wspólnych operacji wojskowych ukraińskich jednostek wojskowych i armii tureckiej. Na początku jesieni 1914 roku w Stambule działacz ZWU M. Meleniewski nawiązał kontakt z wojskowymi władzami Turcji oraz z kierownikiem niemieckiej misji wojskowej w Turcji, generałem L. von Sandersem, gruzińskimi działaczami politycznymi, niemieckimi dyplomatami M. Zimmerem i G. Noebelem. M. Meleniewski dowiedział się że wraz z przystąpieniem Turcji do wojny były planowane akcje powstańcze na Kaukazie. Zaproponował więc zaktywizowanie ukraińskiego ruchu wyzwolenczego na zamieszkanym przez Ukraińców Kubaniu, a także wzniecenie powstania rejonie Odessy.

Do końca września 1914 roku ZWU opracował plan bezpośrednich działań wojennych przeciwko Rosji. W dniu 4 października MSZ Austro-Węgier zaakceptowało plan powstania, przygotowany przez Związek, a 9 października 1914 roku poinformowało posła austro-węgierskiego w Turcji I. Pallavichiniego o poparciu planu działań ZWU. Dla wzniecenia powstania we flocie Czarnomorskiej i na wybrzeżu (czarnomorskim) Kaukazu, planowano wysadzenie

desantu oddziału ekspedycyjnego w rejonie Odessy, w skład którego miało wejść 400 strzelców siczowych i 100 jeńców-ukraińców z obozów niemiecko-austriackich. Ponadto ZWU i USS łączyła jeszcze wspólna wizja przyszłości Ukrainy – niezawisłego, zjednoczonego państwa [13, 41-42].

Dowódca pierwszego pułku USS, Hryhorij Kossak w liście do ZWU już w późniejszym okresie, 19 stycznia 1916 r. pisał: „My, strzelcy i Wy, ZWU, wysoko i dumnie trzymaliśmy sztandar niepodległej Ukrainy, przelewaliśmy za niego swoją krew, przykrywaliśmy go wałem naszych ciał”. Jednym z najbardziej wyrazistych przejawów stosunku strzelców do Związku był list strzelców sotni Dmytra Witowskiego, wysłany przed dzień Wielkanocy (1 kwietnia 1915 r.) w nim oni dziękowali Związkowi za „wielką i trudną działalność”, popierali idee ZWU i proponowali swoją pomoc: „Prowadźcie, a od nas, ten kto pozostanie przy życiu, odda Wam swoją młodą bujną siłę, zdecydowaną, gwałtowną i ostrą, jak brzytwa, krępką i niezniszczalną, jak stal. Da Wam żyłaste, przywykłe do pracy twarde ręce i myśl jasną i mądrą” [13, 42].

Jak uważał S. Ripecki, tym listem Strzelcy Siczowi deklarowali swoje oddanie ZWU „...jako jednemu przedstawicielowi spośród ukraińskich organizacji (wyrazicielowi) samodzielnego dążeń narodu ukraińskiego”. Później, na zebraniach USS w dniu 11 maja 1915 r. we wsi Warpalance była wyrażona ocena działalności ZWU w imieniu całego strzelectwa: „Ukraińscy Strzelcy Siczowi przekazują Związkowi Wyzwolenia Ukrainy swoje uznanie za jego dotychczasową działalność i ślą serdeczne strzeleckie pozdrowienia”. Oddzielny list gratulacyjny wysłali także znani działacze Ukraiń-

skiego Strzelectwa Siczowego – H. Kosak, W. Starosolski, M. Nowakowski, H. Nowakowski, P. Franko, A. Przepiórski. M. Bilecki. N. Hirniak, M. Sajewycz i in. Podobne gratulacje ZWU otrzymywał od działaczy ruchu strzeleckiego również i później [11, 351].

III. Walki w Karpatach (wrzesień 1914 – czerwiec 1915)

W związku z szybkim przesuwaniem się wojsk rosyjskich w kierunku Lwowa ostateczne formowanie USS zostało powstrzymane, a służby tylowe przeniesiono do Stryja. W tym czasie stosunek władz austriackich do USS zmienił się – ich użycie przeciwko carskiej Rosji widziano w pierwszej kolejności w wymiarze propagandowym, w celu zbuntowania ludności ukraińskiej. Dlatego w austro-węgierskim Sztapie Generalnym nie wyrażono zgody na utworzenie z Legionu USS zwartej jednostki wojskowej, a postanowiono rozbić go na 10 oddziałów – kompanii, składających się z 220 żołnierzy w każdej, które miały zajmować się zwiadem i działalnością dywersyjną [11, 101-102].

W dniu 5 września 1914 roku do wiosek Strabiczew (Meze Terebesz) i Goronda niedaleko Mukaczewa przybył pospiesznie sformowany Legion USS. Tam została przeprowadzona jego reorganizacja – Legion podzielono na 10 kompanii, które zorganizowano w dwa i pół batalionu. Dowódcą pierwszego został mianowany major Michaił Wołoszyn, drugiego – major Hryhorij Kossak, dowódcą trzeciego półbatalionu został major Stepan Szuchewycz. Szczególną uwagę zwrócono na szkolenie wojskowe, orientację w terenie itp. [19, 103]. Do końca września wszystkie pododdziały USS zostały wysłane na front. W związku z ciężką sytuacją armii austro-

-węgierskiej, już 10 września dowództwo Legionu dostało rozkaz użycia pododdziałów USS do obrony przełęczy karpackich. Pierwsza do rejonu wsi Werekki Wyżne i Gudit została wysłana kompania Wasyla Diduszki, która przystąpiła do walki z oddziałami kozaków.

17 września obóz szkoleniowy w Strabiczewie opuściła kompania Osy-pa Semenki, a już 27-go przystąpiła do walki koło Sianek z oddziałami kozaków z Kubania, tracąc 5 strzelców. Następnego dnia w potyczkach na przełęczy Użeckiej i pod wioską Werekki Wyżne zginęło jeszcze 10 strzelców, 11 zostało rannych, a 8 trafiło do niewoli. Tak więc w wyniku pierwszych starć z wrogiem, strzelcy stracili 34 ludzi, a wielu odniosło rany. Jednak za pierwszą walkę USS jest uznawany bój w okolicach Sianek – Boryni 27 września. W przeddzień, 26 września, zgodnie z rozkazem dowództwa austriackiego, 1-szy i 3-ci plutony kompanii W. Diduszki, na czele ze swoim dowódcą wyruszyły z Dolnych Wrót na Zakarpaciu w daleki rajd na tyły wroga. Po rozgromieniu rosyjskiego taboru artyleryjskiego wraz z eskortą i po forsownym całodziennym marszu, plutony powróciły do Górnych Wrót, gdzie 2-gi i 4-ty plutony toczyły walki z nieprzyjacielem. Jak wspominał dowódca Legionu USS, M. Gałuszczyński: „...kompania Diduszki, która 10 września 1914 roku ruszyła w pole, otrzymała 27 września pierwszy liść do wspaniałego wieńca chwały wskrzeszanej ukraińskiej armii” [19, 103], [5, 14], [9, 304], [6, № 12, 104].

Działając w składzie 129-tej węgierskiej (1-szy batalion Legionu USS) i 130-tej austriackiej Brygady (2-1 batalion), wchodzących w skład 55-tej Dywizji piechoty Korpusu Hofmana, strzelcy toczyli częste potyczki z wrogiem. Na począt-

ku października, pokonując silny opór nieprzyjaciela, strzelcy brali udział w wyzwoleniu Skołego, Bolechowa, Drohobycza, Borysławia, Stryja i innych miejscowości Wschodniej Galicji. Walka USS o opanowanie szeregu ważnych z wojskowego punktu widzenia pozycji w Karpatach była skuteczna, lecz okupiona dużą daniną krwi [9, 306-309], [10, 13].

W dniu 6-go października Legion został podzielony na trzy grupy: jedna pod dowództwem Wołoszyna wyruszyła poprzez Wyżków i Seczeniów w kierunku na Ludwinówkę; druga, największa grupa Kossaka – przez Wołowiec w kierunku Stryja; trzecia Szuchiewiczza – przez Użok i Turku na Drohobycz. Tak rozpoczął się *Karpacki marsz* USS, który okrył chwałą strzeleckie oddziały. W istocie był to chrzest bojowy Legionu USS. Już 9 października w komunikacie austro-węgierskiego Sztabu Generalnego zostało stwierdzone, że „...w walkach wyróżnił się także Ukraiński Legion Ochotniczy” [13, 45].

W dniu 18 października półbatalion Szuchiewiczza dotarł do Borysławia, Drohobycza i Nagujewicz. Kompania Iwana Kossaka rozpoczęła pod Silcem walkę z trzema rosyjskimi kompaniami i 20 października zajęła Drohobycz, a kompania Dudińskiego weszła 21 października do Stryja. W boju z oddziałami piechoty rosyjskiej utraciła połowę stanu osobowego, lecz utrzymała zajmowane pozycje, podczas gdy oddziały austriackie dawno już je porzuciły. Jednocześnie kompanie Kossaka, Osypa Buszkowanego i Mychajła Barana powstrzymywały natarcie Rosjan w okolicy Synowódka [8, 378].

W dniu 28 października kompania W. Srokowskiego w zaciętym boju odbiła z rąk nieprzyjaciela górę Klucz pod Skołem. Bój trwał tylko kwadrans, lecz ziemia, jak wspominali naoczni świad-

kuje, zdołała pokryć się ciałami zabitych, głównie rosyjskich żołnierzy. Wedle słów uczestnika tej walki, strzelcy „w mig” patroszyli wrogie głowy. Cechą charakterystyczną tego boju było to, że strzelcy nie używali bagnatów, a uderzali kolbami karabinów, co w tej sytuacji okazało się bardzo skuteczne. Rezultatem tej walki było zdobycie strategicznie ważnych wzgórz, jednak kompania poniosła dotkliwie straty: 13 strzelców zginęło, a 14 zostało rannych.

Należy zauważyć, że podczas walki o górę Klucz część strzelców była uzbrojona w karabiny jednostrzałowe systemu Werndla, które zostały wycofane z uzbrojenia armii austro-węgierskiej jeszcze w 1888 roku. Kompanie Diduszki i Dudińskiego okryły się chwałą na górze Komarnickiej koło Synowódka, którą zdobyły i utrzymywały przez trzy dni, a później, gdy Austriacy oddali ją Rosjanom, 3 listopada śmiałym atakiem ponownie ją odbiły. „Takie były pierwsze walki Strzelców – wspominali świadkowie wydarzeń – ich pierwsze sukcesy, niepowodzenia i trudy. W tym ciężkim jesiennym marszu Strzelcy uzupełnili swoją wiedzę wojskową i zdobyli pewne wojskowe doświadczenie. Wśród trudów i niepowodzeń odpadli z szeregów strzelectwa słabi fizycznie i słabi duchem. A pozostałych wspólny los zahartował do dalszej walki” [13, 46].

Od grudnia 1914 roku strzelcy pełnili służbę zwiadowczą w Karpackich Beskidach. Główne zadanie, jakie było postawione im przez dowództwo, polegało na obserwowaniu pozycji i przemieszczeń wojsk rosyjskich w rejonie wioski Wyżkowa do rzeki Użok. Często strzeleckie patrole były wysyłane na tyły wroga, przynosząc ważne informacje. „Dalekie marsze po górach, rajdy między wrogimi posterunkami i poru-

szanie się po głębokim śniegu i w trzaskającym mrozie, wyteżone obserwowanie wroga, wymagały dużej siły woli i odporności nerwowej. A jednak byli wśród strzelców tacy, którzy porywali się na te niebezpieczeństwa i ciężkie próby. Pociągała ich romantyka przygód bojowych i żołnierska duma”.

Takimi bohaterami byli porucznik Iwan Baluk, strzelcy Roman Suszko, Mychajło Minczak, Hryhorij Truch, Andrij Melnyk, Omelian Lewycki, Myłoła Mychajłiw i inni. Od czasu kampanii karpackiej Legion USS zyskał sławę odważnych górskich zwiadowców, których dowództwo nazywało „oczami frontu”.

W dniu 23 stycznia 1915 roku wojska austro-niemieckie rozpoczęły natarcie w Karpatach – rozpoczęła się tzw. *Ofensywa Liegensena*. Ukraińscy Strzelcy Siczowi, pokonując opór nieprzyjaciela, głęboki śnieg i mrozy, zajęli Sławskie i Ławoczne. Na początku lutego rozpoczęły się trwające wiele dni walki w rejonie wsi Niżniaja Rożanka, na górze Tatarówce, która trzykrotnie przechodziła z rąk do rąk. Oprócz strat bojowych, wielu strzelców trafiło do szpitala z powodu odmrożeń.

Na początku marca kompanie USS w składzie odwodowych oddziałów 130-tej Brygady weszły do wioski Grabowiec. Do góry Makówki (wysokość 933 m n.p.m.) strzelcy dotarli 22 marca w ciężkich warunkach. Podczas surowej zimy w latach 1914 – 1915 (śnieżne zaspasy osiągały wysokość 1,5–2 m) źle umundurowani legionści byli zmuszeni nocować w śniegu, znajdując się przy tym cały czas na pierwszej linii. Czasem straty spowodowane zimnem przewyższały bojowe: w batalionie Goruka 89 ludzi odmroziło sobie nogi. Jednak udawało się im skutecznie nacierać: walczyli na przełęczy Użockiej, praktycznie własny-

mi siłami wyzwalałając ukraińskie wioski Żupany, Tarnawkę, Sławskie, Grabowce, Gołowieckie [6, № 12, 118-119].

Makówka została zajęta przez strzelców 22 marca i od tego czasu walki o nią nie ustawały przez kolejne 60 dni. Góra ta w tym czasie była kluczową pozycją obrony Południowej armii, dlatego że nie pozwalała Rosjanom przedrzeć się dolinami rzek do Tuchły i Sławska. Między 23 marcem i 4 kwietnia Rosjanie dwukrotnie próbowali przełamać pozycje USS na lewym skrzydle. Wróg nieustannie niepokoił strzeleckie czaty nocnymi wypadami. Jednak dzięki czujności, plany nieprzyjaciela stały się nieważne. Po Wigilii Bożego Narodzenia, wojska rosyjskie podjęły jeszcze jedną próbę zdobycia Makówki szturmem, tym razem atakując prawe skrzydło strzelców. Lecz nadejście jeszcze dwóch kompanii Romana Dudyńskiego i Zenona Noskowskiego i tym razem pokrzyżowały zamiary wroga. Na froncie nastąpił tymczasowy spokój. Strzelcy dostali nawet możliwość wypoczynku w pobliskich wsiach Gołowieckim i Zamkowej Palance pod Mukaczewem.

W dniu 28 kwietnia rozpoczęło się nowe natarcie Rosjan. Zdaniem współczesnych badaczy, właśnie na okres między 28 kwietnia, a 2 maja przypadło apogeum walk o Makówkę. W tym czasie góry broniły austro-węgierskie oddziały, składające się z kilku kompanii 35-go Pułku austriackiej Landwehry, a także węgierskich ochotników i galicyjskich landszturmowców. Na pomoc forsownym marszem zostały przerzucone trzy kompanie I-go i dwie kompanie II-go batalionów USS. Natarcie 28 kwietnia było spowodowane dwoma czynnikami. Po pierwsze, dowództwo wojsk rosyjskich próbowało nie dopuścić do austriackiego wyłomu w rejonie góry Makówki. Po

drugie, w tych dniach na Podkarpacie przybył car Mikołaj II. W szczególności wizytował zdobyte miasta: Lwów, Sambor, Chyrów i Przemyśl. Dlatego głównodowodzący rosyjskim frontem Południowo-Zachodnim generał N. Iwanow chciał uradować swojego cesarza zwycięstwem [13, 48-50].

Pod Makówkę podciągnięto artylerię i rozpoczęto natarcie 12-tą Dywizją kawalerii generała O. Kaledina, przy wsparciu jednostek piechoty. Atak Rosjan rozwijał się pomyślnie i do obrony Makówki koło godziny 4-tej rano, z miejsc swojego wypoczynku, przerzucono pięć kompanii USS. Starczyło koło jednej godziny, żeby posiłki uratowały sytuację i nawet przeszły do kontrnatarcia. Zaskoczony niespodziewanym pojawieniem się strzelców siczowych, rosyjskie jednostki poddały swoje pozycje kompaniom Budzynowskiego i Melnyka. Starcie następnego dnia, 29 kwietnia, trwało krótko (gdzieś mniej więcej między 5-tą i 6-tą rano), ale było bardzo zacięte. Rosyjska artyleria zamieniła szczyt góry w prawdziwe piekło. „Moskali sypało się i biegano między nami jak drzew w lesie”, – napisał uczestnik tej walki strzelec Petriw. Okrążyli oni kompanię Budzynowskiego, której na dodatek zaczęła kończyć się amunicja. Na pomoc przybiegły plutony Romana Suszka, Wołodymyra Świderskiego i Josyfa (Osypa) Jarymowycza. Po pierwszym starciu wręcz, Rosjanie ustąpili, a drugie starcie już u podnóża Makówki doprowadziło do wycofania się Rosjan aż za rzekę Gołowczankę. W wyniku walk 200 rosyjskich żołnierzy zostało zabitych, kilkuset trafiło do niewoli. Nie ma wrogów pochłonęła Gołowczanka, która w tym czasie wystąpiła z brzegów. Jednak nie dane było strzelcom długo cieszyć się ze zwycięstwa – Rosjanie rozpoczęli nowe natarcie.

Tym razem, 30 kwietnia, zdecydowanie zaatakowali górę ze wszystkich stron. Najbardziej zażarte starcie rozpoczęło się 1 maja. Po artyleryjskiej nawale uderzenie rosyjskiej armii było skierowane na szczyt góry, w rezultacie strzelcy, ponosząc ciężkie straty, byli zmuszeni do opuszczenia swoich pozycji. Porucznik legionowy Hnatewycz tak opisywał początek walki: „Gdzieś koło godz. 6-tej rano zagrzmiały rosyjskie działa. Ciężki jęk rozległ się w karpaccich górach. Padały wiekowe jodły. Na głowy strzelców sypały się ołow, szrapnele, szczapy drzew. W dolinie już wyginała się linia pod naporem niezliczonych szarych moskalskich mas. Tylko szczyt Makówki, jak wyspa w morzu, oparła się temu zalewowi. Lecz i tam, pod osłoną ognia artylerii, napierała szara lawina szyneli i papach. Całe zbocze góry było nią usiane. Moskale poruszali się z desperacją i bez wystrzałów. Jak gdyby jakaś nieznana groźna siła gnała ich nie ku zwycięstwu, lecz na pewną śmierć”. Przeciwno takiej sile Rosjan, ogień strzeleckich karabinów był zbyt słaby. Na dodatek wróg zarzucił pozycje ręcznymi granatami – nowym wówczas rodzajem broni, przeciwko której strzelcy nie mieli się jak bronić. Z potężną siłą uderzyła wraza artyleria ze szczytów Kliwy, Pogaru i Tuchli [13, 50-51].

„Współzawodniczyły dwie siły – pisał Dymityr Witowski, którego kompania przyjęła na siebie niemal główne uderzenie. – Jedna powiedziała: za wszelką cenę zdobędę, a druga odpowiedziała: za wszelką cenę nie oddam”.

Zażarta walka trwała przez cały dzień. Do rosyjskiej niewoli trafiło kilka austriackich kompanii i część strzeleckich kompanii Melnyka i Budzynowskiego, wielu strzelców zginęło i zostało rannych. Lecz i dla wojsk rosyjskich

było to „pyrrusowe zwycięstwo”, – Rosjanie zdołali utrzymać się na szczycie tylko przez 1 – 2 godziny. Strzelcy wraz dwiema węgierskimi kompaniami odbili utracone pozycje. Jednak Węgrzy ponieśli duże straty i opuścili Makówkę. Strzelcy już po raz kolejny musieli bronić jej faktycznie samotnie.

Następnego dnia, 2 maja, Rosjanie znów rzucili swoje oddziały na Makówkę. Dwukrotnie ona przechodziła z rąk do rąk i dopiero za trzecim razem udało się strzelcom złamać opór nieprzyjaciela. 3 maja kompanie USS wycofały się z pierwszej linii, zastąpione przez austriaków. W bitwie o Makówkę Legion poniósł ciężkie straty: 42 zabitych, 76 rannych, a 35 trafiło do rosyjskiej niewoli. Naturalnie, największy zachwyty walki strzelców wywołały wśród ukraińskiej ludności. „Makówka – to pierwszy krok na drodze, po której naród ukraiński z obojętności przechodził do stanu aktywności – podkreślała w maju 1915 roku lwowska gazeta «Diło». – Bitwa o Makówkę – to pierwsza wielka próba galicyjskich Ukraińców stania się aktywnym czynnikiem historii, twórcami swojej przyszłości” [11, 121], [16, 116].

Z okazji bohaterskich walk na Makówce *Ogólna Rada Ukraińska* i *Ukraińska Bojowa Uprawa* wysłały żołnierzom USS telegramy gratulacyjne, w których znalazły takie słowa: „Wy, młodzi ideowi synowie narodu, nasi Bracia, którzy zaraz po wybuchu wojny na pierwszy zew stanęliście w szeregach Ukraińskich Strzelców Siczowych, którzy od samego początku wycierpieliście tyle trudu i ciężkich chwil i przeżyliście tyle dotkliwych niepowodzeń i rozczarowań, jednak nie upadliście duchem, nie straciliście zapału dla świętej Sprawy i nie opuściliście Waszego sztandaru, Wy zasłużyliście na prawdziwy zachwyty i

szczerze podziękowanie współczesnych i przyszłych pokoleń... Udowodniliście, że ukraiński naród nie zrezygnował ze swoich praw do niezawisłego życia i że musi zdobyć siłę i wolność w walce o te prawa, okupioną krwią i żelazem. Udowodniliście, że wieloletnia niewola nie poprowadziła naród ukraiński w szeregi pokornych niewolników, dlatego że zrodził Was, bojowników o wolność... Dlatego Ogólna Rada Ukraińska szczerze gratuluje Wam waszych wspaniałych sukcesów i śle serdeczne uznanie i wdzięczność. Jeszcze Ukraina nie umarła!” [11, 353-355].

Bojowa Uprawa wysłała oddzielne gratulacje, w których jej przedstawiciele pisali: „Zwycięstwo pod Makówką przeżyje nie lata i dziesiątki lat, lecz wieki. Będzie błyszczeć w historii słońcem wojskowej chwały. Niech los pomaga dalej Waszemu niezwykłemu orężowi, a o padłych Bohaterach niech wiecznie żyje w całym narodzie wdzięczna, szczerą pamięć!” [11, 355]. Tak zakończyła się karpacka kampania Ukraińskich Strzelców Siczowych, która „...uczyniła z USS prawdziwą jednostkę bojową, która w wojennej zawierusze utrzymała się na szczycie góry, a po Wojnie Światowej stała się zarodkiem Ukraińskiej Armii. Karpackie walki były dla Ukraińskich Strzelców Siczowych najlepszą szkołą sztuki wojennej, której pierwszy egzamin zdali na Makówce”. Strzelcy Siczowi wspólnie z Austriakami i Węgrami powstrzymali natarcie Rosjan, próbujących przekroczyć Karpaty, a potem rozpoczęła się ogólny odwrót wroga [13, 53], [15, 108].

W kwietniu – czerwcu 1915 roku, w rezultacie *ofensywy Gorlickiej*, wojska dowodzone przez generała Mackensa przełamały obronę armii rosyjskiej i otworzyły drogę na Lwów i Przemyśl.

W dniu 28 czerwca strzelcy kompanii Dmytra Witowskiego zajęli Halicz. Pod silnym ogniem artylerii nieprzyjaciela strzelcy przeprawili się przez Dniestr i zajęli obronę na jego lewym brzegu. W następnych dniach legioniści wspólnie z oddziałami 130-tej Brygady kontynuowali pościg za nieprzyjacielem. W dniach 29 – 30 czerwca zacięte walki toczyły się nad rzeką Gniła Lipa, podczas których zostały zniszczone wsie Siemkowce, Tustań i Chrostków, a strzeleckie straty wyniosły 10 zabitych, 30 rannych i 27 wziętych do niewoli. Ponosząc porażkę, wojska rosyjskie zostały zmuszone do odwrotu. Za nimi ruszyły oba bataliony USS. Niedaleko od wsi Zawadowej w powiecie Podhajeckim zatrzymały się nad rzeką Żłota Lipa na prawie dwumiesięczny wypoczynek [13, 53].

Bibliography and Notes

1. Верига Василь, *Визвольні змагання в Україні. 1913 – 1923: У 2-х томах*, – Львів: Інститут українознавства Національної Академії Наук України 1998, Том 1, 523 с.; Том 2, 503 с.
2. Галуциньський Михайло, *З Українськими Січовими Стрільцями. Спомини з років 1914 – 1915*, Львів: Діло 1934, 216 с.
3. Гірняк Никифор, *Організація і духовий зріст Українських Січових Стрільців*, Філадельфія: Америка, 1955, 84 с.
4. Голубець Микола, *Рік грози і надій 1914*, Львів: Накладом І. Тиктора 1934, 128 с.
5. Гордієнко В., *Українські Січові Стрільці*, Львів 1992, 48 с.
6. Думін Осип, *Історія Легіону Українських Січових Стрільців. 1914 – 1918*, "Дзвін", Львів 1991, № 9-12.
7. Думін Осип, *Про причини обмеження чисельності легіону УСС*, "Вістник", Том 4, Книга 10, Львів 1934, с. 746-753.
8. *За волю України. Історичний збірник УСС. 1914 – 1964* / Ред. С. Ріпець-

кий, Нью-Йорк: Червона Калина 1967, 608 с.

9. Крип'якевич Іван, Гнатевич Богдан, Стефанів Зенон та ін., *Історія українського війська (від княжих часів до 20-х років ХХ ст.)* / Упорядник Б. Якимович, Львів: Світ 1992, 712 с.

10. Литвин Микола, Науменко Кім, *Українські Січові Стрільці*, Київ: Знання, 1992, 48 с.

11. Лазарович Микола, *Легіон Українських Січових Стрільців: формування, ідея, боротьба*, Тернопіль: Джура 2005, 592 с.

12. Левицький Кость, *Історія визвольних змагань галицьких українців з часу світової війни 1914 – 1918*, Перша часть, Львів 1928, 285 с.; Друга часть, Львів 1929, с. 289-496; Третя часть, Львів 1930, с. 497-776.

13. Монолатій Іван, *Українські легіонери. Формування та бойовий шлях Українських Січових Стрільців 1914–1918 рр.*, Київ: Темпора 2008, 88 с.

14. Назарук Осип, *Слідами Українських Січових Стрільців*, Львів 1916, 156 с.

15. *Наші стрільці в рік по шевченківським здвизі 28 червня 1914 р.* / Зладив Іван Боберський, Відень: Накладом Української Боевої Управи 1915, 112 с.

16. Ріпецький Степан, *Українське Січове Стрілецтво. Визвольна ідея і збройний чин*, Нью-Йорк: Червона Калина 1956, 360 с.

17. Темницький Володимир, *Українські Січові Стрільці (Думки й уваги з приводу українського мілітарного руху)*, Відень: СВУ 1915, 40 с.

18. Угрин-Безгрішний Микола, *Великий здвиг*, [у:] *Історичний календар альманах Червоної Калини на 1934 рік*, Львів 1933, с. 38.

19. Угрин-Безгрішний Микола, *Нарис історії Українських Січових Стрільців*, Рогатин-Львів-Київ: Журавлі 1923, 128 с.

20. *Українські Січові Стрільці 1914 – 1920 рр.* / Ред. Б. Гнатевич, Репринт. відтворення з видання 1935 р., Львів: Слово 1991, 160 с.

Anton Kryzhevskyi

**CLASSICAL STUDIES AT THE ST. VOLODYMYR UNIVERSITY
IN THE CONTEXT OF INTRODUCTION OF SUBJECT SYSTEM EDUCATION
(1906 - 1917)**

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Антон Крижевський

**АНТИКОЗНАВСТВО В УНІВЕРСИТЕТІ СВ. ВОЛОДИМИРА
У КОНТЕКСТІ ВПРОВАДЖЕННЯ ПРЕДМЕТНОЇ СИСТЕМИ НАВЧАННЯ
(1906 - 1917)**

Abstract: In this article the author considers the development of Classical Studies in the context of introduction of subject system education at the Faculty of History and Philology of Saint Volodymyr University in the early 20th century. The author analyses the basic principles of Classical Studies training, according to the University Charter of 1884, and also the rules and programs for the exam in the State historical-philological Commission of 1896. The author determined the causes of the transition from the course system to the subject system in university education. Also the article characterizes the principles of the new education system, especially the curriculum of 1906, and the consequences of their implementation for the development of Classical Studies at the University. The article considers the legal aspects of the subject system introduction and a discussion between the Faculty of History and Philology of University and the Ministry of Education about the approval of new studying plans. The author analyses the curricula and position of Classical Studies disciplines in the university education system, which were revised and approved by the Ministry of Education in 1909 and 1910 respectively.

Keywords: Saint Volodymyr University, Faculty of History and Philology, Classics, subject system, university education, Historical and Philological Examination Board, course exams, classical philology, history of Greece and Rome

Після підписання Болонської декларації Україна розпочала процес модернізації університетської освіти в напрямку досягнення європейських стандартів. Із огляду на це, актуальності набуває вивчення особливостей розвитку вищої освіти на початку ХХ ст., коли в універ-

ситеті св. Володимира, як і в більшості імператорських університетів Російської імперії, була запроваджена прогресивна предметна система навчання з самостійним вибором студентами курсів і дисциплін. Хоч вона і діяла до революційних подій 1917 - 1920 років, тобто трохи біль-

ше ніж десять років, проте осмислення її історичного досвіду може стати корисним у сучасних українських реаліях. Функціонування предметної системи, в представленій розвідці, розглянуто на прикладі викладання антикознавчого комплексу дисциплін.

Варто зазначити, що цілісного наукового дослідження, присвяченого вивченню антикознавства та впровадженню предметної системи в Київському університеті св. Володимира у зазначений період, немає. Історії університету (див: [9], [10]) подають розвиток антикознавства нероздільно з описом навчально-виховного та наукового життя історико-філологічного факультету. Дослідження розвитку вищої освіти як в Україні [див: 11], так і в Російській імперії [див: 3], в тому числі й загальні, й присвячені окремим періодам, лише побіжно згадують про впровадження предметної системи у 1906 році та дають загальну характеристику принципів її функціонування й наслідків запровадження.

На основі аналізу особливостей навчального процесу на історико-філологічному факультеті на межі століть, а також характерних рис нових навчальних плянів на факультеті та місць антикознавчих дисциплін у них, простежено значення впровадження предметної системи для розвитку антикознавства.

Університет св. Володимира увійшов у ХХ століття із Статутом, прийнятим 23 серпня 1884 року. Навчальний процес на історико-філологічному факультеті, втім як і на інших, у переважній більшості аспектів регулювався постановами мі-

ністерства освіти та був обмежений жорсткими рамками, визначеними *Правилами, вимогами та програмами випробувань в історико-філологічній комісії* в редакції 1896 року¹ [див: 12].

Згідно з навчальними плянами, які відповідали вищезазначеним правилам, всі студенти історико-філологічного факультету, незалежно від їх приналежності до одного із трьох відділень², мали прослухати певну кількість обов'язкових (загальноосвітніх) предметів: богослов'я, іноземну мову, латину, греку, стародавню історію (Греції, Риму, Сходу), російську історію, церковнослов'янську граматику, історію російської мови, історію стародавньої філософії, логіку, психологію та історію російської літератури. А потім, після двох спільних років навчання, мали скласти півкурсний іспит і вибрати відділення для спеціалізації. Також варто відзначити, що особливе привілейоване становище займали стародавні мови – грецька і латинська. Студенти за перші два роки працювали з грецькими і римськими авторами по дві години на тиждень із кожним. Під час цих занять шліфувалась граматики і синтаксис мов. Окрім цього, кожен повинен був брати участь у практичних заняттях з класичних мов упродовж чотирьох семестрів

¹ Згідно зі Статутом 1884 року кінцеві іспити в університеті замінювались випробуваннями в державній історико-філологічній комісії при університеті, яку очолювала особа, призначена міністерством народної освіти.

² В університеті Св. Володимира на історико-філологічному факультеті як і в більшості імператорських університетів Російської імперії було три відділення і лише в Санкт-Петербурзькому університеті існувало четверте – романо-германської філології.

(дві години з латини та дві з грецької мови). Іспит із клясичних мов студенти складали тричі: на першому курсі, на другому і в комісії. Історія Античності мала більш привілейоване становище, ніж історія Середніх віків і Нового часу, оскільки іспит зі стародавньої історії складав кожен студент, а студенти історичного відділення аж двічі: під час півкурсowego іспиту й у комісії. Так само іспит зі стародавньої філософії був обов'язковим для всіх студентів, а для клясиків він повторювався в історико-філологічній випробувальній комісії. Такий принцип розподілу предметів перетворював історико-філологічний факультет на клясичну школу, де провідне місце займали антикознавчі дисципліни [2, 16].

Звичайно, привілейоване становище антикознавства на історико-філологічному факультеті сприяло ґрунтовній фаховій підготовці спеціалістів із цього напрямку й відкривало широкі можливості для стрімкого розвитку антикознавчих студій в університеті. Проте такий стан речей мав і негативні наслідки.

Якщо бюрократична машина могла придушити невдоволення професури, то зі стрімким падінням кількості студентів на факультеті, що було пов'язано з їх небажанням займатися клясичними мовами, ні факультет, ні університет, ні навіть міністерство зробити нічого не могли. Якщо до прийняття статуту 1884 року на факультеті навчалося близько 10% студентів від їхньої загальної кількості [4, 4зв.], то з прийняттям нового навчального пляну в 1886 році, їхній відсоток починає різко скорочуватися. Негативну ди-

наміку не вдалося покращити й після прийняття іншого навчального пляну в 1890 році, який був покликаний дещо знівелювати перевагу антикознавчих дисциплін над рештою предметів факультетського курсу наук [13, 22-23]. Таким чином уже в 1893 році кількість студентів на факультеті не перевищувала 2,5%³ [4, 4зв.].

Професура університету декілька раз намагалася переглянути навчальні пляни та розподіл предметів викладання. Відомо як мінімум про дві таких спроби (1892 та 1902 років [8, 10зв.]), але всі вони, після відправлення в міністерство, залишилися без відповіді.

Вдалиий час для змін наступив із революцією 1905 – 1907. Активна участь студентства в революційних подіях призвела до відставання в навчанні, а тодішня курсова система університетської освіти, зі своєю строгою послідовністю, не давала змоги надолужити втрачене. Тому революція 1905 – 1907 року стала безпосереднім імпульсом до зміни системи університетської освіти.

Безпосереднім приводом до перегляду навчального пляну й системи навчання слугували нові правила півкурсowych екзаменів та іспитів в історико-філологічній комісії, затверджені міністром освіти Петром фон-Кауфманом 12 червня 1906 року [5, 14-17]. Відтак, згідно з §2 нових правил півкурсowych випробувань, студент міг самостійно вибирати один із факультетських навчальних плянів. §4 правил пе-

³ Характерним є те, що після прийняття університетського Статуту кількість студентів в університеті й на усіх факультетах, крім історико-філологічного, постійно збільшувалась. 3 1294 у 1882 році – до 2353 в 1894 [13, таб. 3].

редавав до компетенції факультету розробку правил і програм півкурскових іспитів. А §9 правил іспитів в комісії дозволяв факультетам самостійно встановлювати перелік предметів для півкурскових іспитів та екзаменив у комісії.

Беручи до уваги нові міністерські постанови, після майже півторарічної перерви занять в Імператорських університетах (в тому числі і в Київському університеті), з весни 1905 року до осені 1906 року, на засіданнях 2 і 4 вересня 1906 року історико-філологічний факультет університету св. Володимира постановив ввести у себе предметну систему [6, 39]. При цьому факультет спирався на Указ від 27 серпня 1905 року (часткове відновлення автономії), нові правила півкурскових і остаточних випробуваннях від 12 липня 1906 та на досвід інших історико-філологічних факультетів імператорських університетів.

Предметність прийнятої на історико-філологічному факультеті системи полягала в декількох моментах. По-перше, відбувся поділ груп іспитів на ряд окремих екзаменив із кожного предмету упродовж усього університетського курсу. Іспити можна було здавати після відвідування відповідного курсу, а час складання визначав сам студент. По-друге, кожен студент обирав спеціальність при вступі й оволодівав нею протягом восьми семестрів (до цього часу розподіл студентів між відділеннями відбувався після другого курсу, а на освоєння вибраної спеціалізації залишалося лише два роки). По-третє, студент самостійно записувався на курси та встановлював порядок вивчення того чи ін-

шого предмету, а також самостійно розробляв для себе навантаження на кожен семестр. По-четверте, факультетом було розроблено десять навчальних плянів, які повинні були сприяти поглибленому вивченню обраного напрямку [6, 9-9зв.].

Отже, після вступу на історико-філологічний факультет університету св. Володимира студент обирав одну із десяти запропонованих спеціальностей: філософію, клясичну філологію, порівняльне мовознавство, російську, слов'янську, романську чи германську філологію, російську історію, всесвітню історію, та історію мистецтв [6, 9]. Предмети по кожній спеціальності розподілялися на головні та другорядні. З основних предметів кожної спеціальності необхідно було скласти остаточний іспит у державній комісії. З допоміжних предметів складались іспити (півкурсів) упродовж перебування на факультеті. Студенти всіх спеціальностей (окрім клясичної філології, де встановлено особливий плян) повинні були опанувати творчість двох клясичних авторів (одного грецького і одного римського) – кожного упродовж двох семестрів. Також всі обов'язково здавали іспит з іноземної мови, а православним студентам рекомендували відвідувати курс богослов'я [6, 9].

Також варто відзначити, що для деяких з десяти спеціальностей передбачалося ще більш глибока спеціалізація. Так, наприклад, обравши всесвітню історію студент надалі міг вибрати яким саме періодом (Античністю, Середньовіччям чи Новим часом) він прагне займатися. Подібна вузька спеціалізація передбачалася на клясичній та російській

Розглянемо детально навчальні пляни спеціальностей, які безпосередньо відносяться до антикознавства (клясичної філології та всесвітньої історії). До головних предметів спеціальности “Клясична філологія” [6, 10] факультет відніс грецьких та латинських авторів, історію грецької та римської літератури грецькі й римські державні та побутові (приватні) старожитності. Далі, у залежності від обраного напрямку поглибленої спеціалізації (чиста філологія, старожитності чи історія), додавалися ще декілька предметів. Обравши суто філологію, студент у комісії складав грецьку та римську етимологію, діалектологію, синтаксис та метрику. Обравши старожитності, необхідно було скласти археологію, топографію Атен і Риму та художню мітологію, а при виборі історії – джерелознавство стародавньої історії, грецьку і римську епіграфіку, державне право античних народів, методологію історії, історичну географію стародавнього світу та матеріяли ще ряду спецкурсів. До додаткових предметів факультет відніс порівняльне мовознавство, стародавню філософію та всесвітню історію (загальний курс), а також історію античного мистецтва.

Для тих, хто хотів би спеціалізуватися в античному періоді всесвітньої історії [6, 11] навчальний плян передбачав окремий перелік головних предметів (ті ж дисципліни як і для історичної групи клясичної спеціальности були доповнені загальним курсом середньовічної та нової історії). Додаткові предмети (історія Сходу, російська історія, історія Візантії, слов'ян, Церкви та за-

хідноєвропейських літератур) були спільними для всіх, хто обрав своєю спеціалізацією всесвітню історію. Крім того, факультет рекомендував ще декілька дисциплін (історія філософії, історія мистецтв (відповідно до характеру груп основних предметів), політична економія та державне право), два з яких, за вибором студента, були обов'язковими.

Таким чином, впроваджена факультетом предметна система дозволяла студентам займатися улюбленою галуззю знань і сприяла високій фахові підготовці. Вузька спеціалізація відкривала нові можливості для розвитку як антикознавства, так і інших напрямків історичної та філологічної науки. У свою чергу успіхи й підвищення рівня знань після впровадження нової системи неодноразова підкреслювалися факультетом, під час дискусії з міністерством.

Утім противників подібної системи було вдосталь як серед високопоставлених чиновників, так і серед професури факультету. Відтак, професор Митрофан Довнар-Запольский виступив на факультетському засіданні 20 вересня 1906 року з різкою критикою нових навчальних плянів і самодіяльности факультету. Він наголошував, що факультет немає підстав і повноважень відмінити чинні програми і вимоги до іспитів в історико-філологічній комісії від 1896 року [6, 5-5зв.].

Згідно із діючим статутом, новий навчальний плян необхідно було затвердити в міністерстві освіти, з чим виникли проблеми. Традиційний огляд викладання наук на 1906 – 1907 навчальний рік,

розроблений згідно із введеною факультетом предметною системою, був представлений ректорові деканом 10 жовтня 1906, а згодом відправлений для затвердження в міністерство освіти. Цей огляд викладання отримав санкцію від міністерства, так само, як і аналогічний на 1907 – 1908 рік [6, 40]. Восени 1907 року ідеї предметної системи було викладено в особливій друкованій брошюрі під назвою *Загальні навчальні пляни і правила викладання на історико-філологічному факультеті Університету св. Володимира*, Київ 1907). Вона була направлена у міністерство, однак відповідь не надійшла, хоча у той же час предметна система фізико-математичного факультету отримала санкцію міністерства (22 вересня 1907 за № 20931) [6, 40]. А весною 1908 року факультет зіткнувся з проблемами, про які попереджав професор Митрофан Довнар-Запольський.

Навесні 1908 мали відбуватися державні іспити для студентів, які навчалися вже два роки по незатвердженій і не відхиленій міністерством предметній системі. Тому 19 березня 1908 за № 63 деканом історико-філологічного факультету ректорові був представлений запит щодо порядку складання державних екзаменів для тих, хто навчався за предметною системою. 29 березня він був перепроваджений попечителю для передачі в міністерство освіти. Проте і він залишився без відповіді [6, 40зв.].

12 серпня 1908 року з міністерства прийшов циркуляр, який забороняв попечителям навчальних округів призначати на вчительські посади в середні навчальні закла-

ди випускників університету, які не мали всіх, визначених правилами 1896 року, оцінок. Таким чином, циркуляр 12 серпня 1908, не даючи ніяких вказівок щодо питання про законність введеної факультетом предметної системи, зводив на практиці цю систему нанівець [6, 40 зв.].

У пошуках компромісу, факультет вирішив переглянути навчальні пляни, пристосувавши їх до вимог програм 1896 року, і зберігши якомога більше рис предметної системи. У результаті 21 травня 1909 року було представлено нові навчальні пляни [див: 2]. Кардинальні відмінності плянів 1909 року від варіанту 1906 року полягали в декількох моментах. По-перше, було відновлено поділ факультету, його студентів і предметів на відділення. Три традиційні відділення (класичної філології, слов'яно-російське та історичне) було доповнено відділенням романо-германської філології. Також факультет погодився ввести ряд загальноосвітніх предметів, обов'язкових для всіх студентів, та пристосувати навчальні пляни до вимог програм 1896 року. Новий факультетський навчальний плян був затверджений міністерством через півтора року – 16 листопада 1910 року [1, 51] і був чинним до кінця існування Імператорського університету в Києві, тобто до Української революції 1917 – 1920 років.

Навчальні пляни 1909 року зберегли багато рис предметної системи. Студент самостійно плянував навчання, самостійно обирав курси на семестр та час складання курсових іспитів⁴. Розподіл предметів

⁴ Замість терміну “півкурсів” іспити в нових правилах почали вживати курсові.

між курсовими й кінцевими іспитами залишився в компетенції факультету. Було залишено десять навчальних плянів, які розподілили між чотирма відділеннями – по три спеціалізації для кожного. Однак опанувати спеціальність “Порівняльне мовознавство” можна було на трьох філологічних відділеннях. Клясичне розподілялося на клясичну філологію, філософію та порівняльне мовознавство; слав’яно-російське – на російську, слов’янську філологію та порівняльне мовознавство; романо-германське – на германську, романську філологію та порівняльне мовознавство; історичне – на російську історію, всесвітню історію з правом займатися одним із періодів та історію мистецтв [2, 4-5].

Факультетські предмети розділили на три частини: загальноосвітні (для всіх студентів), загальні для відділення та предмети обраної спеціальності. До групи обов’язкових загальноосвітніх предметів віднесли латинську та грецьку мови⁵, історію Греції та Риму (дві окремі дисципліни по 4 години на тиждень), російську історію (загальний курс), історію російської літератури, історію стародавньої філософії, логіку, психологію, церковнослов’янську мову, історію російської мови. Згідно з плянами факультету на опанування цих дисциплін відводилось п’ятдесят три годин [2, 5]. Кожен студент також складав іноземну мову, а студентів православного віросповідання зобов’язали слухати ще й богослов’я.

⁵ Заняття відбувалися у вигляді розбору уривків чи цілих книг античних авторів, як поетів, так і прозаїків. На кожную мову відводилося 4 години на тиждень протягом одного семестру.

Далі, на прикладі клясичного (спеціалізації клясична філологія) та історичного (спеціалізація всесвітня історія) відділень, розглянемо навчальні пляни більш детально. Для студентів клясичного відділення обов’язковими були такі дисципліни: історія грецької та римської літератури (два окремі курси), грецька та латинська граматики і синтаксис (4 курси), історія стародавнього мистецтва та порівняльне мовознавство, а також санскрит або історія західноєвропейських літератур (на вибір) [2, 6]. Спеціалісти з клясичної філології доповнювали ці курс наступними дисциплінами: грецьким та римським державним правом і приватними старожитностями (4 дисципліни), метрикою, епіграфікою, ще двома античними авторами і практичними заняттями з греки і латини в об’ємі 16 годин з кожної мови. Загальне навантаження було 145 годин, тобто по 18 $\frac{1}{8}$ годин на семестр⁶ [2, 6].

До списку предметів історичного відділення було віднесено історію Сходу, Середніх віків, Нового часу, слов’ян, Візантії, вселенської та російської Церков, історію середньовічної та нової філософії, історію мистецтв (клясичного та ще одного періоду на вибір), методологію історії та один відділ історії західноєвропейських літератур [2, 12]. Обравши своєю спеціалізацією всесвітню історію, студенти слухали спецкурси і відвідували практичні заняття з обраного періоду. Вони читалися паралельно профе-

⁶ Під час розрахунків курівництво факультету виходило із максимального можливого терміну перебування при університеті у вісім семестрів. Потім міністерство збільшило його до 12 семестрів.

сорами Катедри всесвітньої історії. Загальна кількість годин з цієї спеціалізації досягла відмітки 129 (16¼ годин на семестр) [2, 13].

Таким чином виглядала підготовка антикознавців в наступні десять років в університеті св. Володимира, проте час від часу міністерство освіти вносило певні корективи в навчальний процес. Наприклад, зобов'язало студентів, які прагнули після закінчення університету зайняти вчительські посади, відвідувати слав'янознавство [1, 49] та вступ до порівняльного мовознавства [2, 5]. Також міністерство своїм наказом від 1 серпня 1908 року дозволило зараховувати на історико-філологічний факультет без знання грецької мови [1, 44]. Для таких студентів ввели спеціальні курси мови протягом першого року навчання (4 годин в одному семестрі і 6 у другому), а згодом організували і спеціальні грецькі просемінарії [7, 5].

Отже, перехід від курсової системи із жорстким постійним графіком лекційних та практичних занять до предметної із самостійним вибором дисциплін сприяв в університеті св. Володимира академічності навчального процесу, глибокій та якісній спеціалізації з обраного предмету, а також продуктивнішої наукової роботи. Нові навчальні плани 1906 року, розроблені згідно з новою системою, були кроком уперед у плані підготовки насамперед самостійно і професійно мислячих фахівців. Разом із тим і варіант від 1909 року містив багато позитивних моментів, хоч із декількома суттєвими недоліками, які виникли через виконання усіх вимог міністер-

ства. Сюди відноситься й величезна кількість обов'язкових предметів, які часто для конкретної спеціальності навряд чи були потрібними. Сюди також варто віднести штучність згрупування спеціальностей у рамках одного відділення. Стосовно антикознавства, варто відзначити, що дисципліни цього напрямку продовжували мати особливий статус, незважаючи на зменшення кількості годин, відведених на вивчення клясичних мов і на відсутність обов'язкових для усіх студентів практичних занять із греки й латини. Історія Античності залишалася обов'язковим предметом для всіх студентів, читалася в достатньому об'ємі (по 4 години на курси історії Греції та Риму) і складалася на двох курсових іспитах. Спеціалісти ж із всесвітньої історії здавали грекоримську історію у державній комісії. Обов'язковими для всіх студентів були також клясичні мови, хоч і в зменшеному обсязі, та історія стародавньої філософії.

Bibliography and Notes

1. Бубнов Николай, *Учебные правила и программы Историко-филологического факультета Императорского университета св. Владимира*, Київ: Типографія імператорського університета Св. Володимира 1911, 134 с.
2. Бубнов Николай, *Ходатайство историко-филологического факультета*, Київ: Типографія Імператорського Університета св. Володимира 1909, 21 с.
3. *Высшее образование в России: Очерк истории до 1917 года* / Ред. В. Кинелев, Москва 1995, 352 с.
4. *Державний архів міста Києва*, Фонд 16: *Київський університет*, Опис 334, Справа 100: *Объ устройстве*

особыхъ семинарий для специальной подготовки учителей древнихъ языковъ изъ лицъ окончившихъ Университетъ, 11 арк.

5. *Державний архів міста Києва, Фонд 16: Київський університет, Опис 345, Справа 79: Съ новыми правилами о зачете полугодий и производстве испытаний въ комиссияхъ и о назначеняхъ сроковъ испытаний въ этихъ комиссияхъ, 36 арк.*

6. *Державний архів міста Києва, Фонд 16: Київський університет, Опис 345, Справа 152: С новым планомъ преподавания на Историко-филологическом факультете Университета. С особымъ мнениемъ г. Довнар-Запольского, 51 арк.*

7. *Державний архів міста Києва, Фонд 16: Київський університет, Опис 465/1. Справа 1288: Обзорение преподавания на факультете в 1917 - 18 учебный годъ, 18 арк.*

8. *Державний архів міста Києва, Фонд 16: Київський університет, Опис 474, Справа 21: Учебные правила историко-филологического факультета, 28 арк.*

9. *Історія Київського університету. 1834 - 1959: до 125-річчя з дня існування / Ред. О. Жмудський, Київ: Видавництво Київського університету ім. Т. Шевченка 1959, 628 с.*

10. *Київський університет (1834 - 1984), Київ 1984, 203 с.*

11. *Левицька Надія Вища гуманітарна освіта Наддніпрянської України (друга половина XIX - початок XX ст.), Київ 2012, 395 с.*

12. *Правила, требования и программы испытания въ комиссии историко-филологической, Санкт-Петербургъ 1896, 64 с.*

13. *Университет св. Владимира в царствование Императора Александра III: 1881 - 1894, Киевъ: Типография Императорского Университета св. Владимира 1900, 36 с.*



Vitalii Telvak, Vasyl Pedych

**LVIV HISTORICAL SCHOOL OF MYKCHAYLO HRUSHEVSKYI:
THE CULTURE OF THE CONFLICT**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical , Ukraine
Ivano-Frankivsk National Technical University of Oil and Gas, Ukraine

Віталій Тельвак, Василь Педич

**ЛЬВІВСЬКА ІСТОРИЧНА ШКОЛА МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО:
КУЛЬТУРА КОНФЛІКТУ**

Abstract: The article is dedicated to the study of the conflicts among the representatives of Lviv historical school. The problem is investigated in a vertical (teachers-apprentices) and a horizontal (the surrounding of apprentices) areas. It is concluded that the reconstructed conflict situations were common in communicative practices of the scientific fellowships, internal contradictions of which were everyday occurrence, frequently fitting in a typical argument of «parents and children».

Keywords: M. Hrushevskiy, Lviv historical school, conflict, apprentices, debate

Схоларна проблематика в сучасній українській історіографії найчастіше зорієнтована на аналіз формальних структур та кількісних показників. Тому доволі рідко в поле зору історіографів потрапляють питання особливостей міжособистісної комунікації представників того чи іншого дослідницького середовища. Подібну тенденцію спостерігаємо й стосовно львівської історичної школи Михайла Грушевського. І якщо подекуди в літературі натрапляємо на спостереження про психологічний клімат школи, то практично не звертається увага на широкий спектр конфліктних ситуацій, які у своєму становленні та функціонуванні зазнавала перша школа українських гуманітаріїв. Тож зазна-

чена проблема вимагає спеціального всебічного аналізу у вертикальній (вчитель / учні) та горизонтальній (середовище учнів) площинах з урахуванням як генези львівської школи, так і різнопланової джерельної бази.

У середовищі дослідників української історіографії певної стереотипності набуло переконання про складний характер Михайла Грушевського, який був чи не єдиною причиною його непростих взаємин із сучасниками, втім і з учнями. Вже після кількох років перебування у Львові у вченого поступово склалася репутація людини непоступливої, котра власну рацію відстоює надзвичайно твердо. Все це наклало певну тінь на його відносини з учнями, адже опо-

ненти М. Грушевського пускали поголоску, що молоді дослідники мусять підкорятися у всьому його «пресії», бо фінансово залежні від учителя. Згаданий стереотип навіть виробив певний стиль поведінки одного з найближчих учнів Михайла Грушевського – Степана Томашівського, який, бажаючи показати власну незалежність від учителя, демонстративно опонував йому на людях – робив, за словами львівського професора, «по трошу опозицію для опозиції» [11, 59]. Він похвалювався перед учителем, про що той з прикрістю відзначив у щоденнику, «що має репутацію, що ніколи не боїться висловити мені противну гадку» [11, 59]. С. Томашівський навіть дозволяв собі давати поради вчителю, «аби [...] взагалі не цинив тих, що у всіх притакують, бо залежать вповні від мене» [11, 110]. Звісно, все це не сприяло нормалізації їхніх взаємин, та й зрештою робило напруженими стосунки між іншими представниками школи, які спостерігали за таким неетичним ставленням до заслуженого працівника.

Найчастіше конфлікти між М. Грушевським і його учнями виникали на етичному ґрунті. Надзвичайно вразливий, за його словами, на «рутенську манеру» пліткарства та інсинуацій, учений доволі жорстко реагував на подібні речі. Для прикладу наведемо перший за хронологією його конфлікт з Мироном Кордубою, що виник навколо підготовки молодим істориком рецензії на перший том *Історії України-Руси*. М. Грушевський, з подачі головного редактора празького журналу «Věstník Slovanských Starožytosti» Любора Нідерле, запропонував молодому історикові Миронові Кордубі підготувати рецензію на першу частину багатотомника. При цьому, редагуючи твори учня,

львівський професор знав із власного досвіду про його проблеми з літературною українською мовою. Тож умовою публікації рецензійного тексту поставив обов'язкове його редагування кимось із філологів: «[...] З огляду, що се річ принципіальна і мова в сій міжнародній публікації [«Věstník Slovanských Starožytosti»] мусить бути бездоганна, я просив би Вас Вашу рецензію дати, перед висилкою до редакції, до языкової рецензії – напр. д-ру Возняку, або п. Павлику, або хоч і мені» [1, 65 зв.–66].

М. Кордуба прийняв згадану умову, хоча, як свідчать подальші події, такий контроль був йому явно не до вподоби, втім висловити своє незадоволення уголос він не наважувався. Він просто не надіслав остаточної версії своєї рецензії ані жодному з названих мовознавців, ані самому М. Грушевському, користаючи з його поїздки до Росії. На прохання вчителя прокоментувати свій учинок, серед багатьох пояснень він зазначив: «Остаточно я не думаю, щоб зі мною справа вже так сумно стояла, щоб я не-вспів, коли схочу, старанною мовою написати пару сторін критики» [5, 47]. Своїм обуренням дріб'язковою опікою Михайла Грушевського Мирон Кордуба поділився зі своїм родичем, впливовим галицьким політиком і ідейним опонентом автора *Історії України-Руси* Олександром Барвінським під час одного з приїздів до Львова. Після їхньої бесіди О. Барвінський, який мав гострий конфлікт з львівським професором, пустив поголоску Львовом, що М. Грушевський, боячись серйозної критики його праці, примушував молодого ученого показувати йому текст рецензії.

Коли ці чутки дійшли до самого автора *Історії України-Руси*, він при-

родно зажадав пояснень від учня. Емоційний стан М. Грушевського яскраво передає зміст листа: «Що до рецензії на мою книжку, то пересилаючи Вам пропозицію Нідерле, я з огляду на Вашу дуже лиху мову в оглядах був поставив умовою, щоб Ви прислали її до рецензії мені або Франку. Сюділему поставив я, знаючи рутенську манеру скрізь дошукуватися укритих гадок; як Вам ані я, ані Франко не подобалися, моглисьте вказати якусь третю особу, але Ви нічого не сказали против сеї умови. Натомість перед п. Ол. Барвінським представили Ви, що от я під покривкою язикової рецензії хотів дістати рецензію до рук (очевидно – боячися, аби Ви мене в ній не знищили дуже). [...] Отже Ви, перекутивши факти, постаралися представити мене в негоднім сьвіті перед чоловіком мені ворожим. Ну, від говоріння п. Барвінського я може й не пропаду, а від Вашої рецензії може й не згину, але факт зістається фактом. Його моральну оцінку зіставляю Вам самим, я ж скажу тільки, що по нім не можу до Вас мати ані симпатії, ані поважання» [1, 80 зв.–81] (підкреслення М. Грушевського – *авт.*). Ми зумисне навели таку довгу цитату, щоб показати безкомпромісність і різкість реакції М. Грушевського на етичні прорахунки близьких йому людей.

Заскочений таким розвитком подій, М. Кордуба, звісно, був змушений виправдовуватися, наголошуючи, що поширена О. Барвінським інформація «є прямо ложна а при тім звучить так комічно...» (підкреслення М. Кордуби – *авт.*). Разом із тим він відверто зазначив: «Правдою є лише, що я почувся доволі немило вражений, коли Ви поставили до мене таке бажанє; а се тому, що через се я бачився уква-

ліфікований як чоловік, що не встиг у своїй рідній мові склеїти двох речень правильно» [5, 47]. Вочевидь перебуваючи під сильним враженням від незручності ситуації, що склалася, М. Кордуба вказує на те, що проблеми з мовою властиві й іншим українським дослідникам, втім і самому М. Грушевському. «[...] Коли йде річ про мову, – пише у тому ж листі молодий дослідник, – той Вам можна зробити під тим оглядом заміти, що й Ви уживаєте слів і форм не чисто руских (українських – *авт.*)...». Врешті, М. Грушевському виявилось достатньо пояснень М. Кордуби і конфлікт був вичерпаний. Це дозволяє говорити про М. Грушевського як про емоційного, але відхідливого чоловіка. Відзначимо, що звертаючись до взаємин учителя та учнів, ми неодноразово знаходимо підтвердження цьому спостереженню.

Ще одним джерелом напруження між учителем та учнями було невідповідне виконання останніми його доручень. При цьому найбільше прикрих, але заслужених слів доводилося вислуховувати тим учням, які у той чи інший час належали до так званої «фамілії» – найближчого кола його співробітників. Про відвертість висловлювання Михайлом Грушевським незадоволеності вчинками своїх учнів показово свідчить уривок з його листа до Івана Джиджори: «Прикро міні дуже, що Ви так легко берете свої зобов'язання і так мало можна спуститися на Ваше слово. В таких молодих літах чоловік повинен старатися заробити собі репутацію солідности й словесности, а Ви робите навпаки! Чого надіятися від «чужих», коли «свої» беруть так легко свої обов'язки! Дуже мені се гірко!» [7, 61]. Цілком у «батьківському»

стилі М. Грушевський міг і насварити своїх недбалих учнів. Про один такий випадок він згадує у щоденнику: «[...] Джиджора якийсь як заяць на барабані, я дуже його сварив, що марнує час» [11, 49].

Переконуючись у невиконанні учнями покладених на них обов'язків, М. Грушевський міг і позбавити довіреної раніше справи. Так, після прийняття Археографічною комісією Наукового Товариства ім. Т. Шевченка (АК НТШ) плянів козацької археографії, цей напрямок зголосився курувати Степан Томашівський. Але, як свідчить щоденник М. Грушевського, молодий дослідник не впорався з таким масштабним завданням. «Потім було засід[ання] археограф[ічної] ком[ісії], – писав голова АК НТШ. – [...] Вияснив я справу видання актів Хмельн[ицького], що Том[ашівський] властиво нічого не зробив – делікатно я усунув його монополію, яку хотів він собі застерегти» [13, 24].

Опрацьовуючи розлоге листування Михайла Грушевського зі своїми учнями, натрапляємо на цікаве свідчення про своєрідну «зраду» вчителя його колишнім учнем. Йдеться про особу Миколи Стадника, котрий розпочавши наукові студії у Львівському університеті під керівництвом М. Грушевського, згодом перевівся до Кракова, відійшовши від попередньої співпраці. Коли ж за певний час він звернувся до колишнього вчителя з проханням про допомогу, той відповів, що не почуває себе зобов'язаним «попирати» колишнього учня. Цікавими при цьому є пояснення М. Стадника: «Під сю хвилю нахожуся в такому настрою, що хочу бути щирим і висказати все по щирості Мойому Дорогому Професорови. Без усякої гіпокризії

говорю, що мимо всяких зимнійших відносин, які настали, коли кинув я Львів, я цію і поважаю пана Професора – і для того мушу дещо оправдатися. [...] Пишу отсі стрічки, бо я хочу знова вийти – в тісніші зносини праці – під проводом Пана Професора» [12, 2-3].

Втім, справжнім випробуванням для львівської школи стали добре вивчені на сьогодні конфлікти в НТШ, які призвели до фактичного розриву М. Грушевського з Товариством і деякими його учнями, насамперед з С. Томашівським, у 1913 р. Оскільки ця проблема всебічно висвітлена в літературі [2], [3], [10], зупинимось лише на тих її аспектах, які цікавлять нас у розрізі обраної теми. Насамперед звернемо увагу на той факт, що причина конфлікту лежала в позанауковій сфері і була пов'язана з гострою критикою львівським професором діячів найвпливовішої тоді в Галичині національно-демократичної партії і її провідників за їх безпринципність і схильність до угодовства з польською владою. Відповіддю на цю критику стала низка анонімних статей авторства С. Томашівського, згодом виданих окремою брошюрою, де місцями брутально опонувалося з М. Грушевським. Попри бажання С. Томашівського заховати свою причетність до згаданих статей, сучасники мали достатньо фактів для встановлення авторства. Ця обставина, як і подекуди хамський тон змісту публікацій, дали цілком зворотній очікуваному їх автору результат. Адже навіть опоненти суспільно-політичної практики М. Грушевського, втім і з числа його учнів, відвернулися від ініціатора виступу. Як приклад тогочасних настроїв, наведемо уривок з листа В. Доро-

шенка до М. Грушевського: «Повірте, що багатьом тут чесним і поступовим людям критика д[обродія] Стрільця із-за плота глибоко відразлива. Й ті, що не годяться з Вами, п'ятнують тон критики Вашої критики. Та я певен, що всі ці люде ще більше б обурились, коли б довідались, хто то писав. А писав се чоловік, котрий Вам завдячує майже всією кар'єрою. Ваш ученик – др. Степан Томашівський!» [6, 252].

Градус брутальности значно зріс в опублікованій двома роками пізніше анонімній брошюрі *Перед Загальними Зборами Наукового Товариства ім. Шевченка*, що також готувалася за безпосередньої участі колись найближчого учня. Це видання, остаточно розсваривши М. Грушевського з львівськими колегами, відвернуло від С. Томашівського ще більше опозиційно налаштованих до голови НТШ українських інтелектуалів. Відчуття несмаку від нового твору Степана Томашівського передає лист Федора Вовка до Володимира Гнатюка: «Брошуру про Грушевського читав, і хоч ані кришечки не хочу боронити «нашого славнозвісного», але усе-таки брошура мені не сподобалась, бо занадто вже персональна і без усякої потреби анонімна. Обвинувачувати у анонімних скриптах не можна, се робить зле враження...» [3, 329].

Наслідком згаданих вище конфліктів стало не тільки зречення М. Грушевського з головування у НТШ, але і його фактичний розрив із кількома учнями старшого покоління, що фактично ініціювали брудну кампанію проти вчителя (у першу чергу, це С. Томашівський і І. Кривецький). Також львівський професор на тривалий час дистанціювався від тих учнів, що не стали виразно на

його сторону, як це було, наприклад, у випадку з І. Крип'якевичем. Сам же «український Катон», як писав про С. Томашівського В. Липинський, «кинувши [...] обвинувачення, сам потім, коли М. Грушевський вибився на верх у 1917 році, визбирав скрізь оцей свій твір, так, що навіть в бібліотеці НТШ його нема».

Говорячи про конфлікти у львівській школі в координатах «вчитель / учні», слід також згадати про те, що саме з початку ХХ ст. походить міт про експлуатацію М. Грушевським своїх учнів. Наскільки про таку делікатну тему дозволяють говорити наявні джерела, життя їй дав С. Томашівський, переконуючи М. Залізняка в корисливості професійних порад учителя. В щоденнику М. Грушевський з боєм відзначив: «Прикро було довідатися, що Томаш[івський] перед Залізняком відраджував братися до Хмельниччини, до документів, бо я з власн[их] інтересів туди його пхаю. Але Томаш[івський] вийшов скорше і я не міг з ним поговорити» [11, 94].

Цікаво, що попри той факт, що джерелом конфлікту були зазвичай учні М. Грушевського, саме він нерідко виступав ініціатором поладження напруженої ситуації. Прикладом цьому може слугувати вже неодноразово згадуваний і добре висвітлений в історіографії конфлікт з С. Томашівським. Незважаючи на численні прояви прикрого для М. Грушевського демонстративного «іредентизму» свого учня, він зробив перший крок до примирення, написавши в «пацифікац[ійнім] настрою записку до Том[ашівського], щоб прийшов як що має час і гумор» [11, 100]. Як свідчить щоденник М. Грушевського, з'ясування відносин тривало чотири (!) години. При цьому

надзвичайно цікавими виглядають накопичені С. Томашівським претензії до вчителя. За словами останнього, «Томаш[івський] розводив свої жалі, дивувався тому, що я без всякої причини реальної, тільки через поведінку відчужився від нього (як се я йому пояснив); з свого боку дарував огірченню тим, що я відсунув його від *Записок* (а навпаки я був прикро вражений, як він відсунувся), закидав, що не підтримував його кандидатури на позиції, які йому «належали» – віцеголовство в секції і в Товаристві, я казав, що вважав його за молодим до сього» [11, 109]. Остання фраза є особливо цікавою, оскільки дає нам підстави поглянути на суперечку М. Грушевського з С. Томашівським крізь призму клясичного конфлікту «батьків і дітей», коли старше покоління вчасно не зауважує амбіції молодшого. Також згаданий приклад, на наше переконання, поважно підважує поширювану в літературі тезу про авторитарність керівного стилю М. Грушевського як лідера наукової школи.

Вочевидь, на сьогодні ми знаємо про значно меншу кількість конфліктів, які супроводжували спілкування М. Грушевського з учнями. Наприклад, виключно зі щоденника львівського професора ми дізнаємося про його доволі напружені відносини з Олександром Сушком. У своєму щоденнику голова НТШ неодноразово з прикрістю занотовує неетичну поведінку свого учня, «котрий далі веде свою фронт» і навіть «випросився у комісії, аби не екзамінуватися у мене» [11, 47]. Про складнощі у взаєминах О. Сушка та М. Грушевського коротко згадував і В. Дорошенко [6, 252].

Важливим виміром нашої проблеми є з'ясування особливостей ви-

никнення і вирішення конфліктних ситуацій у системі «учень / учень». Занурюючись у взаємини представників львівської школи, у першу чергу в око впадає підкреслена взаємоповага молодих людей, розуміння залученості до спільної праці та особливої наближеності до особи М. Грушевського. Незважаючи на молодий вік і значні наукові амбіції, зовсім не спостерігається особистої недовіри або боротьби за дослідницькі пріоритети. Навпаки, наявні факти дозволяють говорити, що представникам львівської школи було притаманне відчуття спільної справи. Утім, доступні джерела дозволяють зануритись у специфіку культури конфлікту між учнями М. Грушевського.

Як ілюстрацію «м'якої» версії конфлікту візьмемо проблему розмежування наукових інтересів, яку не завжди вдавалося полагодити без взаємних образ. Для прикладу згадаємо М. Кордубу та С. Томашівського, які під проводом М. Грушевського занурились у вивчення козащини. Між ними виникла суперечка з приводу видання актів, що висвітлювали польсько-козацькі відносини в добу Хмельниччини. Чернівецький учений між документами, які характеризують зовнішню політику гетьмана, видав також кілька актів, які, як вважав його львівський колега, характеризували внутрішні відносини у тогочасній польській державі, а отже належать до кола його археографічних зацікавлень. Відчуваючи ніяковість ситуації, М. Кордуба, що прикметно, обирає саме вчителя третейським суддею й пояснює: «Вправді перед трома роками говорив мені Том[ашівський] що хоче видати збірку актів до істор[ії] польсько-козацьких зносин за Хм[ельницько]го,

щось в роді *acta interna*, але не маючи ніякої звістки від сього часу, щоби він справді щось такого приготував, я пустив до друку і тих кілька актів, що мав їх у себе, не думаючи нікому влазити в капусту, а просто тому, що вважав їх інтересними. Впрочім, на мою думку, за Хмельниччини годі робити різку границю між *acta externa i interna...*» [5, 64].

Складніший за внутрішніми причинами конфлікт спостерігаємо при не завжди коректному рецензуванні учнями праць своїх колег по школі. Прикладом тут може стати гостра критика М. Кордубою праці І. Джиджори *Економічна політика російського правительства супроти України в 1710-1730 рр.*, котру той захистив у Львівському університеті як докторат. На протигагу всім іншим рецензентам, які загалом схвально відгукнулися на твір І. Джиджори, чернівецький історик, в уїдливому тоні доволі критично відгукнувся про працю молодшого колеги на сторінках «Діла», зверхньо порадивши йому «не псувати паперу безвартними здогадами і комбінаціями». Відновуючи «важні методичні промахи», М. Кордуба закинув авторові *Економічної політики* різночитання між вступом та висновками студії, де на початку деклярація значного розвитку торгівлі козацького гетьманату входила в суперечність із негативними наслідками торгівельної регламентації під час реформ Петра I [4, 1-3].

У своїй відповіді, яку з незрозумілих причин «Діло» відмовилося друкувати, І. Джиджора продемонстрував численні пересмикування його тез, а закиди опонента назвав «несправедливими» і «безцеремонними». Закінчуючи свою відповідь, з відчутними

нотками образи, львівський історик зазначив: «Але одного все таки можна від д[обродія] Кордуби жадати: Коли вже не доброї волі супроти критикованого ним автора, то в усякім разі сумлінности в реферовану думок чужих праць без огляду на те, чи вони йому подобаються чи ні» [8, 542].

Сучасний дослідник згаданого конфлікту Володимир Пришляк, осмислюючи мотиви критичного Кордубиноного виступу, поряд із суто фаховими моментами, наголосив: «У цій ситуації, можливо, ще й додалися та «заграли» амбіції М. Кордуби, елементарна заздрість, що не залишився у Львові, як Джиджора, а змушений був учителювати в гімназії в Чернівцях» [9, 29]. На нашу думку, цей конфлікт можна розглядати як своєрідну скептичну реакцію старших представників школи на творчі пошуки молодшої генерації. Підстави для такого висновку дає оцінка критичного виступу Миколи Кордуби ще одного представника молодшого покоління школи Миколи Залізняка, який у своєму листі до Івана Джиджори піддав сумніву «занадто білими нитками шиту» «підозрілу та малопереконливу» рецензію старшого колеги [8, 545].

Втім, у середовищі учнів М. Грушевського були й значно гостріші конфлікти – вже не професійного, а особистісно-етичного плану. Найбільш яскравим прикладом конфлікту особистісного пляну у середовищі львівської школи служить уже згаданий конфлікт в НТШ 1913 р., у якому представники старшого та молодшого поколінь, колись об'єднані в стару та нову «фамілію», стали фактично по різні сторони довголітнього голови НТШ в оцінці його суспільно-політичної та науково-організаційної політи-

ки. Але, що важливо, більшість учнів М. Грушевського, навіть ті, що не належали до ближчого кола, не підтримали відвертих інсинуацій на адресу вчителя, засудивши методи боротьби С. Томашівського як аморальні.

Отже, як і будь-який інший науковий колектив, львівська школа також не уникла численних конфліктів різного походження та тривалості. Втім, наведені конфліктні ситуації загалом були буденними явищами у комунікативних практиках наукового співтовариства не лише того часу, але й сьогодні. Тертя між учителем та учнями, а також у середовищі останніх, були доволі звичайними для наукових шкіл, внутрішні протиріччя в яких ставали повсякденними подіями, що, як ми це акцентували у випадку з С. Томашівським, нерідко вписувалися у клясичну модель конфлікту «батьків та дітей». Загалом же, реконструйована нами проблема культури конфлікту на прикладі школи М. Грушевського, на наше переконання, помітно актуалізує поглиблення уваги до психологічного клімату у творчих середовищах українських учених не тільки минулого, але й сучасності.

Bibliography and Notes

1. Відділ рукописів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, Фонд 61, Опис II, Справа 79, 108 арк.

2. Горинь Василь, Михайло Грушевський і конфлікти в Науковому Товаристві ім. Т.Шевченка [в:] Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Збірник наукових праць, Львів 1995, Випуск 2, с. 143-156.

3. Грицак Ярослав, Конфлікт 1913 року в НТШ: причини і причинки, «Український історик» 1991-1992, № 3-4, с. 319-332.

4. Кордуба Мирон, З нашої наукової літератури [Іван Джиджора. Економічна політика російського правительтва супроти України в 1710 до 1730 рр. Львів 1912] (Відбитка із Записок наукового товариства ім. Шевченка, т. ХСVIII, CI, CIII, CV), «Діло», Число 230, с. 1-3.

5. Листи Мирона Кордуби до Михайла Грушевського і Федора Вовка / Упорядники В. Наулко, В. Старков, [у:] Старожитності Південної України, Випуск 14, Запоріжжя 2005, с. 12-76.

6. Листування Михайла Грушевського, Том 2, Київ-Нью-Йорк-Париж-Львів-Торонто: Українське Історичне Товариство 2001, 412 с.

7. Листування Михайла Грушевського, Том 4: Листування Михайла Грушевського та Івана Джиджори, Київ-Нью-Йорк: Українське Історичне Товариство 2008, 552 с.

8. Пришляк Володимир, Мирон Кордуба та Іван Джиджора: рецензент і автор, [у:] До джерел: Збірник наукових праць на пошану Олега Купчинського з нагоди його 70-річчя, Київ-Львів, 2004, с. 539-547.

9. Пришляк Володимир, Михайло Грушевський та Іван Джиджора: учитель і учень у світлі взаємного листування, Листування Михайла Грушевського, Том 4: Листування Михайла Грушевського та Івана Джиджори, Київ-Нью-Йорк: Українське Історичне Товариство 2008, с. 11-47.

10. Пшеничний Євген, «...Щадіть цензорського олівця»: до історії появи статті С. Томашівського «Наша політика», «Український історик» 1991-1992, № 3-4, с. 352-361.

11. Центральний державний історичний архів України у м. Києві, Фонд 1235: Грушевські – історики та філологи, Опис 1, Справа 25: Щоденники та записна книжка, 511 арк.

12. Центральний державний історичний архів України у м. Києві, Фонд 1235: Грушевські – історики та філологи, Опис 1, Справа 764: Листи М. Стадника, 27 арк.

13. Щоденники М. С. Грушевського (1904 – 1910 рр.) / Публікація Ігоря Гирича, «Київська старовина» 1995, № 1, с. 18-27.

Serhiy Trubchaninov

**THE STANDING COMMITTEE ACTIVITIES
COMPILING THE HISTORICAL-GEOGRAPHICAL DICTIONARY
OF THE UKRAINIAN LANDS (1919 – 1933)**

Ivan Ohiyenko Kamianets-Podilskyi National University, Ukraine

Сергій Трубчанінов

**ДІЯЛЬНІСТЬ ПОСТІЙНОЇ КОМІСІЇ ДЛЯ СКЛАДАННЯ
ІСТОРИЧНО-ГЕОГРАФІЧНОГО СЛОВНИКА
УКРАЇНСЬКОЇ ЗЕМЛІ (1919 – 1933)**

Abstract: This article analyzes the work of the Standing Committee which compiled the historical-geographical dictionary of the Ukrainian lands in Ukrainian Academy of Sciences, established in March 1919. This Commission was engaged in the research of the historical development of the historical regions of Ukraine. Commission members worked with a large number of archival documents and publications, organizing scientific trips searching for materials for the dictionary, collected information about the history of settlement of historical regions of Ukraine, the emergence of various ethnic groups, and so on. The work of the Standing Committee was attended by leading Ukrainian scientists: Academicians Dmytro Bagaliy, Oleksander Hrushevskiy, Kateryna Melnyk-Antonovych, Vasyl Danylevych and others. In 1926, the Commission was reorganized and became known as the historical-geographical

Keywords: historical geography, the commission of the Ukrainian Academy of Sciences, Oleksander Hrushevskiy, historical-geographical dictionary

Становлення історичної географії в Україні як наукової та навчальної дисципліни відбувалося наприкінці XIX – на початку XX ст. за активної участі видатного українського історика та громадського діяча Володимира Антоновича (1834 – 1908). Як відомо, В. Антонович висунув ідею складання *Історично-географічного словника України*. Професор створив із своїх студентів гурток ентузіастів, члени якого

скрупульозно виписували на численні картки історично-географічну інформацію про усю територію України в її етнографічних межах. Майбутній словник мав бути повнішим від *Słownika geograficznego ziem polskich* і, за словами його дружини Катерини Мельник-Антонович, охоплювати Право- і Лівобережну Україну, Галичину, Буковину та Угорську Русь, Холмщину, губернії Новоросійські, Донщину, Чорномор'є та міс-

цевості з українським населенням по всіх суміжних повітах Басарабії, Курщини, Вороніжчини, а також українські колонії по губерніях надволзьких, надуральських та сибірських. На жаль, здійснити задумане В. Антоновичу не вдалося [6, 200], [33, VIII, IX]. Після смерті професора К. Мельник-Антонович безуспішно пробувала зацікавити цією ідеєю Російське географічне товариство [36, 1].

До продовження історично-географічних досліджень, започаткованих В. Антоновичем, повернулися тоді, коли Україна вперше у ХХ ст. стала незалежною державою. Історично-географічні студії в системі Української Академії наук у 1919 – на початку 1930-х років стали предметом дослідження Галини Вербиленко [2], [3], [4] та Ірини Савченко [34], [35]. Робота Т. Ананьєвої та О. Тодійчук присвячена *Історично-географічному збірнику*, який видавався в 1927 – 1931 рр. під егідою Історично-географічної комісії [1]. Проте не всі аспекти цієї цікавої теми ще висвітлені. Метою нашої статті є показ багатогранної діяльності Постійної комісії для складання *Історично-географічного словника Української землі*, проблем, з яким стикались працівники комісії, напрямків їхньої діяльності.

Варто зазначити, що необхідність досліджень у царині історичної географії розглядалася ще на стадії вироблення законопроекту про заснування Української Академії Наук у Києві. 10 серпня 1918 р. автори пояснювальної записки до Комісії для вироблення законопроекту про організацію історично-філологічного відділу УАН на чолі з учнем Володи-

мира Антоновича Дмитром Багалієм підкреслювали: “Історична географія являється основою, з одного боку, для української історії, а з другого – для сучасної географії” [30, 118]. Вчені вважали за необхідне створити “особливу Постійну комісію для складання *Історично-географічного словника Української землі*, в усіх її межах та за всі часи існування України”. Практичним наслідком діяльності цієї комісії стала б можливість складання історичних мап України. Автори записки підкреслювали, що “Історично-географічний словник України почав складати у Києві ще небіжчик проф. В. Б. Антонович, який заводив на картки всі звістки, котрі йому траплялися по джерелах про міста й усякі оселі” [30, 119].

16 грудня 1918 р. академік Д. Багалій доповів Спільному зібранню УАН про заснування Комісії історично-географічного словника [30, 428]. Саме на Д. Багалія було покладено обов’язки по формуванню особового складу Комісії. Призначення керівника комісії відбулося через декілька місяців. 13 березня 1919 р. на засіданні Першого (Історично-Філологічного) відділу УАН було заслухано *curriculum vitae*, реєстр праць учня Володимира Антоновича, професора Олександра Грушевського та їх наукову оцінку, яку було зроблено академіком Дмитром Багалієм і одностайно схвалено відділом. На засіданні Першого відділу 20 березня таємним голосуванням було одностайно обрано О. Грушевського на посаду “директора Постійної комісії для видавання історично-географічного словника Української землі”. 26 березня голова Першого відділу академік Д. Багалій згідно зі Статутом

Академії надіслав відповідне подання Спільному зібранню УАН [30, 196; 197]. 29 березня 1919 р. на Спільному зібранні УАН таємним голосуванням О. Грушевського було одностайно обрано на посаду “директора Постійної комісії для складання історично-географічного словника Української землі” [30, 437].

23 квітня 1919 р. відбулося перше засідання Комісії. У ньому брали участь: академік Д. Багалій, директор Постійної комісії професор О. Грушевський, члени Комісії – К. Мельник-Антонович, В. Козловська, В. Щербина, І. Каманін, О. Гермайзе. У вступній промові Д. Багалій повідомив присутніх про затвердження Першим відділом УАН персонального складу Постійної комісії. Він зазначив, що робота по складанню історично-географічного словника була розпочата ще В. Антоновичем і гуртком, який він організував. О. Грушевський виступив із доповіддю про плян роботи складання словника. Присутні також заслухали доповідь К. Мельник-Антонович *Заходи Антоновича біля складання словника і сучасне становище підготованого ним матеріалу*. В. Щербина та І. Каманін доповнили доповідь своїми згадками про роботу гуртка В. Антоновича. Зокрема, І. Каманін вказав, що картки, які були підготовлені гуртком В. Антоновича, зберігалися в окремій шафі Київського Центрального Архіву. Доповіді й інформації викликали жваву дискусію щодо змісту словника, території, яку плянувалося охопити, форми подачі матеріалів, методів та організації роботи. Було вирішено на черговому засіданні Комісії обговорити плян роботи, оглянути картки, підготовлені гуртком В. Ан-

тоновича та з’ясувати, які джерела вже були використані і оброблені В. Антоновичем [19].

Уже 30 квітня відбулося друге засідання Комісії. До роботи Комісії на ньому долучилися В. Абрамович, Є. Перфецький та Л. Добровольський. Д. Багалій назвав основні матеріали для проєктованого словника: *Топографические описания местностей* (Топографічні описи намістництв), *Историко-статистические описания губерний* (Історико-статистичні описи губерній) початку ХІХ ст., архівні джерела. Він зазначив, що хоча цього основного матеріалу В. Антонович і не використав, проте картки його гуртка “дають повну можливість зробити перевірку того, що вже зроблено і використати, і до цієї перевірки треба, не гаючись приступити”. Було вирішено розшукати картки з матеріалами, які могли залишитись на руках членів гуртка. В. Абрамовичу було доручено здійснити перевірку використаних В. Антоновичем джерел і про її результати доповісти через два тижні. Після того, як членів Комісії було закріплено за певними регіонами, було вирішено залучити до роботи над *Словником* “нові сили”, зокрема й науковців із Харкова та Кам’янець-Подільського університету [20].

За свідченнями О. Грушевського, з травня 1919 року Комісія розпочала роботу в постійному складі. “Голова, два постійних членів і співробітник для вибирання відомостей на картки (спеціальне доручення) – це її мінімальний склад” [37, 102]. 22 травня 1919 року на засіданні Першого відділу УАН на посади постійних членів Комісії було обрано О. Гермайзе та Є. Перфецького з оплатою по 750

крб. (з відповідними надбавками за новими ставками) на місяць кожного. При цьому вони були зобов'язані безоплатно скласти не менше ніж п'ять аркушів словника [38, 61].

В інформації до канцелярії Неодмінного секретаря УАН, яка була підготовлена від імені Комісії 26 липня 1919 р. за підписами Є. Перфецького (за голову) та секретаря О. Гермайзе, повідомлялося, що постійними співробітниками (на повному утриманні) Комісії окрім директора професора Олександра Грушевського були ще дві особи – Євген Перфецький та Осип Гермайзе. Для складання покажчика до джерел у Комісію було також зараховано Миколу Ткаченка [37, 35]. У додатку до повідомлення містився список членів Комісії, що не одержували постійної платні: академік Дмитро Багалій, Катерина Антонович, Володимир Щербина, Олександр Рогозинський, Леонід Добровольський, Валерія Козловська, Михайло Карнилович, Віктор Романовський, професор Василь Данилевич, Іван Каманін, приват-доцент Олександр Сагарда, Микола Білінський, Микола Шлемкевич, Володимир Абрамович, [Катерина] Лазаревська, професор Микола Сагарда, Микола Ткаченко, доцент Духовної Академії Попович, доцент Духовної Академії Іваницький, Данило Щербаківський [37, 36-37].

“Нові сили” Комісії із завзятістю взялися за роботу. Так, на засіданні 30 липня 1919 р. приват-доцент Є. Перфецький виступив з пропозицією “постійно обмінюватися думками з приводу не тільки технічних і організаційних питань, але і з приводу результатів своєї роботи і спірних моментів [...] негайно призначити збори для прочитання пробних мо-

нографій і дискусій з приводу них”. Академік Д. Багалій підтримав цю пропозицію, але запропонував, щоб дрібні технічні питання не виносилися на пленарні збори Комісії, а вирішувалися на зборах постійного складу. На наступні збори Комісії запропонували теми своїх доповідей Є. Перфецький, О. Гермайзе та М. Ткаченко [21].

На надзвичайному засіданні Історично-філологічного відділу УАН 21 квітня 1921 р. було підтримано пропозицію О. Грушевського про розширення студій Комісії “над етнографічними й політичними межами України в сьогочаснім і минулім, і в зв'язку з тим внести в сміту найближчого півріччя ще одну посаду відповідного штатного співробітника” [22]. Проте, як слідує із Звідомлення ВУАН за 1921 р., у штаті Комісії були лише директор О. Грушевський, секретар М. Ткаченко та постійний член О. Гермайзе. До роботи було також залучено сім нештатних співробітників [30, 303].

У 1922 р. зі скороченням штатів у ВУАН в Комісії залишився лише один штатний співробітник – директор О. Грушевський, проте участь у її роботі брали 10 нештатних співробітників [30, 337]. За протоколами засідань встановлено, що у цей час із Комісією співпрацювали: О. Гермайзе, М. Ткаченко, В. Козловська, М. Корнилович, К. Лазаревська, О. Грушевська, І. Мандзюк, В. Пархоменко, С. Рклицький, В. Юркевич [23], [24], [25], [26]. У першому півріччі 1923 р. крім керівника у Комісії працювало 12 нештатних співробітників [27]. У Звідомленні ВУАН за 1924 р. вказується, що Комісія працювала під керівництвом директора О. Грушевського у складі

двох штатних і двох нештатних співробітників [31, 93].

За новими штатами ВУАН, затверджених у жовтні 1925 р., Комісія для складання *Історично-географічного словника Української землі* мала складатися з керівничого Комісії та трьох наукових співробітників [31, 148]. Але вже у травні 1926 р. Комісія зазнає суттєвого урізання видатків – на 50% [17]. Зміни, які відбувалися в системі Академії наук, призвели до певної наукової переорієнтації структур Історично-філологічного відділу. Зокрема, з 1926 р. Комісія в офіційних документах називається Історично-географічною комісією (стара назва також вживалася в окремих документах навіть на початку 1930-х років). У Звідомленні ВУАН за 1926 р. вказувалося, що “Історично-географічна комісія у складі 4 штатних і 4 нештатних співробітників, окрім своєї звичайної роботи – вибирання карткового матеріалу, оброблення окремих питань з історії колонізації та складання статтів словникового типу про селища з районів Київщини, Волині, Чернігівщини та Полтавщини, розпочала архівні студії, що мали за своє завдання в’яснити склад київських архівних збірок, які не мають докладних описів, щоб визначити насамперед матеріали історично-географічного змісту” [31, 243].

Робота в архівах повинна була забезпечити джерельну базу для написання статей *Словника*. Працю в архівах здійснювали О. Грушевський, О. Баранович, М. Карачківський, С. Шамрай, О. Грушевська, Н. Жданова та ін. члени Комісії [7, 177], [5, 211].

За співробітниками Комісії були закріплені певні регіони. Крім ви-

явлення необхідних матеріалів у архівах і бібліотеках Києва, співробітники виїжджали для роботи в регіональних архівах. У регіонах збиралися не лише архівні, але й друковані матеріали, записувалися перекази історично-географічного змісту, які фіксувалися на відповідних картках. У Центральному державному історичному архіві у м. Києві та в Інституті рукопису Національної бібліотеки імені В. Вернадського збереглися численні матеріали, що свідчать про подібні відрядження: до Київського Полісся [11], до Житомира [10], до Білої Церкви [12], до архівів Полтави і Харкова [13], до Чернігова та на Остерщину і Козелеччину [14] тощо. З Комісією активно співробітничали приватні особи, які передавали для *Словника* свої матеріали з місцевої історії. Про це відомо, наприклад, з листа до О. Грушевського колишнього земського лікаря і міського голови Миргорода (1914 – 1917) І. Зубковського, який започаткував славу міста-оздоровниці. Він не лише надіслав зібрані ним матеріали по історії Миргородського курорту, але й рукопис своєї статті [29].

Коли у процесі дослідження певної проблеми з’являлися недостатньо пророблені хронологічні, топографічні чи інші питання, вони виносилися на обговорення Комісії у формі рефератів. Так, із тематики історично-географічного районування України було заслухано доповіді М. Ткаченка *Історія районування та Основні принципи історично-географічного районування* [37, 29].

Все ж головним завданням Комісії залишалася робота над створенням *Словника*. О. Грушевський так розумів завдання і мету видання іс-

торично-географічного словника: "Історично-географічний словник має своїм завданням освітити географічні умови життя українського народу, хід заселення українським народом його теперішньої території, зріст більших центрів українського життя, історичну долю українських поселень, розповсюдження по українській території інших племен, які брали участь в місцевім українським життю" [39, 1].

Виходячи з цього, словник мав включати інформацію про: ріки з їх притоками, озера, височини; міграційні шляхи племен; територіяльні й адміністративні назви різних частин українських земель; поселення як археологічної так і історичної доби, які у минулому мали певне торговельно-економічне значення тощо [39, 2-3]. Структура *Словника* передбачала загальний нарис з історії заселення українських земель, а також опис українських колоній поза межами України [39, 4]. О. Грушевський обережно ставився до визначення хронологічних меж *Словника*, пропонував не використовувати при написанні статей про населені пункти "матеріал економічно-статистичний з останнього часу" [40, 4].

У 1927 – 1931 роках Комісією були опубліковані чотири томи *Історично-географічного збірника*, які вмістили 42 статті, присвячені окремим питанням з історії заселення Київщини, Волині, Чернігівщини, Поділля, історії окремих міст (Стародуба, Василькова, Борисполя, міст Лівобережної України) тощо. Авторство цих статей належало 15 особам: співробітникам Комісії та краєзнавцям. Найбільше із опублікованих у збірнику статей належало О. Грушев-

ському і нештатному співробітнику Комісії С. Шамраю – по шість. По чотири статті видали історик-архівист М. Тищенко та штатна співробітниця Комісії О. Грушевська. По три статті належало краєзнавцю І. Бойку та штатному співробітнику Комісії М. Карачківському тощо [підраховано за: 1, 382-383].

На початку 1930 р. знову погіршилося матеріальне становище співробітників Комісії. Так, у березні на умовах неповної зайнятості стали працювати окремі члени Комісії: ляборант Н. Жданова – 2 дні по 6,5 годин, бібліотекар О. Нещадименко – 1,5 дні по 6,5 годин, науковий співробітник О. Грушевська – 1 день по 6 годин, С. Шамрай – 1 день по 6, 5 годин. Про ніяку додаткову оплату не могло й бути мови [28]. У серпні 1930 р. комісія по "чистці" апарату ВУАН постановила "зняти з посади за відсутністю потрібної наукової кваліфікації" асистента Комісії історично-географічного словника Ганну Шамрай – сестру О. Грушевського [32, 99].

Незважаючи на всі проблеми, співробітники Комісії плянували вести нові дослідження по виявленню та опрацюванню документів у місцевих архівах, видати чергові томи збірника, публікувати науково-популярні праці. Так, на засіданні 13-14 жовтня 1930 р. Комісія просила виділити їй ліміт для друкування у 1931 р. праць загальним об'ємом 102 друкованих аркуші, у 1932 р. – 47 аркушів, у 1933 р. – 120 аркушів [16]. На засіданні 2 листопада піднімалося питання про "культурно-популярну роботу". Було заплановано лекції з історії міст Заслава, Старокостянтинова, Остра й Козельця. Передбачалась навіть лекція про за-

вдання Комісії для робітників Донбасу [18]. 18 березня 1931 р. у записці до Видавництва ВУАН говорилося про заплановані на поточний рік словники *Південна Волинь, Остерщина та Городнянщина*, а також монографії О. Барановича, М. Ткаченка та О. Грушевського [15].

На жаль, ці пляни так і не були здійснені. Згортання советським керівництвом політики українізації та початок репресій проти співробітників ВУАН, призвели до того, що робота комісії фактично призупинилася в 1932 р. Із 1931 р. Комісія входила до складу Циклу історичних наук Другого (соціально-економічного) відділу ВУАН. Все перше півріччя 1932 р. О. Грушевський був у відпустці. На посаді голови Комісії його заміняв О. Баранович. Весь цей час члени Комісії намагались “пов’язати свою роботу наукову з практикою соціалістичного будівництва”. У зв’язку з цим була обрана основна тема діяльності Комісії – *Сталінщина в аспекті другої п’ятирічки* [9].

Як і скрізь у системі ВУАН, на початку 1930-х в Комісії відбувалося викриття “буржуазних концепцій”. Зокрема, 6 травня 1932 р. на спільному засіданні Комісії соціально-економічної історії України та історично-географічної О. Баранович мусив прочитати доповідь на тему: *Буржуазні концепції історії України в його роботах* [8]. У Звіті про роботу Другого відділу ВУАН за 1933 р. вказувалося, що історичний цикл “був найбільше засмічений грушев’янцями і великодержавниками”. Зокрема, в Історично-географічній комісії працював “великодержавник по ідеології” В. Романовський. Він зірвав

роботу над своєю темою *Буржуазні концепції в історії колонізації України*, тому був звільнений з ВУАН [32, 303-304; 309].

У першому півріччі 1933 р. Комісією не було випущено наукових праць, наукові співробітники не їздили у відрядження, не брали участі у конференціях і з’їздах. У той же час, весною 1933 р. було передано в редколегію рукопис першого тому збірника *Економіка Сталінщини в аспекті II п’ятирічки*. Продовжувалася робота над другим томом збірника – *Революційна боротьба пролетаріату Сталінщини*. Співробітники Комісії К. Антипович і О. Баранович “виступали проти націоналістичних концепцій української буржуазної історіографії, особливо М. Грушевського і окремих представників його школи” [32, 315-316]. Коли у другому півріччі 1933 р. було зламано стару структуру Історичного циклу та створено п’ять секторів “за новою стрижневою проблематикою”, Історично-географічної комісії більше не стало [32, 305].

Незважаючи на важкі обставини свого існування, Постійна комісія для складання *Історично-географічного словника Української землі* залишила після себе значний науковий доробок, який можна використовувати і сучасним дослідникам. Досвід її діяльності також свідчить, що без організаторів науки і справжніх її подвижників, без сприяння з боку держави, неможливо здійснити вартісний науковий проект, яким і мав стати *Історично-географічний словник Української землі*.

Bibliography and Notes

1. Ананьева Т., Тодійчук О., *Історично-географічний збірник 1927 – 1931. Бібліографічний покажчик*, [у:] *Український археографічний щорічник*. Нова серія, Випуск 2, Український археографічний збірник, Том 5, Київ: Наукова думка 1993, с. 376-383.

2. Вербиленко Галина, *Історико-географічні дослідження в історично-філологічному відділі ВУАН у 20–30-х роках ХХ ст.*, Київ: Інститут історії України Національно Академії Наук України 2014, 120 с.

3. Вербиленко Галина, *Праці Постійної комісії історично-географічного словника Української землі ВУАН – джерело написання Історії міст і сіл України*, [у:] *Історія України: маловідомі імена, події, факти*, Київ 2010, Випуск 36, с. 386-396.

4. Вербиленко Галина, *Роль історико-філологічного відділу ВУАН у розвитку історичної географії в 20–30-х роках ХХ ст.*, [у:] *Регіональна історія України: Збірник наукових статей*, Випуск 5, Київ: Інститут історії України 2011, с. 195-208.

5. *Діяльність історично-географічної комісії за першу половину 1927 р.*, [у:] *Історично-географічний збірник*, Том 2, Київ 1928, с. 210-211.

6. Добровольський Леонід, *Праці В. Б. Антоновича на ниві історичної географії*, [у:] *Записки Історично-філологічного відділу ВУАН*, Книга ІХ, Київ: З друкарні Української Академії Наук 1926, с. 185-207.

7. *Звідомлення історично-географічної комісії за 1926 р.*, [у:] *Історично-географічний збірник*, Том 1, Київ 1927, с. 177-178.

8. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 3828, 4 арк.

9. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 11612, 2 арк.

10. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 11613, 110 арк.

11. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 11629, 1 арк.

12. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 11734, 1 арк.

13. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 11735, 1 арк.

14. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 11741, 1 арк.

15. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 11743, 1 арк.

16. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 11828, 5 арк.

17. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 11953, 1 арк.

18. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 11976, 1 арк.

19. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 12003, 2 арк.

20. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 12005, 2 арк.

21. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 12011, 2 арк.

22. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 12035, 1 арк.

23. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 12060, 1 арк.
24. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 12061, 1 арк.
25. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 12075, 1 арк.
26. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 12079, 1 арк.
27. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 12098, 1 арк.
28. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 12099, 1 арк.
29. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, Фонд Х: *Архів ВУАН*, Справа 18782, 2 арк.
30. *Історія Академії наук України. 1918 – 1923: Документи і матеріали*, Київ: Наукова думка 1993, 571 с.
31. *Історія Національної академії наук України. 1924 – 1928: Документи і матеріали*, Київ: НБУВ 1998, 764 с.
32. *Історія Національної академії наук України. 1929 – 1933: Документи і матеріали*, Київ: [б.в.] 1998, 544 с.
33. Мельник-Антонович Катерина, *До видання I тому творів В. Антоновича*, [у:] Антонович Володимир, *Твори*, Том 1, Київ: Друкарня Всеукраїнської Академії Наук 1932, с. VI-LVIII.
34. Савченко Ірина, *Започаткування видавничого проекту Української Академії наук Історично-географічний словник українських земель*, [у:] *Регіональна історія України: Збірник наукових статей*, Випуск 7, Київ: Інститут історії України 2013, с. 213-222.
35. Савченко Ірина, *Заснування Української Академії Наук і започаткування академічних історично-географічних досліджень*, [у:] *Національна та історична пам'ять: Збірник наукових праць*, Випуск 7, Київ 2013, с. 277-283.
36. *Центральний державний історичний архів України*, м. Київ, Фонд 832: *Особистий фонд професора Антоновича*, Опис 1, Справа 176, 3 арк.
37. *Центральний державний історичний архів України*, м. Київ, Фонд 1235: *Грушевські – історики, лінгвісти*, Опис 1, Справа 1063, 102 арк.
38. *Центральний державний історичний архів України*, м. Київ, Фонд 1235: *Грушевські – історики, лінгвісти*, Опис 1, Справа 1064, 105 арк.
39. *Центральний державний історичний архів України*, м. Київ, Фонд 1235: *Грушевські – історики, лінгвісти*, Опис 1, Справа 1244, 4 арк.
40. *Центральний державний історичний архів України*, м. Київ, Фонд 1235: *Грушевські – історики, лінгвісти*, Опис 1, Справа 1245, 4 арк.

Vasyl Dudar

**FEATURES OF STATE AND CHURCH RELATIONS IN THE SECOND
POLISH COMMONWEALTH THE CONTEXT OF THE UKRAINIAN GREEK
CATHOLIC CHURCH ACTIVITY IN 1920'S – 30'S**

Pereyaslav-Khmelnytskyi State Pedagogical University, Ukraine

Василь Дудар

**ОСОБЛИВОСТІ ДЕРЖАВНО-ЦЕРКОВНИХ ВІДНОСИН
У ДРУГІЙ РЕЧІ ПОСПОЛИТІЙ У КОНТЕКСТІ ДІЯЛЬНОСТІ УГКЦ
У 20 – 30-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ**

Abstract: This article deals with an establishment of the Ukrainian Greek Catholic Church in Eastern Halychyna (Galicia) as a consolidating factor in national and political life. The place and role of the Ukrainian Greek Catholic Church in social and political life of the Second Polish Commonwealth in the interwar period. The interwar state and church relations in Poland were determined by the complex dialectics of internal and external factors caused by both a government politics in the field of religion, including towards national minorities, and an essence of the Ukrainian Greek Catholic Church with its historical and traditional features. The Metropolitan Andrey Sheptytskyi's contribution to the final formation of the Greek Catholic Church's national character and growth of its authority and influence in the Polish Republic of interwar period is defined.

Keywords: Greek catholic, church, Halychyna (Galicia), state and church relations, the Second Polish Commonwealth, the Polish Republic

Зміни у державно-політичному статусі України після 1991 р. істотно вплинули на роль і місце Церкви загалом та Української Греко-Католицької Церкви зокрема у соціально-політичному та духовому й духовно-життєвому житті суспільства. Державотворчі процеси останніх десятиліть в Україні викликали закономірний інтерес до історії Церкви як важливого чинника розвитку та трансформації суспільства. Церковно-історичні дослідження розкривають причини су-

часної міжконфесійної напруженості. Широкий доступ до заборонених праць, наукових досліджень західних учених, архівних матеріалів дозволяє об'єктивно дати оцінку діяльності Української Греко-Католицької Церкви (УГКЦ) на Східній Галичині в міжвоєнний період, коли остання, внаслідок дії низки міжнародних угод, опинилася у складі Другої Речі Посполитої. Проблема дослідження взаємовідносин державної влади та Церкви як соціального інституту у

XX столітті викликана низкою чинників, як соціально-культурного так і політичного характеру.

Після здобуття Україною незалежності починається новий етап розвитку історичних досліджень про релігійні взаємини на Галичині. Проблеми вивчення діяльності УГКЦ та її взаємовідносин із державними структурами на Східній Галичині у 20 – 30 рр. XX ст. присвятили свої дослідження І. Пилипів [9], В. Марчук [5], М. Москалюк [6], В. Перевезій [8]. Комплексно історія Церкви в Україні в історико-релігієзнавчому контексті активно опрацьовується відділом релігієзнавства Інституту філософії імені Г. Сковроди Національної Академії Наук України під керівництвом А. Колодного. У 2001 р. вийшов багатотомник *Історія релігії в Україні*, 4 том якого висвітлює історію Греко-Католицької Церкви в Україні з часу Берестейської унії 1596 р. до 1991 р. [2].

Метою нашої статті є з'ясування особливостей державно-церковних взаємин у міжвоєнній Польщі на прикладі УГКЦ. Спробуємо у ній з'ясувати місце та ролі УГКЦ в суспільно політичному житті II Речі Посполитої в міжвоєнний період та визначити вклад митрополита Андрея Шептицького у процесі остаточного формування національного характеру Греко-Католицької Церкви та піднесення її авторитету в Речі Посполитій.

Державно-церковні відносини в умовах міжвоєнної Польщі були зумовлені складною діалектикою внутрішніх та зовнішніх чинників, спричинених як урядовою політикою в сфері релігії, зокрема щодо національних меншин, так і суттю са-

мої УГКЦ – з її історико-традиційними особливостями, в діяльності якої найбільш суттєво віддзеркалювалися процеси суспільно-політичного та релігійного життя регіону.

Відроджена Польська республіка (Друга Річ Посполита) вирізнялася складним конгломератом населення, яке входило перед Першою світовою війною до складу декількох державних утворень (Російської та Австро-Угорської імперій, Німеччини). Результатом цього став широкий спектр національних та релігійних відмінностей серед громадян.

За підрахунками Степана Макарчука, згідно з переписом 1921 року греко-католики становили більшість у трьох східногалицьких воєводствах, зокрема: у Станіславівському – 74,28%, у Тернопільському – 59,28%, у Львівському – 54,3% від загальної кількості віруючих [4, 146–147]. Уже через 10 років, згідно з польським адміністративним переписом 1931 року віросповідна статистика воєводств мала наступний вигляд: у Станіславському – 72,9%, у Тернопільському – 54,5%, у Львівському – 41,7% [10, 25]. Таким чином, бачимо незначне скорочення чисельності греко-католиків, що зумовлено, як природними (народжуваність, смертність) причинами, так і зміною конфесійної приналежності.

Незважаючи на велику підтримку УГКЦ серед українського населення Східної Галичини, ставлення влади до Церкви залишалось упередженим. Причинами були як її конкуренція за вірних із Римо-Католицькою Церквою в регіоні так і участь її ієрархів та духовенства в польсько-українській війні 1918 – 1919 років. Спроби митрополита Андрея Шеп-

тицького та архієпискупа Юзефа Більчевського зупинити кровопролиття були безуспішними [9, 90–95].

Національна політика польських урядів щодо Східної Галичини була великодержавною, спрямованою на повну асиміляцію українського населення й перетворення регіону в інтегровану частину Польщі. Ця політика проводилася як радикальними, так і ліберальними методами. На сторожі захисту національних прав українців Галичини постійно перебувала УГКЦ. Під час розпаду Австро-Угорської імперії митрополит Шептицький виступав за вільне самовизначення для всіх націй колишньої імперії. А після українсько-польської війни 1918 – 1919 років Українська Греко-Католицька Церква опинилась у складних умовах існування в Польській державі та потужного тиску з боку римо-католицької ієрархії. Існував також тиск польських політичних та церковних кіл на Ватикан. Митрополит Шептицький після закінчення війни перебував під домашнім арештом у митрополичих палатах собору св. Юра, передовсім за відстоювання прав українців на незалежність (митрополит Андрей увійшов до складу Української Національної Ради) [1, 268].

Проте, незважаючи на утиски, в міжвоєнний період УГКЦ зміцнювала своє становище як в організаційному, так і національно-духовному та духовному поступі. Вона складалася із трьох єпархій та Апостольської адміністрації Лемківщини. За двадцять років перебування у складі Польщі кількість парафій у Львівській архієпархії зросла із 1106 (станом на 1918 р.) до 1267 (на 1939 р.), у Станіславівській єпархії – із 415 до 425 парафій, а

в Перемишльській архієпархії їх кількість зменшилася із 687 до 577 парафій. Це було зумовлено відокремленням від неї дев'яти деканатів (111 парафій, 127 тис. вірних, 203 храми й каплиці), з яких було створено Апостольську адміністрацію Лемківщини [3, 181-183].

У міжвоєнний період територія УГКЦ була обмежена Галичиною. Тільки у 1930 р. керівництво Польської держави надало право призначити єпископа Миколая Чарнецького для опіки греко-католиками на Волині (раніше римо-католицька ієрархія намагалась запровадити тут «нову унію», в якій служили б католицькі священники-біритуалісти, що підлягали польським римо-католицьким єпископам). У 1923 р. у Львівській семінарії УГКЦ розпочинає діяльність Богословське Наукове Товариство, яке видає журнал «Богослов'я» та журнал для духовенства «Нива», а також «Праці Богословія». У 1929 р. у Львові була заснована Богословська академія.

Більшість дослідників новітньої історії України відзначають, що саме у міжвоєнне двадцятиріччя остаточно сформувався національний характер Української Греко-Католицької Церкви. Неухильно зростав її авторитет, вплив на релігійну і національну свідомість українства, поширювалася мережа духовних закладів, видавництв, освітніх установ. Значну роль у такій трансформації відіграв митрополит Андрей Шептицький.

У складній політичній ситуації того часу митрополит Шептицький, відстоюючи права українців, через що зазнавав критики з боку поляків, водночас критикував терористичні дії крайніх українських націоналіс-

тів, чого не сприймали радикальні кола українства. Польська влада розпочала масований наступ на права православного і греко-католицького населення на східних теренах Польщі (Холмщині, Волині, Підляшші): у православних відбирали храми, обгрунтовуючи такі дії тим, що їх раніше відібрали у греко-католиків російські царі Николай I і Александр II. Окрім того, духовенство примушувало переходити на польську мову, не тільки в проповідях, а й у побуті [7].

У зв'язку з цим митрополит Андрей заявив від імені УГКЦ, що вона не претендує на майно унійної митрополії, яке перейшло православним після ліквідації Унії на цих теренах, а також підтримував переслідуваних православних братів Волині, Холмщини, Підляшшя й Полісся і закликав їх зберігати свою конфесійну приналежність і обряди, за що йому подякував православний митрополит Діонісій (Валединський) [7].

У той же час, діяльність Андрея Шептицького на Галичині сприяла поглибленню впливу Церкви на громадсько-політичне життя краю. Хоча у деяких виступах митрополит заявляв про невтручання Церкви у політику, ситуація змушувала УГКЦ співпрацювати з національно-демократичним політикумом – Українським національно-демократичним об'єднанням, а також творити свої політичні структури – Українську християнську організацію (1925 – 1929 рр.), Українську католицьку народну партію (1930 р., у 1932 – 1939 рр. – Українська народна обнова), Український католицький союз (1931 р.), які виступали з ідеєю польсько-української угоди на засадах національно-територіальної автономії

українських земель, виховання народу на релігійно-моральних основах [6]. Митрополит А. Шептицький, єпископи Г. Хомишин і Й. Коциловський намагалися координувати дії з центристськими політичними силами, насамперед у галузі культури й освіти.

Під керівництвом митрополита Андрея Шептицького діяли 16 єпископів, у Галичині УГКЦ нараховувала в 1920-х рр. 128 деканатів і 1907 парафій [9].

У 1929 р. на базі духовної семінарії було засновано Греко-Католицьку богословську академію викладачами якої були відомі українські науковці: археолог Ярослав Пастернак, історики Іван Крип'якевич і Микола Чубатий. Українське богословське товариство, створене у 1923 р. у Львові, впорядковувало джерела з церковної історії, видавало збірник «Богословія». Археографічну діяльність мав координувати «Архів історії унії», який у 1928 р. заснував Андрей Шептицький. Досвідчений митрополит прагнув, щоб ГКЦ не лише консолідувала політичне й національно-культурне життя краю, поглиблювала єдність у лоні Вселенської церкви, а й відновлювала східні обрядові традиції, сприяла екуменічному зближенню українських Церков [5].

Щорічно греко-католицьким духовенством проводилися і так звані національно-патріотичні заходи, як походи під час Зелених свят на могили воїнів Українських Січових Стрільців та Української Галицької Армії на Янівському й Личаківському цвинтарі, а також урочистості з відзначення важливих релігійно-церковних та історичних подій.

Велику увагу ієрархи УГКЦ приділяли праці релігійних видавництв. Кожна єпархія видавала власні «Вісники», великою популярністю користувалися релігійні журнали «Нива», «Богословія», «Дзвони», «Правда», часописи «Мета», «Нова Зоря», «Бескид», «Христос – наша сила» та багато інших. Провід Греко-Католицької Церкви пильно слідкував за подіями у советській Україні, де розгорталася масові репресії і терор проти українства. Релігійні часописи постійно інформували про страшну руїну Церкви у російській комуністичній сталінській імперії, арешти і заслання. Преса викривала злочини советського режиму проти народів комуністичної імперії, наголошувала, що большевизм та комунізм – найбільші вороги суспільства. Широкого розголосу набули факти про Голодомор у советській Україні. У той час як Москва замовчувала цей геноцид, а Захід здебільшого байдуже сприймав вісті про катастрофу, у Львові вже у грудні 1932 р. політичні і церковні діячі розглядали питання про голод, який насувався на Україну і мали намір вислати туди спеціальну комісію.

За участю митрополита й духовенства УГКЦ та підтримки папи Пія XI понад 60 тис. молодих галичан узяли участь у Католицькій акції, що відбулася 7 травня 1933 р. у Львові. Її метою було сприяння зміцненню церковних структур, їх зв'язків з найвіддаленішими парафіями. Як відомо, поштовхом Акції стала енцикліка папи Пія XI 1922 р., написана під враженням Першої світової війни і соціальних революцій, проявів шовінізму і войовничо-атеїстичного комунізму. У ній визначався великий

потенціал мирян у прагненні до миру і свободи. Наступною енциклікою від 15 травня 1931 р. папа проголосив необхідність перебудови суспільного ладу на християнських засадах й закликав ієрархів Церков і священників активізувати діяльність вірних на захист Вселенської Церкви.

24 липня 1933 р. владики УГКЦ оприлюднили звернення *В справі подій на Великій Україні до всіх людей доброї волі*, в якому засудили Голодомор в советській Україні та підтримали створення Громадського комітету порятунку України.

За сприяння духовенства активно діяли марійські товариства, КАУМ (з травня 1936 р. – «Орли»-КАУМ), чимало читалень «Просвіти», «Рідної школи», «Скали», а також «Захист ім. митрополита Андрея графа Шептицького для сиріт у Львові», Народна лікарня, Український фонд воєнних в'дів і сиріт, Українська захоронка (8 дитячих садочків, де виховувалося близько 500 юних галичан), Українське крайове товариство опіки над інвалідами, протиалкогольне й протинікотинове товариство «Відродження». Крім того, УГКЦ була співзасновником і чималої кількості кооперативних та фінансово-кредитних структур [5].

В умовах несприятливого для народів Європи розвитку міжнародної ситуації наприкінці 1930-х років, загострення відносин між головними державами й загрозою війни, ієрархи УГКЦ вважали головним напрямком своєї діяльності консолідацію українського народу. Головним чинником реалізації цих надзвичайно важливих завдань була успішна розбудова Церкви. Слід зважати на той факт, що політику тодішнього польського

уряду можна розцінювати як великодержавну і таку, що спиралася передусім на вирішення національних державницьких інтересів. Її головна мета полягала в асиміляції українського населення Східної Галичини та збереженні цього етнічного регіону як «польської» території. Проте, напередодні Другої світової війни УГКЦ сформувалася як одна із найавторитетніших у Польщі, стала помітною складовою Вселенської Церкви і відіграла визначну роль у суспільно-політичному й національному житті Східної Галичини.

Загалом греко-католицьке духовенство Східної Галичини у міжвоєнний період продемонструвало уміння пристосовуватись до складних етнополітичних умов існування і тим самим зберігати національно-культурну самобутність своїх вірних. Значна заслуга у цих досягненнях Церкви належала митрополитові Андреві Шептицькому, який у складних умовах Другої Речі Посполитої зумів зміцнити УГКЦ, зробивши її фактом і фактором консолідації національно-політичного життя українського населення Східної Галичини.

Bibliography and Notes

1. Архиепископ Ігор Ісіченко, *Історія Христової Церкви в Україні*, Харків: Акта 2003, 268 с.

2. *Історія релігії в Україні: У 10-ти томах, Том 4: Католицизм* / Ред. П. Яроцький, Київ 2001, 598 с.

3. *Лемківщина: духовна культура: У 2 томах* / Ред. С. Павлюк, Львів: Інститут народознавства Національної Академії Наук України 2002, 424 с.

4. Макарчук Степан, *Етносоциальное развитие и национальные отношения на западноукраинских землях в период империализма*, Львів: Вища школа 1983, 256 с.

5. Марчук Василь, *Церква, духовність, нація: Українська греко-католицька церква в суспільному житті України ХХ ст.*, Івано-Франківськ: Плай 2004, 464 с.

6. Москалюк Михайло, *Український християнсько-суспільний рух Галичини в 20-х рр. ХХ ст.*, Київ: Стило 1998, 56 с.

7. о. Сергій Голованов, *Греко-католическая церковь Киевской традиции с 1596 г. по наше время Исторический очерк*, Web. 11.03.2014. <<http://vselenstvo.narod.ru/library/eastwest.htm>>.

8. Перевезій Віталій, *Греко-католицька церква в умовах українсько-польської конфронтації 20 – 30-х рр. ХХ ст.*, Київ 1998, 48 с.

9. Пилипів Ігор, *Державотворча політика Греко-католицької церкви у суспільно-політичному житті Західної України 20 – 30 років ХХ ст.*, [у:] *Українське державотворення: уроки, проблеми, перспективи*, Львів 2001, Число 1, с. 90-95.

10. *Mały rocznik statystyczny*, Warszawa 1938, Tablica 15, s. 25.

11. Prus Edward, *Władyka świętojurski*, Warszawa 1985, 286 s.

Mariya Voytovych

**IHOR SVIESHNIKOV – RESEARCHER OF CORDED WARE CULTURE
OF SUB-CARPATHIAN AND VOLHYNIAN REGION**

Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies
of the National Academy of Sciences of Ukraine

Марія Войтович

**ІГОР СВЄШНІКОВ – ДОСЛІДНИК КУЛЬТУР
ШНУРОВОЇ КЕРАМІКИ ПРИКАРПАТТЯ ТА ВОЛИНИ**

Abstract: Ihor Svieshnikov is a famous Ukrainian archaeologist who studied monuments which belong to many different chronological periods: Neolithic, Bronze Age, Early Middle Ages and the Cossacks period. However, general theme of his research were the monuments of Early Bronze Age, first of all - ones of the Corded Ware culture and post-Corded circle. Therefore, the aim of this article is to remind Ihor Svieshnikov's achievements in solving the history of population issues of the Corded Ware culture in Carpathians and Volhyn region. The brief characteristic of the archaeologist's field researches conducted at the archaeological sites of the mentioned period is made. Historiographical legacy of Ihor Svieshnikov is analyzed. In particular, special attention is paid to the evolution of scholar's position regarding communities of Corded Ware culture in modern Western Ukraine.

Keywords: Ihor Svieshnikov, archaeologist, excavations, surveys, Corded Ware culture, settlement, burial

W 2015 roku mija 100 lat od urodzin znanego uczonego, archeologa, badacza starozytnej historii Ukrainy, doktora habilitowanego nauk historycznych, czolowego naukowego pracownika Oddzialu Archeologii w Instytucie Ukrainoznawstwa im. Iwana Krypjakewycza Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, akademika Polskiej Akademii Kultury i Sztuki Ihora Swiesznikowa (1915 – 1995). O I. Swiesznikowym napisano niewiele, chociaz wklad w nauke tego badacza jest o tyle duzy, ze mozna jemu poswiecic cala mo-

nografię [4, 7-13], [5, 471-472], [8, 53-55], [9, 55-56], [50, 199], [51, 3-10].

Ihor Swiesznikow urodzil sie 19 pazdziernika 1915 r. w rodzinie dworzan rosyjskich w Kijowie. Ojciec badacza, bedac studentem Uniwersytetu Kijowskiego, zmarl w 1916 r. Matka, rowniez studentka, przeprowadza sie z malym Ihorem i jego siostra w rodzinne strony meza – wieś Chotyń dubieński powiatu w województwie wołyńskim (obecnie rejon radziwiłowski w obwodzie rówieńskim). W latach 1931-1935

Ihor uczy się w państwowym gimnazjum miasta Dubno. Po ukończeniu gimnazjum wstąpił na Wydział Prawa Uniwersytetu Lwowskiego, gdzie od 1938 roku równolegle studiuje też archeologię na Wydziale Humanistycznym [51, 3-10]. W 1939 r. I. Swiesznikow został mianowany kierownikiem Oddziału Archeologii Dubieńskiego Muzeum Krajoznawczego.

Studia młodego badacza zostały przerwane przez wydarzenia drugiej wojny światowej. Jednak już w 1945 r. Ihor Swiesznikow wznowia naukę na Wydziale Historycznym Lwowskiego Państwowego Uniwersytetu, który ukończył w 1950 r. [10, Ark. 23]. Od maja 1945 r. do września 1959 r. pracuje kierownikiem Oddziału Społeczeństwa Pierwotnego Muzeum Historycznego we Lwowie [50, 199]. Pracując w Lwowskim Muzeum Historycznym, I. Swiesznikow bierze udział w uporządkowaniu pomieszczeń oraz materiałów muzealnych, które zostały zniszczone w czasie wojny, równolegle też organizuje szereg ekspedycji archeologicznych. Materiały zgromadzone w czasie badań terenowych stały się podstawą rozprawy doktorskiej, którą badacz obronił w 1958 roku. [4, 7-13].

Od września 1959 r. do stycznia 1994 r. I. Swiesznikow pracuje w Oddziale Archeologii Instytutu Nauk Społecznych (obecnie Instytut Ukrainoznawstwa im. I. Krypjakewycza Państwowej AN Ukrainy) [10, Ark. 190]. Właśnie z pracą w Instytucie związane są największe osiągnięcia badacza. Jego zdolności i talent owocowały sporą liczbą prac naukowych dotyczących dziejów od epoki kamienia do późnego średniowiecza [17], [25], [30], [33], [34], [37], [38], [40], [44], [47]. Jednak temat epoki brązu zawsze zajmował szczegól-

ne miejsce w jego badaniach. Właśnie z nim związana jest spora część badań terenowych, które pozwoliły na wszechstronne określenie różnych przejawów tej epoki, co niejednokrotnie podkreślają badacze [9, 55-56].

Dlatego celem naszego badania jest przedstawienie osiągnięć terenowych oraz naukowych badacza w rozwoju archeologii Europy Środkowo-Wschodniej w epoce brązu, mianowicie kultury ceramiki sznurowej oraz kultur, które przyszyły jej na zmianę.

Badania terenowe. Od połowy lat 50-tych aż do końca lat 70-tych XX w. I. Swiesznikow zajmował się badaniami terenowymi osad i pochówków w regionie. Pierwsze wykopaliska, podczas których znaleziono materiał episznurowego kręgu, były przeprowadzone na różnoczasowym cmentarzysku w pobliżu wsi Zwenyhorod w rejonie pustomytiwskim. Prace archeologiczne badacz rozpoczął jesienią 1953 r., w tym roku odkryto pochówki przeważnie okresu wczesnosłowiańskiego [12, 116], [15, 15-16], [16, Ark. 1-16]. W następnych latach I. Swiesznikow odkrył trzy pochówki epoki brązu [31, 63-64]. Na początku lat 70-tych te pochówki oraz podobne do odkrytych w Zwenyhorodzie badacz wyodrębnił w osobną grupę zabytków, którą nazywa grupą poczapską. Grupa ta jest mocno związana z zabytkami grupy Chłopice-Vesele na terenie Polski Południowej i na Słowacji [29, 17].

Jednocześnie badacz pracuje też na terenie Zachodniego Wołynia, przeprowadza tam badania i wykopaliska. O Bułyha i T. Ponomariowa piszą: "W latach 50-tych można było go spotkać w stroju przyznaczonym do badań terenowych, z łopatą i mapnikiem w ręku we wsiach Dytynczy rejonu dubieńskiego, Horodok i Zoziw rejonu rówieńskiego, Zdow-



bycia rejonu zdołbunowskiego.” [2, 9]. Poza tym w latach 1957 – 1958 badacz przeprowadza wykopaliska w miejscu osad na terenie uroczysk Kut oraz Prydatki koło wsi Zoziw [20, 44-45], [26, 293-294], [30, 11], w miejscu osady oraz cmentarzyska w pobliżu wsi Zdowbycia rejonu zdołbunowskiego w obwodzie rówieńskim [15, Ark. 22], [18, 55; 59-63], [20, 44], [26, 293-294], [30, 11], [45, 23]. Badania I. Swiesznikowa na cmentarzysku w miejsc. Zdowbycia spowodowane były wcześniejszymi badaniami ratowniczymi częściowo zniszczonego pochówku, które przeprowadzał J. Kucharenko w 1955 r. [7, 85-86].

W latach 1960-1970 I. Swiesznikow kontynuuje badania zabytków wczesnego okresu epoki brązu na Wołyniu, Podolu i Przykarpaciu [30, 11], [45, 23-30], [46, 86-92]. Na Wołyniu badacz przeprowadza badania i wykopaliska w miejscu osad i kopalni krzemienia w pobliżu miejsc. Horodok (lata 1960-1961) [20, 45-46; 48], [21, 127], [23, 119], [26, 293-294], [30, 11], Karajewyczi rejonu rówieńskiego (1961 r.) [20, 45], Połowla rejonu wołodumyreckiego (1963 r.) [23, 115], [59, 224], Murawycia rejonu młynowskiego w obwodzie rówieńskim (1965 r.) [22, 81], [26, 297], [30, 11], Stawok rejonu łuckiego [45, 25-26], Pereweredow (1975 r.) [49, 390-391] oraz Młynów (1976 p.) rejonu młynowskiego [6, 102]. W miejsc. Horodok, oprócz prac terenowych w miejscu osady, gdzie został odkryty bogaty materiał kultury horodocko-zdowbyckiej, uczoney zajmuje się również badaniami ratowniczymi w uroczysku “Kurhany” w miejscu warsztatu do wydobycia krzemienia. Na niedużym obszarze 1,5 × 2 m mieściła się spora liczba odłamów i odszczepów o wydłużonych kształtach. Jak zaznaczał sam badacz: “Prawdopo-

dobnie są to wyniki łupania kawałków naturalnego krzemienia w miejscu jego wydobywania” [19, Ark. 16].

Poza tym w roku 1970 r. I Swiesznikow zbadał 2 pochówki w kamiennych grobach koło miejsc. Glińsk rejonu zdołbunowskiego [28, 241], [30, 11], [45, 24], [46, 91], rozkopał płaski pochówek w pobliżu miejsc. Strakliw [28, 241], [30, 11] oraz kurhan niedaleko miejsc. Żorniw rejonu dubieńskiego [28, 241], [30, 11].

Badacz również skupia swoją uwagę na zabytkach Przykarpacia. Szczególnie ważne są badania terenowe w miejsc. Kulczyci rejonu samborskiego, które I. Swiesznikow przeprowadzał w latach 1969, 1971, 1972. Rozkopał tam cztery kurhany, gdzie znaleziono gliniane naczynia, wyroby z krzemienia i kamienia [30, 30], [31, 69]. W jednym z pochówków odkryto gliniany przęślik charakterystyczny dla kultury pucharów lejkowatych. Odkrycie to I. Swiesznikow wyjaśnia w następujący sposób: “Jest to kolejnym dowodem częściowej synchronizacji wczesnych przejawów kultury ceramiki sznurowej Przedkarpacia oraz kultury pucharów lejkowatych” [24, Ark. 6]. Jednak dowodem zaprzeczającym takie twierdzenie jest to, że przęślik nie leżał w pochówku in situ, tylko był odkryty w górnej części dołu, co może wskazywać na jego przypadkowe pojawienie się w wypełnieniu grobu wraz z warstwą kulturową.

Oprócz rozkopanych kopców w Kulczycach badacz odkrył kurhan w uroczysku Zaliski w okolicy wsi Moczerady rejonu mościskiego [31, 57-58]. W drugiej połowie lat 70-tych I. Swiesznikow przeprowadza wspólne dwuletnie badania z W. Kozakiem (współpracownik Muzeum Krajoznawczego w Drohobyczu) w miejscu cmentarzyska kurhanowego w uroczysku Mołyki w miejsc. Bolecho-

wice w rejonie drohobyckim [32, 45-46], [48, 370]. W trakcie badań rozkopano dwanaście kurchanów, wśród których badacz wyodrębnia dwie grupy chronologiczne: wczesną – na którą składają się bezinwentarzowe pochówki w dołkach, przekrytych drewnianą warstwą, pozostałościami trzyny oraz śladami ochry na dnie. Późna grupa pochówków jest przedstawiona trzema zbadanymi kurhanami z pozostałościami skomplikowanych drewnianych konstrukcji [32, 45-46].

Na początku lat 90-tych XX w. I. Swiesznikow wchodzi do składu Ukraińsko-Polskiej Ekspedycji Archeologicznej, która jest wspólnym projektem Instytutu Ukrainoznawstwa im. I. Krypjakewicza Państwowej AN Ukrainy oraz Instytutu Archeologii i Etnologii PAN, “zadaniem której jest odkrywanie nowych, jak również określanie położenia, stanu zachowania już znanych stanowisk archeologicznych, jak również ewentualne przeprowadzenie wykopalisk archeologicznych” [3, 13]. Ze strony ukraińskiej, oprócz I. Swiesznikowa, w realizacji projektu uczestniczyli W. Cyhyłyk (kierownik projektu ze strony ukraińskiej), R. Hrybowycz, W. Hupało, W. Petehyrycz oraz Ł. Mackewyj, a ze strony polskiej – J. Machnik (kierownik projektu), K. Tunia, J. Ganczarski, E. Sosnowska [52, 205]. Niestety praca słynnego archeologa w ramach międzynarodowego projektu była krótkotrwała, ponieważ dwudziestego sierpnia 1995 Ihor Swiesznikow spoczął na zawsze. Śmierć archeologa poruszyła nie tylko naukowców w Ukrainie, lecz też poza jej granicami, m.in. w Polsce (Katedra Archeologii UMCS) i w Rosji (Instytut Historii Kultury Materialnej Akademii Nauk Federacji Rosyjskiej) [10, Ark. 192, 193].

Spuścizna naukowa I. Swiesznikowa. Poglądy I. Swiesznikowa na historię ludności kultury ceramiki sznurowej na te-

rytorium Ukrainy Zachodniej pokonały długą drogę rozwoju i ewolucji. Pierwsze prace, gdzie badacz porusza zagadnienia kultury ceramiki sznurowej, pojawiły się w końcu lat 50-tych XX w. W najpełniejszym zakresie poglądy badacza są przedstawione w pracy *Wnioski badania kultur epoki brązu na terenie Przykarpacia i zachodniego Podola*. Tu I. Swiesznikow rozpatruje zabytki rozpoznane na terenie Wołynia i Przykarpacia jako jedną osobną grupę kultury ceramiki sznurowej [14, 14], którą nazywa grupą przykarpacko-podolsko-wołyńską oraz datuje pierwszą połowę drugiego tysiąclecia [14, 20]. Co prawda już w autoreferacie, który się okazał w tym samym roku, co wspomniana wyżej praca, badacz zakłada możliwość podziału tej grupy na dwie grupy lokalne: wołyńską oraz podolsko-przykarpacką [13, 9]. Wszystkie znane w tym czasie zabytki dzieli na okresy chronologiczne. Przy czym przy analizie wczesnych pochówków odznacza ściśle powiązania z kulturą środkowodnieprowską, a mianowicie z jej stretiwską grupą [13, 10].

W efekcie przeprowadzonych prac w latach 50-tych i 60-tych XX w. poglądy badacza ulegają zmianom. W podsumującej pracy z archeologii Ukrainy, która wyszła drukiem w 1971 r., I. Swiesznikow już nie rozpatruje zabytków regionu jako jednolitej osobnej grupy kultury ceramiki sznurowej, tylko wyodrębnia kilka kultur: na Wołyniu są lokalizowane zabytki strzyżowskiej oraz horodocko-zdowbyckiej kultur; na Podolu – zabytki grupy podolskiej; na terenie lokalnym, w północno-zachodniej części Wyżyny Podolskiej – zabytki poczapskiej grupy, a na terenie polskiego i ukraińskiego Przykarpacia – zabytki lubaczowskiej grupy z jej osobną górnodniestrowską podgrupą [26, 293]. Tu naukowiec przedstawia

charakterystykę każdej kultury, a kulturę horodocko-zdowbycką dzieli na dwa okresy: wczesny – horodocki oraz późny – zdowbycki [26, 293-296]. Jednak w autoreferacie na zdobycie stopnia naukowego doktora habilitowanego nauk historycznych, który okazał się drukiem w tym samym roku, grupę górnodniestrowską badacz rozpatruje osobno [27, 13].

W 1974 r. okazuje się monografia I. Swiesznikowa pt. *Historia ludności Przedkarpacia, Podola i Wołynia w końcu III – na początku II tysiąclecia przed naszą erą*, gdzie badacz najbardziej precyzyjnie i wyczerpująco przedstawił swoje poglądy odnośnie procesów, które odbywały się pod koniec epoki miedzi – na początku epoki brązu. Praca ta do dnia dzisiejszego pozostaje podstawowym źródłem historii regionu w wyżej wymienionym okresie czasu, chociaż napotyka też pewną krytykę i uwagi. Na podstawie wyników badań, przeprowadzonych na terenie południowo-wschodniej Polski przez J. Machnika, który zabytki polskiego Przedkarpacia podzielił na dwie grupy lokalne kultury ceramiki sznurowej – krakowsko-sandomierską oraz lubaczowską [56, 183-185], I. Swiesznikow na terenie ukraińskiego Przedkarpacia również wyodrębniła dwie lokalne grupy kultury ceramiki sznurowej. Uwzględniając terytorium rozpowszechnienia zabytków, badacz nazywa te grupy górnodniestrowską i podolską. Wszystkie te cztery grupy naukowiec łączy w osobną „podkarpacką kulturę ceramiki sznurowej” [30, 23-24]. I. Swiesznikow osobno charakteryzuje wszystkie cztery grupy podkarpackiej kultury, jednak szczegółowo zatrzymuje się jedynie na grupie górnodniestrowskiej i podolskiej [30, 25-71]. Warto wspomnieć, że tu badacz rezygnuje ze wcześniej przyjętego od J.

Machnika twierdzenia o tym, że górnodniestrowskie zabytki należą do grupy lubaczowskiej, przeciwnie udowadniając ich osobność [30, 23].

Na podstawie wcześniej uzyskanych materiałów badacz również charakteryzuje zabytki międzyrzecza Zachodniego Bugu i Dniestra na początku epoki brązu, wyodrębniając je w osobną poczapską grupę. Na terenie zachodniego Wołynia badacz sytuuje zabytki horodocko-zdowbyckiej kultury, a na terenach wschodniej Lubelszczyzny oraz północno-zachodniego Wołynia – strzyżowskiej kultury, przy tym każdą z kultur opisuje na podstawie badań osad i cmentarzysk [30, 71-141].

Jak już było wspomniano wyżej, I. Swiesznikow w osobną grupę wyodrębnia zabytki typu „Poczapy” [30, 71-73]. Jednak wyodrębnienie zabytków typu „Poczapy” do dzisiaj pozostaje jednym ze słabo rozwiązanych problemów epoki brązu Ukrainy Zachodniej. Już prawie od wieku różni naukowcy na różne sposoby rozpatrują wyodrębnione przez I. Swiesznikow zabytki poczapskiego typu. Po raz pierwszy bezpośrednio na nie zwrócił uwagę badacz cmentarzyska w Poczapach J. Pasternak. Łączy on rozkopane pochówki z kilkoma zbadanymi pochówkami kurhanowymi na terenie Przykarpacia i północnych obrzeży Podola, a mianowicie z pochówkami w Bałyczach i Jaktorowie. Na podstawie znalezionych w nich metalowych przedmiotów łączy je we wschodnią grupę unetyckiej kultury [11, 94]. Takie samo stanowisko odnośnie zabytków poczapskiego typu oraz niektórych innych pochówków kurhanowych zajmuje M. Bandriwskyj. On nazywa je zabytkami proto- i wczesnounetyckiego typu, jednocześnie charakteryzując każdy z zabytków [1, 78-106].

Natomiast J. Kostrzewski, T. Sulimirski i J. Głosik w swoim czasie rozpatrywali zabytki poczapskiego typu jako osobną poczapską kulturę archeologiczną, którą jako pierwszy wyodrębnił J. Kostrzewski. Przy tym oprócz cmentarzysk ziemnych zaliczają tu też niektóre cmentarzyska kurhanowe [53, 31; 33], [55, 202], [58, 239]. Niegdyś J. Machnik zwracał uwagę na powiązania pomiędzy poczapską grupą a zabytkami typu Chłopice-Vesele, jednocześnie wyodrębniając oprócz cmentarzysk płaśskich również cmentarzyska kurhanowe (Bałyczi, Kokołyn, Jaktoriw, Peremożne, Wysoćko) [57, 62-68], z których część I. Swiesznikow rozpatrywał jako późne zabytki górnodniestrowskiej grupy kultury podkarpackiej [30, 45]. Jednocześnie polski badacz proponuje wyczerpującą charakterystykę kultury materialnej zabytków ukraińskich, zaliczonych do kultury Chłopice-Vesele [57, 62-65]. Jednak obecnie J. Machnik nie rozpatruje zabytków kultury Chłopice-Vesele w osobną grupę, a jedynie zalicza je do zabytków protomierzanowickich, które poprzedzały kulturę merzanowicką [54, 27-28].

Jak widać, już długo trwają dyskusje odnośnie zabytków, które I. Swiesznikow wyodrębnił jako grupę poczapską. Badacz trafnie zaznaczył, że każdy z badaczy, wyodrębniając kulturę bądź grupę, brał pod uwagę różne cechy kultury materialnej: metalowe wyroby pewnego rodzaju (J. Pasternak, J. Kostrzewski) bądź osobliwości naczyń ceramicznych (J. Machnik), lub nawet zasadę terytorialną (T. Sulimirski) [29, 15].

Wracając do monografii I. Swiesznikowa, warto zaznaczyć, że była ona próbą uporządkowania wielkiej liczby źródeł, zgromadzonych przez długi okres badań. Autor dość trafnie uchwycił

rytm oraz zmiany ludności na przełomie dwóch epok, wyodrębnił osobne kultury i grupy. Jednak od czasu wyjścia jego pracy zostały zgromadzone nowe źródła, które uzupełniają i poszerzają bazę źródłową naszej wiedzy o procesach historycznych zachodzących w przeszłości.

Do kolejnych uogólniających prac z archeologii Ukrainy opracowany przez I. Swiesznikowa schemat rozwoju kulturowego na terenie Przykarpacia został włączony w postaci niezmienionej [35, 380-381], [36, 375-380], [39, 49-57], [41, 63-68], [42, 59-63], [43, 68-74]. Warto podkreślić, że pozytywnym zjawiskiem jest rozpatrywanie wczesnych okresów podkarpackiej i horodocko-zdowbyckiej kultur w rozdziale poświęconym kulturom okresu eneolitu, a zabytki późnych okresów podkarpackiej i horodocko-zdowbyckiej kultur już w następnym rozdziale, gdzie rozpatrywane są problemy okresu epoki brązu. Poza tym do tegoż weszły też kultura strzyżykowska oraz zabytki typu poczapskiego [41, 63-68], [43, 68-74]. To z kolei odzwierciedla próby badacza stworzyć obiektywny obraz etnokulturowego rozwoju Europy Środkowo-Wschodniej.

Krótką charakterystyką spuścizny naukowej Ihora Swiesznikowa wyraźnie pokazuje, że badaczka cechowała wielką pracowitość, co zaowocowało wielką liczbą publikacji archeologicznych na temat epoki brązu, zwłaszcza kultur ceramiki sznurowej. Do dzisiaj jego praca *Historia ludności Przedkarpacia, Podola i Wołynia w końcu III – na początku II tysiąclecie przed naszą erą* w większości kwestii (zwłaszcza jeśli chodzi o problemy historii Przykarpacia i Wołynia) pozostaje źródłem encyklopedycznym.

1. Бандрівський Микола, *Походження прото- і ранньоунетицького типу на верхньому Придністров'ї і проблема верхньодунайських впливів на захід українського лісостепу впродовж періодів KrA1-KrA2*, [у:] *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття та Волині*, Випуск 15, Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича Національної Академії Наук України 2011, с. 78-108.
2. Булига Олександр, Пономарьова Тетяна, *Археологічні матеріали Ігоря Свешнікова у фондах Рівненського обласного краєзнавчого музею*, [у:] *Життєвий і творчий шлях І. Свешнікова: Збірник тез наукової конференції, присвяченої 90-річчю від дня народження І. Свешнікова*, Рівне 2005, с. 8-10.
3. Грибович Роман, Гупало Віра, Мацкевий Леонід, Петегририч Володимир, Цигилик Володимир, *Роботи українсько-польської археологічної експедиції*, [у:] *Археологічні дослідження на Львівщині у 1995 р.*, Львів 1996, с. 13-16.
4. Гупало Віра, *Ігор Кирилович Свешніков: віхи життєпису* [у:] *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині*, Випуск 9, Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича Національної Академії Наук України 2005, с. 7-13.
5. Гупало Віра, *Ігор Свешніков*, [у:] *Енциклопедія історії України*, Том 9, Київ: Наукова думка 2012, с. 471-472.
6. Конопля Віталій, *Рятувальні розкопки поблизу Млинова на Волині*, [у:] *Археологія*, № 27, Київ 1978, с. 102-103.
7. Кухаренко Ю. В., *Из материалов разведок на Волыни*, [у:] *Краткие сообщения Института истории материальной культуры*, Випуск 72, Москва: 1957, с. 84-87.
8. Мацкевий Леонід, *Багатогранність таланту Ігоря Свешнікова*, [у:] *Постаті української археології. Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині*, Випуск 7, Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича Національної Академії Наук України 1998, с. 53-55.
9. Мерперт Ніколай, *Бронзовий вік у творчості Ігоря Свешнікова*, [у:] *Постаті української археології. Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині*, Випуск 7, Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича Національної Академії Наук України 1998, с. 55-56.
10. *Науковий архів Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича* [у:] *Науковий архів відділу археології Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича Національної Академії Наук України, Особова справа, № 38: Ігор Свешніков*, 23-193 арк.
11. Пастернак Ярослав, *Перша бронзова доба в Галичині в світлі нових розкопок*, [у:] *Записки Наукового товариства імени Т. Шевченка*, Том 152, Львів: Наукове товариство імени Т. Шевченка 1933, с. 63-112.
12. Свешников Игорь, *Исследования в с. Звенигород Львовской области*, [в:] *Краткие сообщения Института археологии*, Випуск 4, Київ 1955, с. 116-118.
13. Свешников Игорь, *Памятники племен бронзового века Прикарпатья и Западной Подоли: автореферат диссертации ... кандидата исторических наук*, Москва 1958, 16 с.
14. Свешников Ігор, *Підсумки дослідження культур бронзової доби Прикарпаття і західного Поділля*, Львів 1958, 29 с.
15. Свешников Игорь, *Отчёт о работе Ровенской археологической экспедиции Львовского гос. Исторического музея в 1958 г.*, Львов 1959, [у:] *Науковий архів відділу археології Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича Національної Академії Наук України*, 46 арк.
16. Свешніков Ігор, *Щоденник Станіславської археологічної розвідкової експедиції*, Львів: 1959, [у:] *Науковий архів відділу археології Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича Національної Академії Наук України*, № 292, 16 арк.
17. Свешніков Ігор, *Два бронзові скарби в Станіславській області*, [у:] *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині*, Випуск 3, Київ 1961, с. 52-58.

18. Свешников Игорь, *Памятники культуры шнуrowой керамики у села Здолбица (УССР)*, [в:] *Краткие сообщения Института археологии*, Выпуск 85, Москва 1961, с. 55-65.

19. Свешніков Ігор, *Звіт з роботи Ровенської археологічної експедиції в 1961 р.*, Львів 1962, [у:] *Науковий архів відділу археології Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича Національної Академії Наук України*, № 201, 73 арк.

20. Свешніков Ігор, *Пам'ятки культури шнуrowої кераміки в басейні р. Устя*, [у:] *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині*, Випуск IV, Київ 1962, с. 44-53.

21. Свешников Игорь, *Поселенные культуры шнуrowой керамики у с. Городок Ровенской области* [в:] *Краткие сообщения Института археологии*, Выпуск 97, Москва 1964, с. 127-134.

22. Свешніков Ігор, *Нове поселення стжишовської культури у Рівненській області*, [у:] *XLV наукова конференція, присвячена підсумкам науково-дослідної роботи університету за 1965 р. Тези доповідей. Суспільно-економічні, історичні, юридичні, педагогічні науки. 11-16 квітня 1965 р.*, Львів 1966, с. 81.

23. Свешников Игорь, *Кремневые копи у с. Городок Ровенской области*, [в:] *Краткие сообщения Института археологии*, Выпуск 117, Москва 1969, с. 114-121.

24. Свешніков Ігор, *Звіт про роботу Львівської енеолітичної експедиції в 1969 р.*, Львів 1970, [у:] *Науковий архів відділу археології Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича Національної Академії Наук України*, № 303, 24 арк.

25. Свешніков Ігор, *Культура кулястих амфор*, [у:] *Археологія України*, Том 1: *Первісна археологія*, Київ: Наукова думка 1971, с. 240-250.

26. Свешніков Ігор, *Культури шнуrowої кераміки Західної частини УРСР* [у:] *Археологія України*, Том 1: *Первісна археологія*, Київ: Наукова думка 1971, с. 292-308.

27. Свешников Игорь, *Населения Предкарпатья, Подолии и Волини в конце*

III – начале II тысячелетия до н. э.: автореферат диссертации ... доктора исторических наук, Москва 1971, 41 с.

28. Свешников Игорь, *Новые погребения культуры шнуrowой керамики на Волини*, [в:] *Археологические открытия 1970 года*, Москва: Наука 1971, с. 241-242.

29. Свешников Игорь, *Памятники поочаского типа в верховьях Западного Буга*, [w:] *Slowenská Archeologia*, Том XXI, № 1, Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied Bratislava 1973, s. 15-24.

30. Свешніков Ігор, *Історія населення Передкарпаття, Поділля і Волині в кінці III – на початку II тисячоліття до нашої ери*, Київ: Наукова думка 1974, 208 с.

31. Свешніков Ігор, *Довідник з археології України. Львівська область*, Київ: Наукова думка 1976, 96 с.

32. Свешников Игорь, *Раскопки курганного могильника у с. Боховцы под Дрогобычем*, [в:] *Археологические исследования на Украине в 1976 – 1977 гг. Тезисы докладов XVII конференции Института археологии АН Украины. Ужгород, апрель 1978*, Ужгород 1978, с. 45-47.

33. Свешников Игорь, *Культура шаровидных амфор*, [в:] *Археология СССР. Свод археологических источников. VI-27*, Москва: Наука 1983, 86 с.

34. Свешников Игорь, *Раскопки в Звенигороді на Белке*, [в:] *Археологические открытия 1982*, Москва: Наука 1984, с. 328.

35. Свешников Игорь, *Почаская группа на Подолии*, [в:] *Археология Украинской ССР*, Том 1, Київ: Наукова думка 1985, с. 380-381.

36. Свешников Игорь, *Прикарпатская культура*, [в:] *Археология Украинской ССР*, Том 1, Київ: Наукова думка 1985, с. 375-380.

37. Свешніков Ігор, *Звенигород*, Львів 1987, 48 с.

38. Свешников Игорь, *Звенигород*, [в:] *Археология Прикарпатья, Волини и Закарпатья. Раннеславянский и древнерусский периоды*, Київ: Наукова думка 1990, с. 107-110.

39. Свешников Игорь, *Культура шнуровой керамики*, [в:] *Археология Прикарпаття, Волини и Закарпаття. Энеолит, бронза и раннее железо*, Київ: Наукова думка 1990, с. 49-57.

40. Свешніков Ігор, *Музей-заповідник "Козацькі могили"*, Львів: Каменяр 1990, 94 с.

41. Свешников Игорь, *Почапская группа культуры Хлопице-Веселе*, [в:] *Археология Прикарпаття, Волини и Закарпаття. Энеолит, бронза и раннее железо*, Київ: Наукова думка 1990, с. 63-68.

42. Свешников Игорь, *Ранний период бронзового века Прикарпаття и Волини*, [в:] *Археология Прикарпаття, Волини и Закарпаття. Энеолит, бронза и раннее железо*, Київ: Наукова думка 1990, с. 59-63.

43. Свешников Игорь, *Стжижовская культура*, [в:] *Археология Прикарпаття, Волини и Закарпаття. Энеолит, бронза и раннее железо*, Київ: Наукова думка 1990, с. 68-74.

44. Свешніков Ігор, *Битва під Берестечком*, Львів: Слово 1993, 304 с.

45. Свешніков Ігор, *Нові поховання початку бронзової доби на Західній Волині*, [у:] *Studia Archeologica*, № 1, Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича Національної Академії Наук України 1993, с. 23-31.

46. Свешніков Ігор, *Могильник підкарпатської культури шнурової кераміки поблизу с. Стрільче Івано-Франківської обл.*, [у:] *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині*, Вип. VI, Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича Національної Академії Наук України 1995, с. 85-93.

47. Свешников Игорь, Гупало Вира, *Керамика, датированная кладами монет*, [w:] *Materiały z konferencji "Garncarstwo i kaflarstwo na ziemiach polskich od wczesnego średniowiecza do czasów współczesnych"*, Rzeszów: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie 1995, s. 139-148.

48. Свешников Игорь, Козак Виталий, *Раскопки курганов возле Дрогобыча*,

[в:] *Археологические открытия 1976 года*, Москва: Наука 1977, с. 370.

49. Свешников Игорь, Конопля Виталий, *Работы Ровенской экспедиции*, [в:] *Археологические открытия 1975 года*, Москва: Наука 1976, с. 390-391.

50. Ситник Олександр, *Археологічна наука у Львові. Перша половина ХХ століття*, Львів-Жешів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича Національної Академії Наук України; Інститут археології Жешівського університету 2012, 365 с.

51. Чайковський Богдан, Івановський Василь, Конопля Віталій, *Ігор Кирилович Свешніков (1915 – 1995)*, [у:] *Волино-Подільські археологічні студії*, Випуск 1, Львів 1998, с. 3-10.

52. Cyhyłyk Wołodymyr, Machnik Jan, *Pierwsze wspólne polsko-ukraińskie archeologiczne badania terenowe w międzyrzeczu Sanu i Dniestru*, [w:] *Acta Archeologica Carpatica*, Tom XXXII, Kraków 1994, s. 205-213.

53. Głosik Jerzy, *Kultura strzyżowska*, [w:] *Materiały starożytne*, Tom XI, Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich 1968, s. 7-114.

54. Kadrow Sławomir, Machnik Jan, *Kultura mierzanowicka. Chronologia, taksonomia i rozwój przestrzenny*, Kraków: Oddział Polskiej Akademii Nauk w Krakowie 1997, 197 s.

55. Kostrzewski Józef, *Od mezolitu do okresu wędrówek ludów*, [w:] *Prehistoria ziem polskich, Encyklopedia Polska*, Tom IV, Cz. 1, Dz. V, Kraków 1939-1948, s. 118-359.

56. Machnik Jan, *Studia nad kulturą ceramiki sznurowej w Małopolsce*, Wrocław-Warszawa-Kraków: Polska Akademia Nauk 1966, 266 s.

57. Machnik Jan, *Ze studiów nad kulturą ceramiki sznurowej w dorzeczu górnego Dniestru*, [w:] *Acta Archeologica Carpatica*, Tom XIX, Kraków 1979, s. 51-71.

58. Sulimirski Tadeusz, *Polska przedhistoryczna*, Część II, Londyn 1957-1959, 397 s.

59. Swiesznikow Ihor, *Krzemieniarstwo kultury ceramiki sznurowej na Wołyniu*, [w:] *Z Otchłani Wieków*, Rok XXXIII, Zeszyt 4, Poznań-Warszawa: 1967, s. 222-226.

Pavlo Melnyk

**LEGAL MARGINALIZATION
OF UKRAINIAN POPULATION IN 1960'S**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Павло Мельник

**ПРАВОВА МАРГІНАЛІЗАЦІЯ
НАСЕЛЕННЯ УКРАЇНИ У 1960-Х РОКАХ**

Abstract: The article analyzes the main factors that contributed to the spread of legal marginalization in Ukraine with its features in different regions of the country. The connection between the extension of marginalization dynamics of quantitative indicators of crime and changes in settlement structure are determined. It is proved that in the 1960's mass alcoholism was the real problem of Soviet society where drinking alcohol was transformed into one of the elements of production relations and considered to be acceptable in almost all social spheres of Soviet society. It is noted that the marginalization of society was accompanied by erosion of social values with the peculiar interpretation of drinking. It resulted in deformation of public awareness and spreading of social deviations.

Keywords: criminology, legal marginalization, criminal offenses, state crime, combating crime, urbanization

Проблема маргінальної поведінки особи та маргіналізації суспільства, виступає постійним явищем існування людської історії, а її гострота безпосередньо пов'язана з тими суспільними процесами, які притаманні певній соціальної спільноті та певному історичному часові. Визнаючи той факт, що маргіналізація притаманна усім типам держав упродовж людської цивілізації, необхідно зазначити, що вона особливо актуалізується на перехідних етапах суспільного розвитку. Водночас, предметом гострих дискусій феномен маргінальності та маргінальної

поведінки особи стає лише у періоди глибокої трансформації соціуму.

Доводиться констатувати, що особливу роль у формуванні ставлення соціуму до явища маргінальності відіграло ХХ століття, оскільки саме у цей період зміни у житті стали звичним явищем в умовах зростання масштабів міграції населення. Власне зростання міграційних потоків населення стало однією з причин розповсюдження маргіналізації у культурній та соціальної сферах. Поруч з цим стали з'являтися правові маргінали – особи із зміненою правовою свідомістю. Їх крайній індивідуалізм,

нормативно-правова невизначеність і внутрішня відмова підкорятися нормам права свідчить про те, що ця категорія осіб перебуває на межі соціально визначеного права. Вони не є маргіналами у соціологічному (традиційному) розумінні цього терміна. Водночас лише зовнішні прояви підкорення правилам поведінки не дозволяє включити цю категорію людей до соціальних відносин [2, 233]. Злочинність поступово набула нової якості, яке наблизило її до природної здатності особи адаптуватися до встановлених у суспільстві правил поведінки і соціальної організації суспільного життя. Тому дослідження злочинності може бути перенесене у сферу соціальної практики, тобто діяльності людей, спрямованої на задоволення певних потреб. Соціальна практика, у свою чергу, може виступати необхідною умовою виникнення і функціонування соціальних інститутів. Криміналізація суспільства полягає у широкому розповсюдженні кримінальних практик, що деформують базові соціальні інститути, а ті, у свою чергу, криміналізують громадян [1, 13]. При цьому зміна соціального середовища внаслідок, наприклад, зміни місця проживання чи соціального статусу в умовах процесу соціалізації може супроводжуватися маргіналізацією особи, що у деяких випадках сприяє її криміналізації.

У юридичній літературі засновником теорії маргінальності вважають Роберта Парка, який вперше застосував цей термін щодо мігрантів (культурна маргінальність). У подальшому дослідження маргінальності продовжили А. Антоновські, М. Вуд, Р. Глас, М. Гордон. Поступово мар-

гінальність вийшла за межі культурного конфлікту і стала розглядатися у якості продукту соціальної мобільності. Цим проблемам присвячено роботи Я. Краусса, В. Манчіні, Т. Віттермана, Т. Шибутані, Е. Г'юза. Добровільна відмова від традиційного суспільства, проблеми маргіналізованої політичної свідомості, виключення індивідів і соціальних груп із системи суспільних відносин відображені у роботах західноєвропейських дослідників Л. Васковича, Ж. Леві-Стренже, С. Рабана, П. Розанваллона. У той же час загальній теорії права до останнього часу не склалося чіткого уявлення про маргінальність, її причини та наслідки. Вплив маргінальності на правосвідомість до останнього часу детально практично не розглядався. Хоча правовий підхід до вивчення маргінальності, маргінальної поведінки протягом останніх років почав розроблятися А. Маркіним, С. Метелевим, С. Кожевниковим, В. Кудрявцевим.

Під правовою маргінальністю, як одного із видів деформації правосвідомості, необхідно розуміти нормативно-правову невизначеність, засновану на негативному ставленні особи до діючого права, правових явищ у житті суспільства. Таким чином маргіналом можна вважати особу, включену в конфлікт цінностей різних систем соціального регулювання. У сучасних теоретико-правових дослідженнях за допомогою діалектичного підходу сутність маргінальної поведінки визначається ціннісним відношенням індивіда до себе та світу, що проявляється у формі антисоціальної (делінквентної), асоціальної (аморальної) та автодеструктивної поведінки (поведінки

саморуйнування) [3, 4]. Важливим видається дослідження правових аспектів маргінальності, а також її впливу на правосвідомість і правову поведінку особи.

Надзвичайно високий рівень етатизації советського суспільства сприяв тому, що кримінально-правові норми фактично не розглядалися під кутом зору відбиття та реалізації у них соціальних цінностей. Суспільна небезпечність злочину розглядалася як даність, що не потребувала предметного доведення, визначення зміни її міри, а звідси й ступеня тяжкості злочину залежно від конкретної оцінки соціальної цінності того чи іншого об'єкта кримінально-правового захисту та відповідності кримінально-правовій нормі.

На початку 1960-х років населення України отримало нові можливості для міграції за рахунок початку процесу паспортизації жителів сіл. В умовах зростання рівня міграцій змінювався соціальний статус значної кількості працівників: колишні селяни чи учні шкіл ФЗО¹ перетворювалися на робітників.

Зміна умов проживання та концентрація працівників на відносно невеликій території, де також зосереджувалися виправно-трудова заклади та в'язниці, створювали умови для соціальної адаптації, що нерідко тягнули за собою порушення дисципліни, фізичне насильство та злочини проти життя та здоров'я громадян. Досить поширеною залишалася практика захисту власних інтересів за допомогою фізичної сили, а не звернення до суду. Така практика в окремих регіонах республіки

(у першу чергу у східних промислових областях) часто ставала одним із обов'язкових елементів соціалізації в робітничому середовищі. Маргінальна правосвідомість значної частини робітників, які були переміщені для роботи на промислових підприємствах, часто сприяла участі її носіїв у хуліганських діях. Типовим прикладом хуліганських дій, що призвели до вбивства, був випадок у м. Жданів (тепер Маріуполь), коли 27 травня 1968 р. під час сварки із болгарськими моряками жителі Жданова студент другого курсу вечірнього відділення Жданівського металургійного інституту Є. Токарев, що був раніше судимий, та В. Зацепін, який 26 травня прибув до Маріуполя після демобілізації із советської армії, вбили рульового болгарського пароплаву «Атлас» Мілева та завдали важких тілесних ушкоджень рульовому Георгієву [5, 2].

Аналіз карних справ показав, що однією з основних причин здійснення злочинів проти життя, здоров'я й гідності особи, особистої власності громадян, проти громадського порядку продовжувало залишатися самогонваріння та пияцтво. У 1966 р. 53,4% осіб, притягнутих до карної відповідальності, здійснили злочини у стані алкогольного сп'яніння, а такі злочини, як хуліганство у стані сп'яніння було скоєне 65,8% осіб, завдання тяжких тілесних ушкоджень – 40%. У 1967 р. 45% осіб у момент скоєння злочинів перебували у стані сп'яніння, а такі злочини, як злісне хуліганство у стані сп'яніння скоїли 60%, навмисне завдання тяжких тілесних ушкоджень – 40% [6, 9]. Протягом 1960-х років абсолютну більшість злочинів становили хуліган-

¹ ФЗО (фабрично-заводское обучение – фабрично-заводське навчання. – рос.)

У той же час залучення до роботи у правоохоронних органах великої кількості осіб, які не мали відповідної фахової підготовки та набиралися поспіхом, призводило до маргіналізації правосвідомості частини з них, що сприяло зростанню рівня злочинності у середовищі співробітників правоохоронних органів. Деякі колишні робітники та селяни, ставши співробітниками правоохоронних органів, нерідко вдавалися до зловживання службовим становищем, безпідставних арештів, затримань чи відкриття кримінальних справ, трактуючи свою належність до органів міліції як засіб самореалізації через «демонстрацію влади».

У багатьох органах охорони громадського порядку і прокуратури низька якість слідства по ряду справ призводила до того, що окремі громадяни необґрунтовано притягалися до кримінальної відповідальності і безпідставно заарештовувалися, у той час як деякі злочинці залишалися непокараними. Протягом 1967 р. 15,7% із загальної кількості відкритих кримінальних справ було припинено на стадії досудового слідства за відсутністю складу злочину у діях підозрюваних, а у першому півріччі 1968 р. таких справ було припинено вже 3786 або 16,6% [4, 131].

У слідчих Чернівецької області та м. Києва у другій половині 1960-х років припинялася майже кожна четверта справа, Харківської, Луганської, Житомирської областей – кожна п'ята справа, Львівської, Кримської, Донецької – кожна шоста справа. У 1968 р. було зафіксовано 14 випадків незаконного арешту громадян. Зазначені недоліки у роботі слідчо-

го апарату пояснювалися недостатнім рівнем керівництва районними і міськими органами охорони громадського порядку і прокуратури з боку міністерства охорони громадського порядку Української ССР, Прокуратури УРСР і обласних апаратів. Організаторська робота по виконанню заходів, передбачених постановою Центрального комітету комуністичної партії України і Ради міністрів УРСР від 11 січня 1966 р. № 40 про поліпшення роботи слідчого апарату проводилася незадовільно. У своїй практичній діяльності міністерство охорони громадського порядку УРСР і Прокуратура УРСР не приділяли належної уваги і своєчасно не реагували на численні факти низької службової дисципліни і порушення «соціалістичної» законності, не завжди пред'являли високу вимогливість до підлеглих працівників [4, 132].

Одним із результатів маргіналізації правосвідомості частини працівників правоохоронних органів став високий рівень плинності кадрів. Так, у 1968 р. з органів міністерства внутрішніх справ було звільнено 8644 особи, з них 1340 осіб пропрацювали менше року. За зловживання службовим становищем роботи позбулися 1960 працівників міліції або майже 22% від усіх звільнених з органів внутрішніх справ. Найбільша кількість звільнених за різні види зловживання службовим становищем фіксувалася у Рівненській, Харківській, Херсонській, Івано-Франківській, Запорізькій, Житомирській, Волинській, Київській, Сумській, Чернівецькій областях та у м. Києві [8, 22].

Засуджений за антисоветську агітацію Валентин Мороз наприкінці

1960-х років називав ССРСР «імперією гвинтиків». Він писав, що у советських людей «пристрасті найнижчого ґатунку стають єдиним рушієм поведінки». «Гвинтик приходить до висновку, що всі моральні принципи – просто смішні забобони, про які всі говорять, але з якими просто пропадеш на білому світі. Так народжується подвійна мораль, фальш стає суспільною нормою. Гвинтик виробляє просто-таки віртуозне вміння вмертвляти все, до чого торкнеться». Про советську державу автор документу писав: «Вершина її – панування беріївських нащадків над духовим життям суспільства». Жалюгідне суспільство, «в якому філософські проблеми вирішуються каральними органами за колючим дротом» [7, 8].

У той же час такий стан сприяв формуванню відповідних установок правосвідомості населення, коли покарання у вигляді позбавлення волі іноді розглядалося як досить «звична річ», уникнення якої пов'язане не із правомірною поведінкою, а з везінням чи вдалим збігом обставин. Таке ставлення до покарання у вигляді позбавлення волі було розповсюджене у середовищі розкрадачів «соціалістичної власності». Свого часу серйозні зауваження викликала робота слідчих апаратів по відшкодуванню збитків, заподіяних державі розкрадачами. У Дніпропетровській області слідчі забезпечили реальне відшкодування збитків у першому кварталі 1968 р. лише на 20,1%, у другому – на 37,6%, а в Луганській області, відповідно на 19,7 і 47% [4, 120]. Неповне відшкодування слідчими збитків державі, заподіяних розкрадачами соціалістичної власності, сприяло формуванню уявлення про те, що

шляхом розкрадання можна суттєво поліпшити власний добробут після відбуття покарання. Тобто сам факт покарання у вигляді позбавлення волі без повернення державі вкраденого майна не розглядався рядом злочинців як фактор, що міг утримати їх від вчинення протиправних дій, оскільки перспектива подальшого безбідного існування після відбуття покарання видавалися досить привабливою. Саме тому протягом 1960-х років великого розповсюдження набули крадіжки соціалістичної власності, питома вага яких у деяких областях УРСР становила 21% [6, 11].

Маргіналізація правосвідомості громадян підсоветської України була однією з причин зростання кількісних характеристик рівня злочинності у республіці. У першому півріччі 1968 р. (у порівнянні із попереднім роком) кількість особливо небезпечних злочинів збільшилася на 11,4%, а в областях Волинській – на 43%, Сумській – на 20%, Луганській, Тернопільській, Черкаській – на 12% [4, 132]. Загалом у 1968 р. було зареєстровано 124742 злочини або на 6,4% більше, ніж у 1967 р., в тому числі 76778 злочинів, що враховувалися по лінії карного розшуку або на 4,9% більше, ніж у 1967 р. Кількість тяжких злочинів зросла на 12,2%, зокрема зумисних убивств – на 7,7%, розкрадань державного майна шляхом пограбувань – на 9,2%, розбійних нападів з метою заволодіння особистим майном громадян – на 16,3%, пограбувань особистого майна громадян – на 28,5%, розкрадань державного та громадського майна шляхом крадіжок – на 11,7%, крадіжок особистого майна громадян – на 13,2%. На 8,5% зросла злочинність

неповнолітніх. Ними було вчинено 10580 злочинів, що враховувалися по лінії карного розшуку. Зростання рівня злочинності, згідно з переконаннями працівників правоохоронних органів, сприяло широке розповсюдження пияцтва. Протягом 1968 р органами міліції було підібрано 467735 п'яних, що на 14430 осіб більше, ніж у 1967 р. До лікувально-трудова профілакторіїв на примусове лікування направлено 10624 злісних п'яниць або на 15,9% більше, ніж 1967 р. У 1968 р. було притягнуто до відповідальності 42550 осіб, що вчинили злочини у стані сп'яніння, що становило 55,5% до загальної кількості притягнутих. За дрібне хуліганство у нетверезому стані затримано 238616 осіб, з них заарештовано 114762 особи [9, 8–9].

У рішенні колегії міністерства внутрішніх справ Української ССР від 30 січня 1969 р. вказувалося, що у 1968 р. підлітками здійснено на 8,5% злочинів більше, ніж у 1967 р. Значно збільшилася злочинність у Черкаській (74,3%), Дніпропетровській (27,4%), Одеській (22%), Сумській (27%), Чернігівській (18,1%), Кримській (17,7%), Тернопільській (16,8%) областях [9, 17]. У 1968 р. більше 16% злочинів скоєно групами осіб. Особливо багато злочинними групами скоєно грабунків, розбоїв, крадіжок та зґвалтувань. У Запорізькій області злочинними групами здійснено 75% розбійних нападів, більше 50% пограбувань [9, 18].

Протиправна поведінка частини людей зумовлювалася своєрідним ставленням нецінування життя та здоров'я потерпілих, яке панувало у суспільстві. Однак у випадку смерті потерпілого передбачалося суворе

покарання. Тому побиття, завдання тілесних ушкоджень «для перевиховання», перевищення міри необхідної оборони розглядалося у багатьох випадках як норма. Подвійні стандарти моралі були особливо розповсюджені у середовищі вищого компартійного керівництва, коли за злочини, за які пересічних людей позбавляли волі на тривалі терміни, у випадку, коли потерпілий залишався живим, для партійних функціонерів максимальним покаранням нерідко було лише звільнення із займаної посади.

Велике значення мало створення своєрідних символів правової та протиправної поведінки із контролем за нею з боку осіб, вплив яких був загальноновизнаним. У злочинному середовищі такими особами ставали «зłodії у законі». У Запорізькій, Донецькій, Харківській, Кримській, Сумській областях та м. Києві раніше засудженими скоєно 25% злочинів [9, 17 зв.].

У сфері протидії злочинності на впливові органи намагалися перетворити трудові колективи, громадські організації, наради ветеранів, а також громадські дружини охорони правопорядку. Однак проблемою правового виховання залишилися загальноприйняті правила вживання спиртних напоїв при святкуванні професійних свят, що їх прагнули нав'язати советські органи замість свят релігійних, «початку та закінчення роботи», «підвищення по службі». Все більшого поширення набувало використання алкоголю як натурального розрахунку за виконану роботу чи надану послугу. Часто траплялося, що особи, які таким чином здійснювали взаєморозрахунки

за виконану роботу, у стані сп'яніння скоювали злочини, зокрема й унаслідок сварок між собою.

Масовість пиятик ставала справжнім бичем советського суспільства, коли розпивання спиртних напоїв було перетворено на один із елементів виробничих стосунків при прийнятті на роботу, у деяких випадках – під час переведення на іншу роботу чи посаду, при завершенні робочого дня, тижня того, а також при отриманні потрібних для виробництва матеріалів чи сировини. При цьому пиятика розглядалася прийнятною практично у всіх соціальних сферах советського суспільства, а участь у ній перетворювалася на «доказ приязних стосунків» чи підтвердження прихильного ставлення. Перехід з однієї соціальної верстви до іншої унаслідок зміни місця роботи чи проживання часто також супроводжувався пиятикою. При цьому у деяких колективах стійкість до сп'яніння чи участь у загальному розпиванні спиртних напоїв нерідко розглядалася як певна ознака соціалізації, тобто власне прийняття до колективу «як свого». Особливо поширеним це явище було у великих промислових регіонах України. Знайомства молодих робітників як правило супроводжувалися пиятикою, яка нерідко тягнула за собою хуліганську поведінку. Хуліганство напідпитку ставало одним із засобів проведення вільного часу й нерідко не розглядалося як антисоціальна поведінка. Навпаки, участь у хуліганських діях частиною робітників сприймалася як захист своїх «територіальних» інтересів, як демонстрація належності «до своїх» у колективі, вуличній, сільській чи

районній громаді. Тому перебування на території «чужого» району іноді могло навіть загрожувати здоров'ю, а у деяких випадках – і життю. Маргіналізація суспільства супроводжувалася розмиванням суспільних цінностей – із своєрідним трактуванням пиятики як засобу «налагодження чи підтримання стосунків», що призвело до деформації суспільної свідомості та поширення соціальних девіцій.

Bibliography and Notes

1. Дремін Виктор, *Преступность как социальная практика: институциональная теория криминализации общества*, Одеса: Юридична література 2009, 616 с.
2. Закалюк Анатолій, *Курс сучасної української кримінології: У 3-ох книгах*, Книга 1: *Теоретичні засади та історія української кримінологічної науки*, Київ: Ін Юре 2007, 423 с.
3. Писарев Віктор, *Маргінальна поведінка особи: теоретико-правовий аспект*: автореферат дисертації ... кандидата юридичних наук, Львів 2010, 19 с.
4. *Центральний державний архів громадських об'єднань України*, Фонд 1, Опис 25, Справа 58, 190 арк.
5. *Центральний державний архів громадських об'єднань України*, Фонд 1, Опис 25, Справа 59, 46 арк.
6. *Центральний державний архів громадських об'єднань України*, Фонд 1, Опис 25, Справа 60, 305 арк.
7. *Центральний державний архів громадських об'єднань України*, Фонд 1, Опис 25, Справа 64, 82 арк.
8. *Центральний державний архів громадських об'єднань України*, Фонд 1, Опис 25, Справа 167, 46 арк.
9. *Центральний державний архів громадських об'єднань України*, Фонд 1, Опис 25, Справа 209, 104 арк.

Oleksandr Yakubets

**VOLODYMYR SHCHERBYTSKYI AND PERESTROIKA:
SOMETHING ABOUT REASONS OF POLITICAL LONGEVITY**

State Scientific Institution
The Encyclopedic Publishing House, Ukraine

Олександр Якубець

**ВОЛОДИМИР ЩЕРБИЦЬКИЙ ТА ПЕРЕБУДОВА:
ДЕЩО ПРО ПРИЧИНИ ПОЛІТИЧНОГО ДОВГОЛІТТЯ**

Abstract: In the article a role and a place of the first secretary of the Central committee of the communist party of Ukraine (1972 – 1989) Volodymyr Shcherbytskyi in the processes of Perestroika in the USSR is examined, the reasons of his political longevity in new condition are analysed. The moments of race for power in the USSR during the final stage of Stagnation Era and after the death of Leonid Brezhnev are represented. The questions of personnel policy of Mikhail Gorbachev is raised.

Keywords: V. Shcherbytskyi, L. Brezhnev, Yu. Andropov, K. Chernienko, M. Gorbachev, Perestroika, Ukrainian Soviet Socialist Republic, communist party of Ukraine, communist party of the Soviet Union

Весна 2015 року прикметна двома знаковими у новітньому історичному контексті ювілеями – у березні виповнюється 30 років відтоді, як на чолі комуністичної партії (а відтак – Советського союзу) став Михайл Горбачов, у квітні – міне стільки ж часу від квітневого пленуму ЦК КПСС, на якому було проголошено курс на прискорення соціально-економічного розвитку СРСР [26, 919], що на загал прийнято вважати відправною точкою процесу, відомого під назвою «перебудова» (1985 – 1991). Максимально спрощуючи, можна стверджувати, що перебудова спровокувала відцентрові національно-державницькі про-

цеси всередині Советського союзу, наслідком чого став розвал у 1991 р. комуністичної наддержави та проголошення незалежності України.

При цьому варто враховувати, що впритул до другої половини 1989 року Українська ССР перебувала у фарватері загальносоюзних перебудовних моделей та шаблонів, фактично не продукуючи власних ідей та ініціатив на рівні республіканського керівництва [26, 917], яке не надто жорстко, але попервах впевнено блокувало низові прояви демократії, внаслідок чого на кінець 1980-х років Україна виглядала таким собі острівцем стабільності порівняно з

іншими національними республіками ССРСР. Значним стримуючим фактором тут виступав перший секретар комуністичної партії України Володимир Щербицький, котрий залишився республіці «у спадок» ще від брежнєвської доби і очолював УССР перші чотири «перебудовні» роки із шести (до вересня 1989).

Виходячи з вищесказаного, метою нашої публікації є аналіз місця та ролі людини, яка в публіцистиці отримала визначення «апостол застою» та «прокуратор України», в ієрархії Советського союзу напередодні та під час перебудови, дослідження трансформації (або визнання її відсутності) В. Щербицького як політика та державного діяча у нових умовах. Подібних цілісних спроб розглянути означену проблему в українській історіографії поки що не зафіксовано – винятками можна вважати хіба що наукову розвідку Юрія Шаповала *В. Щербицький: особа політика серед обставин часу* [29] та статтю Юрія Латиша *Володимир Щербицький і Михайло Горбачов: висвітлення взаємовідносин в історіографії та мемуарах* [15].

Розпочати необхідно з певної ретроспективи, яка допоможе визначити місце Володимира Щербицького у номенклатурній ієрархії ССРСР станом на березень 1985 року. Мова про закулісний процес, який відбувався у верхівці комуністичної партії наприкінці 1970 – на початку 1980-х років і може бути умовно названий “Операція *Наступник*”.

Накопичилося достатньо свідчень того, що Леонід Брежнєв як спадкоємця на посаді генерального секретаря ЦК комуністичної партії Советського союзу бачив саме Володимира

Щербицького. Причому – ще за свого життя. Про це прямо говорить у своїх мемуарах Михайл Горбачов, датуючи першу подібну інформацію 1978 роком і особливо підкреслюючи, що рішення це “не було жартом, чи хвилиною слабкістю” Л. Брежнєва, а – наслідком певних тривалих роздумів [6, 202-203].

Євгеній Чазов, який протягом 1967 – 1986 років очолював ІV Головне управління міністерства охорони здоров'я ССРСР, тобто – лікував усю советську номенклатурну верхівку, не лише зсовує цю дату на два роки назад, але й стверджує, що ініціати-ва перевести В. Щербицького до Москви йшла не від самого Л. Брежнєва, у якого напередодні XXV з'їзду комуністичної партії Советського союзу (лютий – березень 1976) трапився інсульт і якому лікарі прогнозували невтішні варіанти розвитку подій, а від голови КГБ ССРСР (1967 – 1982) Юрія Андропова. Він прагнув бачити лідера советської України у Кремлі, за його ж словами, “заради посилення позиції Брежнєва”, хоча видається, що просто плянував тримати ймовірного конкурента у боротьбі за владу в зоні досяжності. Є. Чазов стверджує, що саме він на прохання Ю. Андропова і виступив «московським емісаром», провівши попередні переговори в Києві з В. Щербицьким, від якого отримав відповідь: “Мені його (Брежнєва. – О. Я.) щиро шкода, але в цій політичній грі я брати участі не хочу” [27, 137 – 138].

Леонід Кравчук (в період, про який йде мова – завідувач відділу пропаганди та агітації ЦК КПУ), уточнює, що, за задумом, проміжним етапом на шляху В. Щербицького до посади генерального секретаря ЦК

комуністичної партії Советського союзу мало стати крісло голови ради міністрів ССРСР, яке він повинен був посісти, змінивши Алексея Косигіна [6, 12 – 13]. Те ж саме писав і помічник Володимира Щербицького Віталій Врублевський, посилаючись безпосередньо на свого шефа, який у хвилину щирості переповів йому довірливу розмову з Леонідом Брежнєвим, який сказав: “Володя, ти повинен замінити Косигіна, більше нікому”, однак отримав відмову, аргументація якої збігається з тією, що наводить Є. Чазов: “Цього роздубаного воза (малася на увазі економіка ССРСР. – О. Я.) мені вже не вивезти. Та й у московські ігри я не граю” [4, 40].

Перший секретар закарпатського обкому компартії у 1962 – 1980 роках Юрій Ільницький, який перебував у фаворі у Леоніда Брежнєва, спираючись на свої відомості, підтверджує тезу про Володимира Щербицького як наступника, більше того – говорить про те, що цей задум у генерального секретаря визрів ще мало не у 1960-х роках, і заміна Петра Шелеста Володимиром Щербицьким на чолі України у 1972 році – це всього лише етап цього плану [11, 168].

Член політбюро ЦК комуністичної партії Советського союзу (1971 – 1986), перший секретар московського міськкому комуністичної партії (1967 – 1985) Віктор Грішин у своїх спогадах писав, що повторно до теми заміни Брежнєва на Щербицького повернулися на початку 1980-х. Остаточна ротація повинна була відбутися у листопаді 1982 року – В. Щербицький мав стати генеральним секретарем ЦК комуністичної партії Советського союзу, а Л. Брежнєв переходив на почесну, за суттю, посаду

голови партії, яку мали спеціально створити під нього, але не дожив до запланованого пленуму якихось два тижні [7, 47]. Ця інформація корелюється зі словами особистого фотографа Леоніда Брежнєва (1969 – 1982) Володимира Мусаельяна, котрий у 1981 році став свідком розмови генерального секретаря із секретарем ЦК комуністичної партії, відповідальним за кадрову політику, Іваном Капітоновим: “Бачиш це крісло? – запитав Брежнєв, показавши на своє місце. – Його займе Володимир Васильович Щербицький, так що кадри підбирай відповідно” [2].

При критичному апріорі ставленні до таких джерел як мемуари та інтерв'ю, для яких характерна максимальна суб'єктивність, тут маємо справу з цілісним корпусом свідчень (а вище наведені далеко не всі, а лише найбільш показові та достовірні з погляду походження джерела інформації), що озвучені людьми, які, займаючи різні посади, тим не менше, були близько знайомі як з Л. Брежнєвим, так і з В. Щербицьким. Тому констатуємо – перший другого як наступника справді розглядав. Інша справа, що Щербицький не погоджувався міняти Київ на Москву. По-перше, тому, що він за характером і діловими якостями був швидше «прокуратором» (тобто – намісником, управителем провінції), аніж «імператором», чиновником, котрий міг якісно функціонувати лише за умови наявності покровителя, але не здатен на проведення самостійної політики. По-друге, якщо у Києві Щербицький самостійно здійснював кадрову політику, то у Москві він змушений був би враховувати велику кількість індивідуальних факторів та вже усталених

зв'язків, а в цих хитросплетіннях він був не мастак [25, 450].

Перший секретар центрального комітету комуністичної партії України взагалі був відомий як людина закрита, не здатна до відвертості [4, 40]. Л. Брежнев був, напевно, єдиною людиною поза межами сім'ї, з якою у нього були по-справжньому людські, теплі, приятельські стосунки і водночас, як це дивно – “з найближчим оточенням Брежнева Щербицький не підтримував будь-яких тісних контактів, обмежуючись офіційними привітаннями до свят” [4, 35]. Тобто лідера советської України можна охарактеризувати як «людину команди», але аж ніяк не «лідера команди». І, думається, він це сам прекрасно усвідомлював, не ризикуючи на себе брати ношу, яку завідомо не здатен був потягнути.

Проте, попри очевидне небажання В. Щербицького ставати москвичем, у Кремлі було чітко зафіксовано, що він – один з основних потенційних претендентів у боротьбі за владу. Цей момент усвідомлював і Ю. Андропов, з яким у першого секретаря ЦК КПУ встановилися “шанобливі, хоча і суто формальні стосунки” [4, 38] і в кабінеті якого В. Щербицький нібито жодного разу не побував навіть з візитом ввічливості [3, 185]. Російський публіцист Леонід Млечин, посилаючись на розмову із секретарем ЦК комуністичної партії Советського союзу (1983 – 1990) Єгором Лігачовим, стверджує, що, змінивши Л. Брежнева на посту генерального секретаря, Ю. Андропов досить швидко ініціював комплексну перевірку стану справ у Київській, Дніпропетровській, Одеській та Херсонській областях, що в Україні було

розцінено як «підкоп» персонально під В. Щербицького [20, 70-71]. Припущення це так і не отримало свого подальшого розвитку через швидку смерть Юрія Андропова, з наступником якого – Константіном Черненком – стосунки у Володимира Щербицького були “офіційно-ввічливі: він не загравав, як багато хто, але і не фрондував”, хоча й сприймав нового генсека як фігуру перехідну [4, 39].

Тим не менше, «фактор Щербицького» в політбюрі ЦК комуністичної партії Советського союзу був вагомим аргументом в «епоху великих похоронів» (1982 – 1985). Керівник УССР і надалі розглядався як один із найбільш ймовірних претендентів на пост генерального секретаря, у т. ч. – і на міжнародному рівні. Найбільш відоме підтвердження цьому – візит В. Щербицького 3 – 13 березня 1985 року до США на чолі делегації Верховної Ради СРСР і його 50-хвилинна розмова з президентом Рональдом Рейганом, яка, щоправда, відверто не вдалася, “пройшла суто офіційно. Співбесідники, немов зашнуровані, виклали добре відомі один одному позиції сторін. [...] Рейган насторожено розглядав Щербицького, той, в свою чергу, відповідав йому тим самим” [4, 191]. Та в контексті цієї публікації більш важливим є те, що 10 березня, тобто саме в розпал візиту, помирає К. Черненко і М. Горбачова обирають генеральним секретарем ЦК комуністичної партії Советського союзу за відсутності В. Щербицького як одного з ключових членів політбюро.

Помічник Міхаїла Горбачова (1986 – 1991) Анатолій Черняев, який у березні 1985 року був заступником завідувача міжнародним відділом ЦК

компартії, зазначає, що на кандидатурі В. Щербицького як голови парламентської делегації у поїзді до США наполіг на той час найстарший і найбільш авторитетний член політбюра ЦК компартії (1973 – 1988), міністр закордонних справ СРСР (1957 – 1985) Андрей Громико, хоча спочатку до Америки депутатів везти повинен був секретар ЦК комуністичної партії Советського союзу (1961 – 1986), кандидат в члени політбюра (1972 – 1986) Борис Пономарьов [28, 588]. В. Врублевський підтверджує, що пропозицію очолити цю поїздку В. Щербицький отримав «зовсім несподівано» [4, 188].

Якщо врахувати, що саме А. Громико на засіданні політбюра після смерті К. Черненко висунув кандидатуру М. Горбачова на посаду Генерального секретаря, а потім на пленумі ЦК компартії виступив з промовою, яка схилила присутніх на користь цього вибору (на противагу В. Грішинові, який теж вважався претендентом і на якого робила ставку певна частина членів політбюра) [28, 598 – 600] – то отримуємо широке поле для припущень та версій щодо справжніх причин та мотивацій відсутності В. Щербицького на цьому пленумі.

Відомим є факт затримки вильоту літака Щербицького з Нью-Йорку до Москви майже на добу “з технічних причин”, завдяки чому він і не встиг на цю, як виявилось з роками – по-справжньому історичну – подію [4, 196], [10]. Помічник Михайла Горбачова (1981 – 1987) Валерій Болдін в одному з інтерв'ю, не криючись, заявив: “Цю затримку хлопці Чебрікова з КГБ організували” [8, 60] (Віктор Чебріков – голова КГБ СРСР у 1982 – 1988 роках).

А. Черняєв записав «за гарячими слідами» у своєму щоденнику: “Москвою ходять всілякі розмови, нібито на ПБ [пленумі бюра] вибір нового генсека проходив «не без боротьби». [...] Нібито «була думка», що генсеком потрібно зробити Тихонова (Ніколай Тихонов – голова ради міністрів СРСР у 1979 – 1985 роках, член політбюра ЦК комуністичної партії Советського союзу у 1980 – 1985. – О. Я.), а на його місце поставити Щербицького, і що цю думку підтримували Грішин, Кунаєв (Дінмухамед Кунаєв – перший секретар ЦК компартії Казахстану у 1960 – 1962 та 1964 – 1986, член політбюра ЦК комуністичної партії Советського союзу у 1971 – 1987. – О. Я.). Отже, якби Щербицький [...] встиг би повернутися із США до вирішального засідання ПБ [пленуму бюра], то терези ваг і т. д.” [28, 604].

З іншого боку, В. Врублевський, відкидаючи подібні версії, наполягав на тому, що станом на 1985 р. В. Щербицький “рішуче підтримував Горбачова і не бачив йому альтернативи” [4, 188], окрім цього – “органічно терпіти не міг Грішина” [4, 37], не те що вступати з ним у спілку. Більше того, на думку колишнього помічника першого секретаря ЦК компартії України, останній полетів до Америки саме тому, що М. Горбачов, який, при хронічно хворому К. Черненкові де-факто перебрав на себе віжки управління в політбюрі, В. Щербицькому довіряв і не вбачав у ньому суперника, а “доручити подібну місію будь-якому іншому авторитетному члену політбюра означало посилити позиції ймовірного конкурента і послабити свої. [...] З точки зору політичної ваги і того, що він всерйоз не зачіпав нічиїх клянових інтересів, фі-

гура Щербицького для поїздки найбільш підходяща” [4, 188].

Щоправда, тут В. Врублевський, який теж входив до складу советської делегації у США і завдяки своїм функціональним обов'язкам майже постійно знаходився поряд з її керівником, суперечить сам собі, оскільки, описуючи перипетії, пов'язані зі смертю К. Черненка та обранням М. Горбачова, зазначив, що, по-перше, у той час, як увесь світ уже знав про чергове міжвладдя у ССРСР, у посольстві Советського союзу у Вашингтоні В. Щербицькому “відкритим текстом про це не сказали”, по-друге, “його думку як члена політбюро ніхто не запитував” [4, 194-195]. Навряд чи подібні прояви могли свідчити про повну довіру до першого секретаря ЦК компартії України з боку «москвичів».

У будь-якому випадку знову можна констатувати, що Щербицький у всіх цих трирічних кадрових пертурбаціях у верхівці влади в ССРСР не виглядав статистом, з ним рахувалися різні угруповання, хоча він, наскільки можна судити із великої кількості джерел, до жодного з них не входив, завжди тримаючись осібно, вичікуючи, чия візьме, щоб стати на бік переможця. Тим більше, що зі смертю Брежнєва він втратив, так би мовити, особистісний зв'язок з Москвою, де в нього не було союзників [20, 71-72]. І навряд чи претендував навіть подумки на пост генсека – його цілком задовольняло те місце, яке він займав.

Аналіз поведінки В. Щербицького в цих умовах дає підстави погодитися з твердженням В. Врублевського, який зазначав, що його шеф «сприймав «палацові інтриги» як певну фатальну неминучість. Філософія його при цьому

була проста: “Нам своє робить...” [4, 39]. Іншими словами – перший секретар ЦК компартії України надавав перевагу дотриманню нейтралітету, що мало очевидні переваги, серед яких – творення іміджу певної таємничості, загадковості, «речі в собі». А це, в свою чергу, змушувало оточуючих будувати здогади стосовно напряму його думок та губитися у прогнозуванні можливих вчинків, створювало певну настоженість та недовіру.

Не був тут винятком і М. Горбачов, стосунки якого із В. Щербицьким ще за часів Л. Брежнєва були далекі від ідеальних (перший секретар ставропольського крайового комітету компартії Горбачов у 1978 році став секретарем ЦК комуністичної партії Советського союзу із сільського господарства, у 1980-му – членом політбюро). Про це згадує багато людей, які мали змогу зблизька спостерігати за контактами двох політиків [3, 184 – 185, 192, 223], [4, 217-249], [12, 13-14], [13, 81; 184], [16], [17, 403-405], [21], не приховує цього і сам колишній генсек та президент ССРСР [6, 211] (до слова, показово, що у своїх мемуарах М. Горбачов згадує про В. Щербицького лише кілька разів, хоча вони протягом 1970 – 1980-х років, вочевидь, спілкувалися часто). У підсумку ж виявилось, що Володимир Щербицький утримувався на своїй посаді найдовше серед усіх перших секретарів ЦК компартій союзних республік, які застали в цій іпостасі прихід до влади Міхаїла Горбачова (за винятком хіба що керівника компартії Молдавії Семена Гроссу, який «перебув» Щербицького на два місяці). Хронологія кадрових чисток на цьому рівні виглядала так:

1985 рік – відправляються на пенсію Турдакун Усубалієв (Кирги-

зія; займав посаду першого секретаря з 1961) та Мухамедназар Гапуров (Туркменія; з 1969); Рахмон Набієв (Таджикистан; з 1982) опускається до крісла голови президії Центральної ради республіканського товариства охорони природи (у 1991 він стане президентом вже незалежного Таджикистану, щоб через рік втратити цю посаду внаслідок громадянської війни); Едуарда Шеварднадзе (Грузія) Міхаїл Горбачов забирає до Москви – міністром закордонних справ СРСР (1985 – 1990). В останньому випадку спостерігаємо цікавий збіг – Е. Шеварднадзе, як і В. Щербицький, очолив республіканську парторганізацію у 1972 році внаслідок інспірованої командою Л. Брежнєва кампанії із заміни низки керівників союзних республік, котрі дозволяли собі стояти на позиціях, близьких до націонал-комунізму (у цьому випадку йдеться про Василя Мжаванадзе та Петра Шелеста відповідно), на людей, лояльних до Центру [19]. На цьому схожість закінчується – молодший на 10 років за Щербицького Шеварднадзе став одним із символів перебудови, репрезентуючи її на міжнародному рівні (надалі він 11 років – з 1992 по 2003 – буде стояти на чолі незалежної Грузії), в той час як керівник Української ССР так і залишиться персоніфікованим втіленням застою;

1986 рік – на пенсію йде один із найближчих соратників Л. Брежнєва – перший секретар ЦК компартії Казахстану Дінмухамед Кунаєв. І тут М. Горбачов здійснює першу (але далеко не останню) серйозну помилку в національному питанні – на місце Кунаєва він «продавлює» росіянина Геннадія Колбіна, який жодного стосунку до Казахстану не мав, біль-

ше того – займав перед цим призначенням посаду першого секретаря далеко не найпрестижнішого у Росії ульяновського обкому компартії, що казахами було сприйнято як додаткове приниження, наслідком чого стали масові протести казахської молоді у грудні 1986 року, які були придушені силою. Не виключено, що ця обставина була одним із факторів, який продовжив політичне життя В. Щербицького – М. Горбачов після подій у Казахстані не ризикнув далі діяти напролом. У будь-якому випадку, згідно із щоденниковими записами А. Черняєва, на січневому (1987 р.) пленумі ЦК комуністичної партії Советського союзу всерйоз плянувалося вирішувати долю керівника компартії України [28, 684], однак цього, як відомо, не сталося.

1987 рік – помирає перший секретар ЦК компартії Литви (з 1974) Пятрас Грішкявічюс; керівник комуністів Білорусі (з 1983) Мікола Слюньков переводиться до Москви секретарем ЦК комуністичної партії Советського союзу – куратором економічного блоку (у 1990 він буде відправлений на пенсію);

1988 рік – пенсіонерами стають перші секретарі компартій Азербайджану (з 1982) Кямран Багіров (активної участі у політичному житті більше не приймав) та Вірменії (з 1974) Карен Демірчян (у 1999 очолив парламент Вірменії – Національні Збори, того ж року загинув внаслідок теракту); головний комуніст Латвії (з 1984) Борис Пуго стає головою комісії партійного контролю при ЦК комуністичної партії Советського союзу (у 1990 – 1991 – міністр внутрішніх справ СРСР, у серпні 1991 став одним із очільників ГКЧП, згідно з офіцій-

ною версією – покінчив життя самогубством), його колега з Естонії (з 1978) Карл Вайно – членом цієї комісії; перший секретар ЦК компартії Узбекистану (з 1983) Інамжон Усманходжаєв звинувачений у корупції, через рік засуджений до 12 років тюремного ув'язнення за т. зв. «бавовняною справою», ще через рік – відпущений на волю;

1989 рік – 21 вересня перший секретар ЦК компартії України Володимир Щербицький пише заяву з проханням звільнити його з посади, зважаючи на «вік і стан здоров'я» [9, 468], 28 вересня пленум ЦК компартії України задовольняє це прохання [23, 468]; у листопаді звільняється з посади перший секретар ЦК компартії Молдавії (з 1980) Семен Гроссу і призначається аташе з питань агропромислового комплексу посольства СРСР у Мексиці.

З брежнєвсько-андроповсько-черненківським політбюро ЦК комуністичної партії Советського союзу, до якого В. Щербицький входив з 1971 року, а як кандидат у члени – у 1961 – 1963 та 1965 – 1971 роках, схожа картина, і навіть більш визначена – із тих 10-ти членів, які перебували у складі цього політичного органу станом на березень 1985 року, до осені 1989-го залишилося лише троє – сам М. Горбачов (до серпня 1991, у політбюрі перебував із 1980), В. Щербицький (до 20 вересня 1989) та голова президії Верховної Ради Російської ССФР (з 1988; у 1983 – 1988 – голова ради міністрів РССФР) Віталій Воротніков (член політбюра з 1983, виведений із складу у липні 1990). Всі інші були відправлені на пенсію, причому, першими – протягом 1985 – 1986 роках – ті, хто становив т. зв. антигорбачов-

ську фронду всередині політбюра: Г. Романов, М. Тіхонов та В. Грішин. Ці факти однозначно вказують на те, що М. Горбачов не вважав першого секретаря ЦК компартії України своїм опонентом.

При цьому потрібно чітко усвідомлювати, що В. Щербицький не був апологетом перебудови. Більше того – він до неї ставився досить критично, як загалом, так і в окремих проявах. Леонід Кравчук стверджує, що перший секретар ЦК компартії України перебудову сприймав “дуже важко” [12, 12]. А. Черняєв зазначив у своєму щоденнику за підсумками квітневого (1985) пленуму ЦК комуністичної партії Советського союзу, що Щербицький у виступі продемонстрував “повну безпорадність щодо пристосування до нового стилю. Це були зразки загальних фраз, марнослов'я...” [28, 613].

Водночас йому не можна відмовити у тверезому та критичному ставленні до процесів, які почали відбуватися у країні. Наприклад, у січні 1987 року, на засіданні політбюра ЦК комуністичної партії, коли мова зайшла про підбиття підсумків всесоюзного соціалістичного змагання, В. Щербицький без зайвих обмовок заявив: “...Все це змагання між республіками – суцільний формалізм. Немає реального змагання” [1, 141]. Перший секретар кримського обласного комітету компартії України у 1977 – 1987 роках Віктор Макаренко згадував, що під час знаменитої антиалкогольної кампанії, яка ознаменувала початок правління Міхаїла Горбачова, її ініціатор та натхненник Єгор Лігачов “вимагав знищити виноградники як першооснову виробництва алкогольної продукції. Він наполягав навіть на

ліквідації знаменитої винотеки «Масандри». Лише особисте втручання Щербицького врятувало її» [21].

Керівника України чомусь надзвичайно дратували нові слова, які активно вводилися у загальний суспільно-політичний обіг: від самого терміну «перебудова» [5] – до «економічного механізму», «протизатратних методів», «правового суспільства» і навіть, здавалося б, невинної «мотивації» [1, 184; 361-362], про що він говорив прилюдно. Абсолютно не сприймав він і винесення на загал інформації про реальний стан справ в економіці України [17, 429-430]. В. Щербицький і далі перебував у старій системі координат, відстоював ідеї “інтернаціоналізму”, побоювався прямих публічних трактувань статей конституції ССРСР, зокрема – статті 72, в якій за кожною республікою зберігалось право вільного виходу із союзу. Так, у жовтні 1987 року під час обговорення проекту доповіді М. Горбачова до 70-річчя жовтневої революції на засіданні політбюро ЦК комуністичної партії В. Щербицький сказав: “Згадка про конституцію викличе сум’яття. Вже почалися сплески з вимогою про вихід з ССРСР. Творча інтелігенція густо (так в оригіналі. – О. Я.) зайнялася правом виходу. Мусується тема національних мов. Я б відклав питання про конституцію...” [1, 256]. На подібних позиціях він продовжував стояти і під час обговорення проекту платформи комуністичної партії Советського союзу *Про шляхи гармонізації міжнаціональних відносин в ССРСР* у липні 1989 року: “У питанні про компетенцію республік багато безглузлого. Наприклад, в чому полягає суверенність? У самовизначенні аж до виходу? ...Неясності

з самостійністю компартій союзних республік. Неясності з національною мовою. З питань культури викладено так, що даємо привід для проявів національної обмежености. Якщо українська мова державна, вона що, повинна бути і мовою міжнаціонального спілкування на Україні? [...] Не потрібно укладати новий союзний договір” [1, 497].

В той же час, під час гострого конфлікту між М. Горбачовим та Б. Єльциним (тоді – першим секретарем московського міськкому компартії) на пленумі ЦК комуністичної партії Советського союзу 21 жовтня 1987 року В. Щербицький публічно став на бік генерального секретаря [28, 758-759]. Хоча, якщо вірити В. Врублевському, потім шкодував про це, стверджуючи, що “вони самі створили Єльцина”, який став уособленням радикальної опозиції всередині комуністичної партії [4, 226-227].

Виникає цілком логічне запитання: за рахунок чого перший секретар ЦК компартії України, який, хоча і не перебував у відвертій опозиції до М. Горбачова, але й не зображав із себе великого прихильника перебудови, зумів настільки довго втримати свої позиції та зберегти становище?

Тут свою роль зіграв комплекс факторів, про один з яких говорилося вище, а саме – побоювання М. Горбачова щодо повторення виступів на зразок казахстанських в Україні, у зв’язку з чим – прагнення до певного консервування ситуації в республіці хоча б на обмежений період, тобто – свідоме пролонгування застою на льокальному рівні, уособленням чого і був В. Щербицький, якого сам генеральний секретар ЦК комуністичної партії Советського союзу зарахову-

вав до “консервативної групи” у політбюрі [6, 482]. Тим більше, що Україна справді майже до кінця існування СРСР у соціально-економічному ракурсі виглядала виграшно порівняно з іншими союзними республіками СРСР, а за В. Щербицьким, на відміну від багатьох партійних бонз його рівня, якби там не було, не водилося ні криміналу, ні корупційних діянь, ні розкрадання державних коштів, він взагалі забороняв своїй родині та найближчому оточенню користуватися різноманітними привілеями [22, 27]. Тобто, перший секретар ЦК компартії України хоча й був по суті своєї «забронзовілим» функціонером, але з позицій суспільної та партійної моралі – чистим, що в умовах мало не щоденних сенсацій та викриттів, які спричинила свобода слова в СРСР, вже було чималою чеснотою.

Окрім того, видається, що значну роль у продовженні політичної кар’єри В. Щербицького, хоч як би дивно це звучало, відіграла Чорнобильська трагедія. При цьому центральною подією, яка ставиться у провину колишньому керівнику України у численних дослідженнях та спогадах, є не сама аварія чи рішення про розміщення атомної електростанції в басейні Дніпра та ще й неподалік столиці республіки, а проведення демонстрації 1 травня 1985 року у радіаційному Києві. З нею пов’язаний один прикметний епізод, про який першим публічно згадав В. Врублевський у 1993 році (посилаючись при цьому на слова слідчого з особливо важливих справ Генеральної прокуратури України Олександра Кузьмака), а вже потім він став широко використовуватися у різноманітних публікаціях: на урядову трибуну

В. Щербицький суттєво запізнився, що для нього не було характерним. Як виявилось, він мав жорстку розмову з М. Горбачовим, якому доводив небажаність виведення людей на вулиці, прохаючи хоча б звільнити від цього заходу дітей, на що у відповідь почув: “Якщо зірвеш демонстрацію – виключимо з партії” [4, 210-211]. І В. Щербицький, який був старшим за генсека на 13 років, мовчки проковтнувши «тикання» (втім, характерне для М. Горбачова), поїхав позувати перед колонами демонстрантів.

Порівняймо це ще з одним показовим чорнобильським спогадом, озвученим головою президії Верховної Ради Української ССР (1985 – 1990) Валентиною Шевченко: “Я дуже добре пам’ятаю, як вручала матерям і вдовам Золоті зірки героїв (Советського союзу. – *О. Я.*), якими були по смертно нагороджені пожежники, що першими кинулися гасити вогонь (на Чорнобильській АЕС. – *О. Я.*). Я просила Володимира Щербицького, щоб ці нагороди вручив хтось із чоловіків, а він сказав: «Ні, вручатимете ви» [14].

Те, що керівник понад 50-мільйонної на той час республіки не відважився пожертвувати партквитком в обмін на життя та здоров’я своїх громадян, остерігся вручити нагороди родичам загиблих пожежників, які не дали трагедії стати ще більше масштабною, свідчить про дуже специфічну психологію цієї людини, сформовану під час багаторічного перебування всередині командно-адміністративної системи. Ця обставина вже навіть слугує предметом для соціально-психологічних студій, в яких В. Щербицький відноситься до т. зв. «мовчазного покоління», цінности якого формувалися до 1953 р., тобто

– до смерті Іосіфа Сталіна, а поведінка першого секретаря ЦК компартії України у дні Чорнобильської катастрофи трактується як «відданість і, фактично, солдатська дисциплінованість» [24, 68-69].

Ретроспективно ж все це дуже скидається як мінімум на розгубленість – за великим рахунком, Чорнобиль став першим і єдиним посправжньому серйозним випробуванням для В. Щербицького як керівника за всі 17 років його перебування на посаді першого секретаря ЦК компартії України, тією кризовою ситуацією, в якій проявляються і людські, і ділові якості – як позитивні, так і негативні. І тут важко не погодитися з Ю. Шаповалом, на думку якого, у В. Щербицькому “знов перемиг політик, якого життя навчило мовчати і «не висовуватись»” [29, 126].

Ради об’єктивності, щоправда, необхідно зазначити, що лідер України ставив (зокрема – влітку 1986) перед Москвою питання про долю дітей Києва після Чорнобиля, про забезпечення столиці питною водою, вимагав припинення подальшого розширення ЧАЕС, яке плянувалося проводити після ліквідації аварії [1, 65]. Проте робилося це не публічно, а у вузькому колі – на засіданнях політбюро ЦК комуністичної партії Советського союзу. На людях же В. Щербицький діяв виключно у межах партійної дисципліни, або, як висловився Л. Кравчук, “свято дотримувався правил партійної субординації” [12, 13-14], “не мав схильності до щирости особистісного характеру та мав тверді уявлення про партійну субординацію” (це вже слова Валентини Шевченко у викладі Віталія Врублевського [4, 244]), а тому на люди

спірних питань не виносив – навіть тих, у вірності яких сумнівався, знову приносячи інтереси народу у жертву компартійній доцільності.

Для М. Горбачова така безумовна «відданість та дисциплінованість» (якщо не сказати – покірливість) стала, схоже, додатковим аргументом для продовження перебування першого секретаря ЦК компартії України на цій посаді. Спостерігаючи за поведінкою В. Щербицького в цей період, він не міг не дійти висновку, що з цього боку для нього справді небезпеки не існує. Тим більше, що у період ліквідації наслідків аварії на Чорнобильській АЕС проводити кадрові зміни такого рівня було недоречно – мало хто, напевно, відважився б взяти на себе подібну відповідальність, яка вже й так лежала на В. Щербицькому. Можна навіть констатувати: якщо під час чорнобильських подій у ньому і перемиг політик, то після них на загал він як політик закінчився – залишився лише адміністратор, котрий за звичкою тягнув свою лямку відповідальности за доручену ділянку роботи.

І остання з причин, яка дозволила В. Щербицькому відбути 2/3 часу перебування на своєму посту, вбачається у відсутності повноцінної заміни. Партійно-адміністративний апарат УРСР, який постійно постачав кадрами загальносоюзні органи влади, не зумів сформувати якісної «лави запасних» для, так би мовити, внутрішнього вжитку. І не в останню чергу така ситуація склалася завдяки кадровій політиці першого секретаря ЦК компартії України, оточення якого на середину 1980-х років на центральному та регіональному рівнях становили люди, котрі переважно,

можливо, не будучи професіоналами-управлінцями високої класи, виявляли максимальну лояльність особисто до В. Щербицького, або, як мінімум, не вирізнялися значними кар'єрними амбіціями.

Є свідчення, що М. Горбачов до останнього не хотів відпускати В. Щербицького, який ще у лютому 1989 року написав заяву про вихід на пенсію [12, 13-14], оскільки, як це дивно звучить, станом на 1989 рік лідер України виявився мало не єдиним членом політбюро ЦК комуністичної партії, на якого генеральний секретар, який став заручником своїх кадрових та інших експериментів, міг реально покластися у внутрішньопартійних дискусіях, знаючи, що він не підведе – хоча б виходячи із тих самих міркувань партійної дисципліни та субординації.

Георгій Крючков, котрий 13 років (1972 – 1985) при Щербицькому очолював організаційно-партійний відділ ЦК компартії України, а потім працював заступником завідувача таким же відділом ЦК комуністичної партії Советського союзу, писав, що коли у листопаді 1988 року його знову переводили в Україну – першим секретарем Одеського обкому компартії України, М. Горбачов провів з ним зустріч, на якій заявив, що збирається “політично зберегти” першого секретаря ЦК компартії України, оскільки в умовах початку відцентрових процесів у СРСР розраховує з його допомогою укріпити як мінімум союз Росії, України та Білорусії, а “без цих прибалтів, закавказців ми обійдемося...”. Генсек хотів, щоб цю думку Г. Крючков озвучив перед В. Щербицьким, що й було зроблено, але той на це “ніяк не відреагував” [13, 184].

Ця інформація додатково підтверджується свідченнями В. Врублевського щодо прагнення В. Щербицького ще у 1988 р. подати у відставку, однак М. Горбачов його “заспокоїв та відмовив” [4, 221], “тому що розумів – поки Володимир Васильович керує республікою, Україна буде разом з Росією” [30].

У підсумку все зводиться до того, що В. Щербицький попросився на відпочинок сам – без відповідних інспірувань із боку Москви, яка дала «добро», лише коли підготувала більш-менш прийнятну кандидатуру на заміну, а саме – Володимира Івашка, якого галопуючими темпами за три роки (1986 – 1989) провели різними щаблями ієрархічної драбини – від секретаря з ідеології Харківського обкому компартії України через посаду першого секретаря рідного для Щербицького дніпропетровського обласного комітету компартії України (беручи до уваги, мабуть, слабкість останнього саме до дніпропетровських кадрів) – до другого секретаря ЦК компартії України. Втім, секретар (1986 – 1990) та член політбюро (1988 – 1990) ЦК комуністичної партії Советського союзу Вадім Медведєв згадував, що коли нарешті відставка Володимира Щербицького постала на порядку денному, у Москві ніяк не могли остаточно визначитися із спадкоємцем «українського трону». Розглядалися кандидатури: секретаря ЦК комуністичної партії Советського союзу (1988 – 1991) Олега Бакланова, який був родом з Харкова і сформувався у цьому місті як управлінець-виробничник (у серпні 1991 він стане членом ГКЧП, буде заарештований і до 1993 перебуватиме в ув'язненні); завідуючого ідеологіч-

ним відділом ЦК комуністичної партії Советського союзу Олександра Капто (у 1979 – 1986 – секретар ЦК компартії України з ідеології); секретаря ЦК комуністичної партії України Станіслава Гуренка (він таки стане першим секретарем, тільки – у червні 1990); першого секретаря київського обкому компартії України Григорія Ревенка (його Михайл Горбачов зрештою забере до себе і зробить останнім в історії керівником апарату президента вже майже неіснуючого СРСР, серпень – грудень 1991); першого секретаря кримського обкому комуністичної партії України Андрія Гіренка (замість цього його на тому ж вересневому пленумі 1989 року, де Володимира Щербицького виведуть із складу членів політбюро ЦК комуністичної партії Советського союзу, призначать секретарем ЦК). Сам же В. Щербицький, якщо вірити В. Медведєву, своїм спадкоємцем бачив секретаря ЦК компартії України (1982 – 1990), вихідця із Донецька Бориса Качуру [18, 120]. Володимир Івашко, на якому врешті-решт зупинились, знаходився наприкінці списку, але й він пробув на цій посаді менше року – у липні 1990 року Михайл Горбачов зробив його своїм заступником як генерального секретаря ЦК комуністичної партії Советського союзу.

Підсумовуючи все вищесказане, як цілісну та повну характеристику місця В. Щербицького у перебудові доцільно навести щоденниковий запис А. Черняєва, датований липнем 1987 року: “...члени п(олітбюро) б(юро) ЦК комуністичної партії Советського союзу) – Щербицький, Воротніков і перші зами головрадміну (СРСР. – О. Я.), секретарі обкомів не розуміють, що відбувається. І хоча вимовляють гар-

ні слова про революцію, про перелом і т. п., видно, що для них це всього лише служба, а не участь в революції. Вони не лідери процесу на своєму рівні, а дисципліновані чиновники, які пристосовуватимуться до процесу, а не формуватимуть його, він ніби сам собою піде. Перебудовувати суспільство вони не вміють. Вони із старої структури, по суті – сталінської схеми керівництва” [28, 695].

І тут важко щось додати від себе.

Bibliography and Notes

1. В Политбюро ЦК КПСС...: По записам Анатолия Черняева, Вадима Медведева, Георгия Шахназарова (1985 – 1991), Москва 2006, 794 с.

2. Велигжанина Анна, *Преемником Брежнева должен был стать Щербицкий*, [в:] *Комсомольская правда в Украине*, 2014, 4 июля.

3. Власенко Александр, *В. Щербицкий и его время*, Харків: Фоліо 2009, 320 с.

4. Врублевский Виталий, *Владимир Щербицкий: правда и вымыслы (Записки помощника: воспоминания, документы, слухи, легенды)*, Київ: Довіра 1993, 254 с.

5. Галух Александр, *Скажи мне, пожалуйста, какой дурак придумал это слово – «перестройка»? [в:] Факты и комментарии* 2013, 17 февраля.

6. Горбачев Михаил, *Жизнь и реформы: В 2-х книгах, Книга 1*, Москва 1995, 600 с.

7. Гришин Виктор, *Катастрофа. От Хрущева до Горбачева*, Москва 2010, 272 с.

8. Жирнов Евгений, *Горбачев сорвался с резьбы и вертелся сам по себе: Разговор с бывшим руководителем аппарата президента СССР Валерием Болдиным*, [в:] *Коммерсантъ. Власть* 2001, № 19, с. 60.

9. *Заявление первого секретаря ЦК КПУ В. В. Щербицкого об уходе на пенсию*, [в:] *Политическое руководство Украины. 1938–1989*, Москва 2006, с. 468.

10. Зубрицкая Екатерина, *Почему Щербицкого задержали на американской земле...*, [в:] *Русская Америка*, Web. 12.12.2013. <<http://therussianamerica.com/web/RusUSA/articles/507/1/>>.

11. Ільницький Юрій, *Спомини: із прожитого і пережитого*, Ужгород: Мистецька лінія 2007, 256 с.

12. Кравчук Леонід, *Маємо те, що маємо. Спогади і роздуми*, Київ: Століття 2002, 392 с.

13. Крючков Георгий, *Трудные уроки. Раздумья бывшего партийного работника*, Київ: Оріяни 2004, 352 с.

14. Кушнір Ліна, *Чорнобиль для мене – як жива рана: Голова Президії Верховної Ради УРСР Валентина Шевченко – про те, чому після аварії на ЧАЕС провели першотравневу демонстрацію та як усупереч Москві вивезли з Києва дітей*, “Україна молода” 2011, 22 квітня, № 68-69.

15. Латиш Юрій, *Володимир Щербицький і Михайло Горбачов: висвітлення взаємовідносин в історіографії та мемуарах*, [у:] *Література та культура Полісся: Збірка наукових праць*, Випуск 69: *Історико-соціальні та культурні процеси України і Полісся в сучасних дослідженнях* / Ред. Г. Самійленко, Ніжин: Видавництво Національного державного університету ім. М. Гоголя 2012, с. 283-293.

16. Лисниченко Ирина, *Георгий Крючков: “Горбачев неуютно чувствовал себя рядом с Владимиром Васильевичем. Щербицкий был намного выше по интеллекту, опыту работы, профессиональной хватке”*, [в:] *Факты и комментарии* 2009, 3 октября.

17. Литвин Николай, *Не лукавя перед собой: Траектория одной жизни в социально-историческом контексте*, Київ: Рада 2012, 528 с.

18. Медведев Вадим, *В команде Горбачева: взгляд изнутри*, Москва 1994, 239 с.

19. Митрохин Николай, *Борьба с национализмом и политическая история СССР 1960–1970-х годов*, [в:] *Непри-*

косновенный запас, Москва 2011, № 4, Web. 15.04.2014. <<http://www.nlobooks.ru/node/1123>>.

20. Млечин Леонид, *Горбачев и Ельцин. Революция, реформы и контрреволюция*, Санкт-Петербург 2012, 448 с.

21. Никуленко Татьяна, *Бывший первый секретарь Крымского обкома КПУ Виктор Макаренко: “Километровые очереди за водкой в народе окрестили «петлей Горбачева»”*, [в:] *Бульвар* 2005, 25 января, № 4.

22. *Политическое руководство Украины. 1938 – 1989*, Москва 2006, 544 с.

23. *Постановление Политбюро ЦК КП Украины о первом секретаре ЦК КПУ В. В. Щербицком*, [в:] *Политическое руководство Украины. 1938 – 1989*, Москва 2006, с. 468.

24. Савичев А. В., *Применение «теории поколений» в исследовании деятельности государственного-политического руководства УССР в период 1953–1991 гг.*, [в:] *Українська державність: історія і сучасність* / Ред. К. Балабанова, Маріуполь 2010, с. 68-69.

25. Семичастный Владимир, *Беспокойное сердце*, Москва 2002, 460 с.

26. *Україна: політична історія. ХХ – початок ХХІ ст.* / Ред. В. Литвин, Київ 2007, 1028 с.

27. Чазов Евгений, *Здоровье и власть. Воспоминания «кремлевского врача»*, Москва 1992, 224 с.

28. Черняев Анатолий, *Совместный исход: дневник двух эпох, 1972 – 1991 годы*, Москва 2008, 1048 с.

29. Шаповал Юрій, *В. Щербицький: особа політика серед обставин часу*, “Український історичний журнал” 2003, № 1, с. 118-29.

30. Шеремета Елена, *Виталий Врублевский: “Слухи о вывезенной Щербицким в Австрию антикварной мебели страшно его угнетали. Но никто не защитил тогда доброе имя Владимира Васильевича...”*, [в:] *Факты и комментарии* 2008, 15 февраля.

Cultural Studies

Volodymyr Aleksandrovych

**ZAMOSC PAINTERS' MILIEU IN THE TIMES
OF JAN ZAMOYSKI (PART 2)¹**

Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian studies,
National Academy of Sciences of Ukraine

Wołodymyr Ałeksandrowycz

**ŚRODOWISKO MALARZY ZAMOJSKICH CZASÓW
JANA ZAMOYSKIEGO (CZĘŚĆ 2)**

Abstract: The article provides source materials on painters active in Zamość in the early 17th century: Jakub Skopowski, register din 1603 – 1612, who painted an iconostasis for a burgher Anna Raczkowska, ławnik (juror) and wójt (city head); and Jan Chrostowski registered in 1607 near Lublin. It also carefully scrutinises stories about contacts of Lviv painters of the late 16th century Wojciech Stefanowski and Jan Szwankowski with Zamosc. In addition it provides new facts to Zamość period in the biography of a painter of French origin *Jean Szens* (Jan Gallus).

Keywords: Zamość, Jan Zamoyski, painters, Lviv

Dalszą kontynuację tradycji środowiska malarzy zamojskich sprzed końca XVI w. demonstrują wiadomości z archiwum miejskiego już pierwszego dziesięciolecia następnego stulecia. Jak pamiętamy, w pierwszych jego latach nadal trwała aktywność „majętnego” artysty K. Bystrzyckiego, możliwe, że również innych miejscowych malarzy, odnotowanych źródłowo w ostatnim dziesięcioleciu XVI w., o których nie posiadamy jednak szerszych wiadomości. Następnym przedstawicielem zamojskiego środowiska jest wymieniony po raz pierwszy pod dniem 29 października 1603 r. Jakub, występujący w notatce jako „inco-

la zamostiensis” [5, Adv 1, k. 204]. Może to określenie wskazywać na ewentualność jego pojawienia się w mieście niedługo przedtem, co by pozwoliło w jakimś stopniu przedłużyć potwierdzony źródłowo okres jego występowania na gruncie zamojskim. Tak wygląda, iż również należy do przybyszy i to raczej jest nowoosiadłym. Jednocześnie on stawi się przed urzędem wójtowskim razem z małżonką Dorotą, córką nieżyjącego już w tym czasie Andrzeja Budzyńskiego [5, Adv 1, k. 206 v], niewątpliwie spokrewnionego ze znanym już nam z biografii K. Bystrzyckiego Albertem o tym samym nazwisku. W sprawie spadku po zmarłym ojcu Doroty pojawia się to małżeństwo przed urzędem miejskim

¹ See Part 1: *Spheres of Culture* / Ed. by Ihor Nabytovych, 2014, Vol. IX.

kilkakrotnie również w następnym roku [5, Adv 1, k. 219, 224, 225, 226-226 v., 227 v., 250]. W jednym z tych zapisków Dorota została określona jako córka A. Budzyńskiego z pierwszego małżeństwa [5, Adv 1, k. 219]. Jednocześnie procesowali się o spuściznę ojcowską również przed Trybunałem Zamojskim [6, 2: k. 4, 19-20, 66]. Rok później malarz sprzedał ogród [5, Adv 1, k. 254] oraz wystąpił przy sprzedaży domu [5, Adv 1, k. 274 v], co jednak nie należy tłumaczyć, iż niedługo miał wyprowadzić się z miasta, ponieważ nadal jest notowany przez akta. W roku 1606 procesował się z Piotrem Horwatem z powodu przyznanej mu dekretem urzędu czwartej części ogrodu [6: 2, k. 101], pojawił się przed tym urzędem również w następnym roku [6, 2: k. 153]. Najważniejsze materiały źródłowe do biografii Jakuba zachowały się z roku 1607. Najpierw pojawia się przy zawarciu umowy o podziale spadku pomiędzy szlachetnym Marcinem Sokołowskim a Zofią Riczkowszcanką oraz rajcą zamojskim Janem Riczkowskim [5, Cons 20, k. 134 v], pod którą podpisał się jako „Jakub malarz” [5, Cons 20, k. 135]. Jednak najważniejszym ze wszystkich znanych do tychczas zapisków z akt miejskich nie tylko do biografii samego artysty, lecz jednocześnie chyba również dziejów całego środowiska malarzy zamojskich pod względem ich działalności fachowej jest ustęp z testamentu mieszczi Anny Raszkowej, która zeznała: „Dałam była Jakubowi malarzowi za ołtarz złotych trzydzieści i trzy, iest przy mnie ieszcze złoty, który oddać mu trzeba skoro dogotuje, iako obiecał, bo ieszcze tam są przy nim drugie sztuki” [5, Cons 20, k. 139]. Podana kwota oraz wysokość przewidywanej opłaty za dokończenie wskazują raczej na niewielki ołtarz ma-

lowany z obramieniem rzeźbionym, ponieważ to chyba takiego właśnie detalu miałyby dotyczyć wzmianka o owych „sztukach”, wymagających dokończenia. Chociaż testament nie podaje żadnych szczegółów na temat tej jedynej odnotowanej w źródłach pracy artysty, możemy się domyślać, iż mowa w tym zeznaniu chyba raczej o skromnym ołtarzu, przeznaczonym dla kolegiaty zamojskiej lub jakiegoś innego kościoła w mieście. Chociaż w zasadzie nie można wykluczać również, że wymieniony ołtarz miał być ofiarowany dla jednego z kościołów poza miastem. Na tle zachowanych wiadomości źródłowych do dziejów malarzy zamojskich jest to świadectwo wprost wyjątkowego znaczenia, ponieważ przytoczony ustęp testamentu podaje unikalny źródłowo potwierdzony fakt profesjonalnej aktywności przedstawicieli omawianego środowiska w dziedzinie sztuki religijnej. Zgodnie z powszechnie obowiązującym w owych czasach obyczajem, jak już zaznaczono, niewątpliwie była ona dominującym kierunkiem praktyk zawodowej ówczesnych malarzy, lecz w skromnych źródłach pochodzenia zamojskiego prawie nie znalazła odbicia. Zacytowany przykład jest tym ważniejszy, iż daje jedyny znany w chwili obecnej taki wyjątek.

W tym samym roku Jakub występuje jeszcze również jako rzeczoznawca przy ocenie domu kuśnierza Iwana [5, Cons 20, k. 142], a w roku 1609 został zaangażowany jako jeden z wykonawców ostatniej woli Walentego Belina [5, Cons 20, k. 290]. Najpóźniejsze ujawnione wiadomości na temat tego artysty zachowały się w aktach Trybunału Zamojskiego dla miast z lat 1611-1612. Występuje w nich nie tylko z imieniem, lecz również z nazwiskiem – Skopowski. Po raz pierwszy został w nich odnotowany

jako „Jakobi pictoris dicti Scopowski civis et scabini Zamostien[sis]” w procesie ze spadkobiercami Walentego Maziarza [6, 3: k. 151] oraz jego wdową [6, 3: k. 176 v.-177], jak również już znanym nam P. Horwatem [6, 3: k. 157 v., 161, 177]. Jednocześnie artystę odnotowano jako oskarżyciela wójta zamojskiego Adama Kordkowicza [6, 3: k. 178-179] i plenipotentą Jana Woziwody w jego procesie z Andrzejem Drelikiem [6, 3: k. 180 v]. Czyli mamy w nim kolejnego przedstawiciela środowiska miejscowych malarzy, zasiadającego w urzędzie miejskim – kontynuatora tradycji, zapoczątkowanej przez protoplastę malarzy zamojskich.

Niespodzianie dramatycznym w biografii J. Skopowskiego okazał się roku 1612. 1 czerwca pisarz miejski Albert Mildorf oskarżył malarza, będącego wówczas józ wójtem zamojskim, o fałszowanie protokołów akt miejskich z lat 1604, 1605, oraz 1606 [6, 3: k. 201-202]. Następnego dnia rajcy zamojscy też oskarżyli malarza – tym razem w sprawie 4000 złotych [6, 3: k. 206 v-207]. Obu tym procesom poświęcono kilka posiedzeń Trybunału [6, 3: k. 209, 214 v., 218-219 v., 22 v.-222, 222 v.-223]. Artysta trafił do więzienia, lecz przedtem nadużywając swego stanowiska czynił przeszkody postępowaniu rozprawy sądowej, dlatego 7 lipca rajcy skarżyli się również na doznaną przez niego dyfamację, częścią uczynioną im z więzienia, a częścią przez zatrzymanie posiedzenia sądu [6, 3: k. 224-224 v]. Następnego dnia malarz przyznał się do części spornej sumy [6, 3: k. 225], czyli oskarżenie nie było bezpodstawowym, lecz rajcy postanowili nadal utrzymywać aresztowanego w więzieniu [6, 3: k. 225 v]. Pozatym mowa dalej o ekscesach [6, 3, k. 235], sprawa przedłużała się [6, 3: k. 253]. Niestety, nie udało się odnaleźć

materiałów, dotyczących jej zakończenia lecz po tym głośnym procesie imię artysty znika z akt miejskich i nadal o nim nie słyhać. Wśród materiałów procesu brak również jakichkolwiek wskazówek na temat tego o co konkretnie chodziło oprócz przyswojenia pieniędzy miejskich. Sposób postępowania oskarżonego na urzędzie, jak również już w czasie samego procesu, zwłaszcza będąc we więzieniu, świadczy, iż wybuchły konflikt miał oczywiste podstawy i malarz sobie najwidoczniej „pozwał”.

W postaci J. Skopowskiego mamy kolejny przykład nieco lepiej zadokumentowanego artysty, czynnego w Zamościu. Podaje on również kolejny na gruncie zamojskim przykład tego, jak przedstawiciel środowiska malarzy osiąga zaszczytne stanowiska w samorządzie miejskim dochodząc do możliwego szczytu kariery na urzędach miejskich, demonstrując kontynuację w początku XVII w. tradycji, po raz pierwszy odnotowanej na miejscowym gruncie jeszcze z pojawieniem się w mieście K. Bystrzyckiego około roku 1583.

Kolejnym malarzem Zamościa omawianego okresu jest jedyny raz odnotowany w aktach miejskich Lublina „Ioannes Chrostowski pictor de Zamosczie”: lubelski przedmieszczanin Jan Sokołek w roku 1607 zeznał zadłużenie na rzecz artysty w sumie 28 złotych [6, 23, 19]. Chociaż ta pojedyncza odnaleziona do tychczas wzmianka jest datowana na dwa lata po śmierci Jana Zamoyskiego, nie odnotowany na miejscowym gruncie artysta mógł działać jeszcze przed rokiem 1605, bynajmniej jego występowanie w mieście należy traktować również w kontekście sytuacji, zarysowującej się w kręgu mecenatu Jana Zamoyskiego. Inny ważny moment, powstający w związku z tym artystą, – to jego poja-

wienie się na terenie Lublina, ponieważ podaje to pierwszy znany w chwili obecnej przykład kontaktów obu tych ośrodków artystycznych. Unikalny charakter tego faktu jest w pewnym sensie niespodzianką, ponieważ w Lublinie, jak już wskazano, w ciągu XVI – XVII w. funkcjonował rozbudowany ośrodek malarski² i to właśnie ten ośrodek był najbliższym do Zamościa żywym centrum kultury artystycznej. Niemniej jednak wzajemne kontakty obu miast na polu sztuki prawie nie znalazły odbicia w ich zasobach archiwalnych – Jan Chrostowski podaje jedyny ujawniony dotychczas przykład w dziedzinie malarstwa z całego XVII w.

Następnym potwierdzonym źródłowo, jednak również nie odnotowanym w zachowanych zasobach akt miejskich malarzem zamojskim jest znany na tym terenie artysta pochodzenia francuskiego Jean Szens również Serph³,

² Środowisko malarzy lubelskich dotychczas jest mało znane, ponieważ przedstawienie o nim nadal determinuje skromna lista, opublikowana, jak już powiedziano, przed prawie że osiemdziesięciu laty przez J. Rjabina na podstawie nielicznych przypadkowych wiadomości, zebranych przy okazji wyłącznie z wybranych ksiąg radzieckich wśród bogatych zasobów archiwum miejskiego. Dlatego lubelski ośrodek również został nader skromnie przedstawiony w nowszym wielotomowym *Słowniku Artystów Polskich*.

³ Do literatury naukowej imię malarza wprowadził jeszcze w połowie XIX w. E. Rastawiecki na podstawie ordynacji Rady miejskiej dla bractwa i cechu malarzy katolickich we Lwowie z dnia 18 stycznia 1597 r. [47, 209-210]. *Słownik artystów polskich* podał szereg błędnych informacji o tym malarzu, bezpodstawnie przyjmując jego identyczność z odnotowanym w Krakowie przed końcem XVI w. działającym we Lwowie w drugiej ćwierci XVII w. innym malarzem pochodzenia francuskiego Jeanem Krezwalle z Renn w Bretani [49, 1: 371]. Na mylność tej identyfikacji wskazał [36, 344]. Analizę literatury o malarzu oraz zestaw lwowskich wiadomości źródłowych do jego biografii zob.: [11, 315-316]. Por.: [17, 95-97]. Niektóre nowe wiadomości o malarzu z archiwaliów zamojskich podano [14, 117-118].

ze względu na pochodzenie najczęściej mianowany w dotyczących go źródłach archiwalnych Janem Gallusem. Jak udało się ustalić, pojawił się malarz we Lwowie w nieznanych bliżej okolicznościach jeszcze przed rokiem 1593 kiedy to po raz pierwszy odnotowano go na miejscowym gruncie⁴. Ożenił się artysta w Przemyślu z córką miejscowego piekarza Tomasza Drewienka, który w roku 1600 zaskarżył zięcia przed urzędem miejskim lwowskim w nieznannej dokładniej sprawie [11, 315]. W nieznanym bliżej czasie przybysz z Francji przeniósł się do Przemyśla, gdzie w miejscowym kościele katedralnym 30 marca 1605 r. ochrzczono jego syna Józefa [27, 217]. Dzięki publikacji J. Kowalczyka wiemy, iż w Zamościu, gdzie go pod rokiem 1608 odnotował na podstawie akt przemyskich J. T. Frazik [27, 219], malarz pojawił się w roku 1606, „zaciągniony” do służby dworskiej. Niewątpliwie miał on w jakimś sensie zająć na dworze zamojskim miejsce po nie żyjącym już w owym czasie K. Bystrzyckim, bynajmniej podług notatki w wydatkach miejscowego dworu artysta został „zaciągniony” na potrzebę dworską w tym właśnie roku [40, 187, przyp. 47]. Niemniej jednak nie znamy jak długo artysta pozostawał w Zamościu. Jeszcze w czerwcu roku 1611 występuje on w aktach grodu przemyskiego jako „*civis praemisliensis*” [17, 118]. Jak się ostatnio okazało, nie powiodło się mistrzowi życie zamojskie. W roku 1609 skarżyła go małżonka przed miejscowym sądem wójtowskim o zdradę małżeńską [17, 118]. W roku następnym procesowała się ona w tej

⁴ Znany pogląd na temat sprowadzenia artysty z Francji przez arcybiskupa lwowskiego Jana Dymitra Solikowskiego okazał się legendą, powstałą wskutek dowolnego zestawienia niektórych okoliczności biografii malarza oraz arcybiskupa, zob.: [11, 315], [17, 96].

sprawie z urzędem miejskim przed Trybunałem Zamojskim dla miast [17, 118]. W wyniku takiego rozwoju sytuacji ich ślub został unieważniony – w aktach Trybunału występuje malarzowa jako była żona swego małżonka [17, 118]. Dlatego nie jest wykluczone, iż w wyniku tego konfliktu miał wrócić do Przemysła i to właśnie dlatego mógł być odnotowany w roku 1611 jako obywatel miejscowy.

Nie posiadamy wiadomości na temat tego, kiedy i w jakich okolicznościach nawiązały się stosunki Jeana Szensa z Zamościem oraz jak daleko one zaszły. Możemy jednak stwierdzić, iż był to jeszcze jeden z przejawów szerszych kontaktów malarzy jak również artystów kręgu lwowskiego na gruncie miasta (zob. dalej). Lecz po roku 1608 o aktywności artysty w Zamościu nic nie słyhać. W roku 1610 umówił się on z podkomorzym bełzkim Janem Lipskim o malowanie jego rezydencji w Lipsku oraz Krasnobrodzie po czym przeniósł się do tych majątności swego kolejnego zleceniodawcy. Pozostając na tej pracy w ciągu dwu najbliższych lat, malarz zmarł jeszcze przed jej zakończeniem w Krasnobrodzie przed 21 maja 1612 roku⁵, kiedy to jego była żona, mianowana tutaj niemniej jednak wdową, oskarżyła J. Lipskiego w grodzie przemyskim o zatrzymanie nieboszczykow-

skich rzeczy oraz małoletniego syna, który pozostawał przy ojcu. Nieliczne dane źródłowe do biografii J. Szensa pozwalają określić go jako artystę wędrownego, jak to podawano w owych czasach „nieosiadłego”, dość często zmieniającego miejsce zamieszkania. Poza tym Zamość dla niego był tylko jednym z większej ilości często zmienianych kolejnych punktów drogi życiowej. Był przyjęty na służbę zamkową oraz spędził przy tych obowiązkach conajmniej dwa lata. Mógł jednak pracować w mieście raczej tylko przez krótki okres i wobec tego chyba nie miał okazji wywrzeć większego wpływu na miejscowy ośrodek malarzy. Pomimo tego artysta francuski daje kolejny dowód siły przyciągania zamojskiego środowiska artystycznego oraz jedyny potwierdzony źródłowo przykład zasilenia miejscowej kadry malarzy przybyszem nie tylko zewnątrz miasta, lecz również na ogół dość rzadkim na tych terenach przedstawicielem europejskiej kultury artystycznej. Musimy również podkreślić jeszcze jeden wątek znaczenia zajmujących nas momentów biografii malarza, wypływający z zestawu skromnej zamojskiej listy odnalezionych wiadomości do jego biografii. Otóż dwa zacytowane zapiski na temat jego zamojskich powiązań odnalazły się w aktach przemyskich, inne w zasobach archiwum Trybunału Zamojskiego dla miast, natomiast w archiwaliach samego miasta nie pozostało o nim żadnej wzmianki pomimo pobieżnie odnotowanych w tym ostatnim zasobie wymienianych wiadomości o oskarżeniu malarza przez małżonkę przed miejskim urzędem wójtowskim. Ten stan zamojskich archiwaliów artysty może również świadczyć o jego raczej skromnej aktywności na gruncie miasta. Wobec tego wśród najstarszej generacji malarzy Zamościa Jean Szens

⁵ [11, 315]. Dane na temat tego ostatniego znanego epizodu biografii J. Szensa zachowały się w materiałach oskarżenia przez wdowę podkomorzego bełzkiego, który zatrzymał u siebie syna oraz rzeczy zmarłego: [1, 328: 1233-1236]. Te wiadomości znał jeszcze Władysław Łoziński, który pisał o wykonaniu przez artystę malowideł w Lipsku oraz Krasnobrodzie, przeoczył jednak historyk zamieszczoną w tym dokumencie wyraźną wskazówkę o śmierci malarza w toku powziętych prac [42, 115]. Do obiegu naukowego wiadomość o śmierci malarza w Krasnobrodzie wprowadzono [11, 317].

ukazuje się w wyraznie oryginalnych okolicznościach. Występuje on pierwszym znanym nam artystą obcego pochodzenia na miejscowym gruncie oraz kolejnym przedstawicielem tutejszego środowiska malarzy, nader skromnie odnotowanym w źródłach zamojskich. Niemniej jednak jest to kolejny artysta, wobec którego posiadamy konkretne przekazy źródłowe na temat jego działalności zawodowej na miejscowym gruncie. Odkrycie J. Kowalczyka uzupełniło nader skromną nadal listę takich prac wykonanych przez niego w drugiej połowie czerwca roku 1608 portretami Jana oraz Tomasza Zamojskich [46, 176; 183; 187]. Pierwszy przyznaczony do „kaplicy” [46, 187: przyp. 47] podług wszelkiego prawdopodobieństwa miał się znaleźć w zamojskiej kaplicy zamkowej.

Z kolei postać francuskiego artysty nasuwa dalsze wnioski na temat możliwego składu wczesnego środowiska tutejszych malarzy. Ponieważ miejscowe źródła w obu wypadkach podają tylko pojedyncze wzmianki na temat występujących na gruncie miasta malarzy, a J. Szens oraz przede wszystkim J. Chwałowski w ogóle nie zostali odnotowani w opracowanych archiwaliach miejskich, nie wypada nigdy eliminować możliwości tego, iż niektórzy z czynnych tutaj artystów mogli wcale nie trafić do skromnego zasobu zachowanych archiwaliów nie pozostawiając po sobie śladów w źródłach pisanych miejscowej proveniencji. Wobec tego nie mamy podstaw zaprzeczać możliwość jeszcze szerszego składu personalnego przedstawicieli tego zawodu na przełomie XVI – XVII w., niż ten, który aktualnie mamy potwierdzony źródłowo.

Lecz środowisko malarzy Jana Zamojskiego oczywiście nie ogranicza się

tylko do rzemieślników, działających w Zamościu. Mecenat kanclerza w dziedzinie malarstwa w naturalny sposób obejmował szerszy krąg artystów nie tylko domowych, lecz również obcych, jak wskazują na to wzmiankowane obrazy weneckie z warsztatu Domenico Tintoretto dla głównego ołtarza kolegiaty zamojskiej. W naturalny sposób w jego orbitę wchodził również malarze stołeczni krakowscy. To właśnie ich kręgu dotyczy pierwszy podawany dotychczas fakt działalności malarzy na usługach kanclerza, pochodzący z roku 1580. Pomimo tak wczesnej daty, która faktycznie otwiera dostępne w chwili obecnej wiadomości na temat jego mecenatu w dziedzinie malarstwa, na razie nie mamy dalszych przekazów źródłowych co do aktywności artystów stołecznych w kręgu kanclerza. Nie zachowały się na ten temat żadne wskazówki również w archiwaliach krakowskiego cechu malarzy⁶. Nie jest wykluczone, iż jakieś dane o takich kontaktach mogą kryć akta miejskie krakowskie, lecz jak dotychczas ich zasoby z owego okresu nie zostały opracowane w należyty sposób pod względem materiałów do dziejów życia artystycznego. A w opublikowanych przez Elżbietę Kraińską wypisach do biografii poszczególnych przedstawicieli środowiska malarzy krakowskich głównie z miejscowych akt wójtowskich wiadomości na ten temat brak. Jednak to niewątpliwie artyści stołeczni pracowali nad dekoracją pawilonu, wystawionego na Wawelu w r. 1583 z okazji wesela kanclerza z Gryzeldą Batorówną. Zachowane lakoniczne opisy tej budowy oraz jej dekoracji wskazują na ważne miej-

⁶ Księgi cechu malarzy krakowskich przechowywane w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Prawie całość zachowanych w nich wiadomości z zajmującego nas okresu opublikowano [28].

sce malarstwa w realizowanym tutaj programie. Podług Bartosza Paprockiego była wewnątrz „wszystka historia o wzięciu Prozerpiny misternie wymalowana” [45, 880]. Rejnhold Heidenstein natomiast w swoim opisie uroczystości twierdzi: „Zewsząd na ścienie tu tryumf, tam trofea moskiewskie oddane wybor- nym malowaniem” [32, 22: 176]. Pomi- mo sprzeczności cytowanych świadectw w określeniu właściwego tematu wyob- rażeń⁷, wypadało by w nich widzieć ko- lejne dzieło przedstawicieli ówczesnego środowiska krakowskiego, wykonane na zlecenie kanclerza. Niemniej jednak i tym razem dostępne źródła nie podają ani szerszych szczegółów, ani nazwisk artystów. W wyniku tego krakowski kie- runek mecenatu kanclerza w dziedzinie malarstwa w jego najważniejszym dla nas wymiarze personalnym nadal pozostaje zupełnie nieznanym. Nie posiadamy również żadnych innych wskazówek na temat jakichkolwiek dalszych malar- skich zamówień kanclerza w środowi- sku artystów stołecznych.

Zupełnie inną sytuację mamy na gruncie lwowskim dzięki temu, iż za- czynając od końca XIX w. miejscowe archiwalia miejskie dość aktywnie opra- cowywano pod kątem wiadomości źród- łowych do dziejów kultury artystycznej, a w ostatnich latach zostały one wresz- cie pod tym względem zbadane syste- matycznie. W wyniku tego mamy teraz do dyspozycji dość pełny odnotowany we współczesnych źródłach lwowskich obraz stosunków miejscowych arty- stów w kręgu kanclerza, wskazujących,

iż to środowisko zawodowe ciągle prze- bywało w orbicie jego mecenatu arty- stycznego w różnych dziedzinach sztuki. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności następną po cytowanej wzmiance o ano- nimowym artyście krakowskim oraz najstarszej znanej notatce do biografii K. Bystrzyckiego i malarskiej dekoracji wesela krakowskiego konkretną wska- zówkę na temat malarstwa w związku z osobą Jana Zamoyskiego mamy właś- nie na gruncie lwowskim. Zachowała się ona w rejestrach wydatków tygodnio- wych kasy miejskiej, gdzie pod dniem 13 czerwca 1585 roku odnotowano, iż wypłacono znanemu lwowskiemu ma- larzowi Wojciechowi Stefanowskiemu (†1588) [13, 127-174] za polichromię wykonanych na zamówienie magistra- tu lwowskiego przez rzeźbiarza Henryka (Horsta) [29, 57-60; 64-66; 76-79], [49, 3: 120-122] dwu rzeźb Chrystusa – „*passionis et resurrectionis*” (do ostat- niej również chorągiewkę) dla kościoła w Zamościu [30, 21] (wiadomość zosta- ła podana również bez dokładnej daty). Ponieważ Mieczysław Gębarowicz, któ- ry jako pierwszy zwrócił uwagę na po- daną notatkę publikując tę wiadomość w kontekście biografii Stefanowskie- go, nie ogłosił ważnych autentycznych szczegółów odnalezionego zapisu, wy- mieniając tylko „polichromię dwu figur drewnianych, rzeźbionych dla Zamościa przez Henryka Horsta”, podajemy pełny tekst samego świadectwa źródłowego: „Do kościoła zamosczyckiego, iż tego po nas potrzebował j[ego] m[óść] (Jan Za- moyski – W. A.). Dalichmy zrobić dwie figurze *Passionis et Resurrectionis*, od których dalichmy Henrykowi snycyrzo- wi fl[orenos] 9. Wojciechowi malarzo- wi. It[em] pomalowanie tych obydwu figur y za chorągiewkę do Resurectiey fl[orenos] 5. It[em]. Za odwóz tych fi-

⁷ M. Gębarowicz [28, 27] akcentując to zjawisko, pragnął wyjść z sytuacji w ten sposób, iż przy- jął wykonanie historii Prozerpiny na zdobią- cych budowle arrasach. Taki pogląd przyjmuje również [38, 88]. Nie da się on jednak utrzymać, ponieważ B. Paprocki wyraźnie wskazuje na ma- lowane przedstawienia.

gur j[e]go m[ości] z listem do Biłza⁸ Stanisławowi słudze od konia najętego y co strawił f[lorenos] 2” [2, 713: 321]. Oczywiście, to zlecenie władz miejskich nie może być traktowane jako dowód osobistych powiązań lwowskiego artysty w kręgu J. Zamoyskiego, ponieważ kontekst zacytowanej notatki wskazuje jednoznacznie na kontakty kanclerza w tej sprawie nie z rzemieślnikami, lecz bezpośrednio z Radą miejską, która już sama wybierała wykonawców wśród miejscowych artystów⁹. Lecz ewentualne krakowskie źródła sztuki lwowskiego malarza¹⁰ oraz potwierdzona źródłowo jego aktywna działalność w dziedzinie malarstwa portretowego¹¹ pozwalają się

⁸ W tym roku kanclerz niejednokrotnie bawił w Bełzie, co odnotowują jego listy [24, 3: nr 1045; 4: nr 1112, 1114, 1117, 1125, 1178, 1699].

⁹ Jest to praktyka chociaż raczej rzadka, lecz naogół zwykła w środowisku magnaterii. Potwierdzają taki wniosek nowoopublikowane wiadomości na temat okoliczności wykonania we Lwowie w roku 1636 sarkofagu podczaszego koronnego Mikołaja Sieniawskiego, w sprawie którego jego matka znosiła się również z urzędem miejskim i to właśnie on poszukiwał niezbędnych dla tego rzemieślników [19, 813-816].

¹⁰ Krakowskie korzenie sztuki W. Stefanowskiego nie zostały potwierdzone źródłowo w sposób przekonujący. Przypuszczenia na ten temat wysunął M. Gębarowicz [30, 20], dalsze dowody słuszności tego domniemania zob.: [14, 326-327], [13, 140-142].

¹¹ W świetle posiadanych wiadomości W. Stefanowski występuje przede wszystkim jako artysta, od którego zaczynają się dzieje świeckiego portretu na gruncie lwowskim. Pierwszym ich odnotowanym faktem jest wykonanie przezeń portretu króla Stefana Batorego dla izby radzieckiej ratusza, opłaconego przez kasę miejską 9 czerwca 1576 r.: [30, 19]. Dokładniej o tym zob.: [7, 143-147; 162-167]. Testament zmarłego w młodym wieku artysty wymienia również niedokończony wizerunek króla: [47, 99]. W zestawieniu z jednocześnie wymienionym „starym” portretem Stefana Batorego pozwala to się domyślać, iż artysta więcej pracował nad ikonografią króla: [13, 168]. Próby przypisania malarzowi lwowskiego wizerunku Stefana Batorego (Lwow-

domyślać, że mógł on w zasadzie więcej pracować dla kanclerza, lecz nie mamy na ten temat żadnych przekazów źródłowych.

Dalsze warte uwagi szczegóły, dotyczące tego lwowskiego zamówienia Jana Zamoyskiego z roku 1585 zachowały się w jego liście do Rady miasta, datowanym z Bełza 18 kwietnia tegoż roku. To dziwnym zbiegiem okoliczności nieznane dotąd historykom sztuki, pomimo opublikowania owego listu, źródło ze względu na zawartość zasługuje na przytoczenie w całości: „WM-ciam Panom i przyjacielom moym dziękuję za tę pracę, którą WM. podieli około tego krucifixu i resurekcji, a nie telko podjęli, ale też do kościoła mego zamojskiego darowali. Jako WM. dziękuję, tak też gotów jestem WM-ciam tę uczynność wszelakiem sposobem zadziaływać. Posyłając je na te chwalebne święta do Zamościa, rozkazałem też tam za WM-ci wszystkim Pana Boga prosić” [23, 4: 77]. Wobec zamieszczonych w tym liście informacji rzeźby zostały wykonane, pomalowane i odesłane do Zamościa przed Wielkanocą, przypadającą w tym roku na dzień 21 kwietnia, z czego między innymi wynika, iż malarz otrzymał zapłatę dużo później, dopiero po upływie dwu miesięcy po

ska Galeria Sztuk Pięknych, Muzeum-rezerwat „Zamek w Olesku”) okazały się bezpodstawowe, ponieważ nie jest to zabytek z epoki. Zob.: [7, 235-238], [10, 146]. Pomimo przytoczonych w obu publikacjach dowodów nie odwołując się do zawartej w nich propozycji tradycyjną atrybucję pod znakiem zapytania powtórzyła: [21, № 49]. Przetrawałe w pośmiertnym inwentarzu artysty wiadomości o nim jako wykonawcy portretów królewskich wskazują na możliwość jego szerszej działalności w dziedzinie malarstwa portretowego. Nie posiadamy jednak na ten temat żadnych pewnych danych źródłowych, również nie dają wiarygodnych podstaw dla snucia domysłów w tym kierunku skromne dane archiwalne do początkowego okresu dziejów lwowskiego malarstwa portretowego. Zob.: [7, 242-243].

wykończeniu zleconej pracy. Poza tym cytowany list pozwala ustalić właściwy temat obu rzeźb – chodziło o wyobrażenia Ukrzyżowanego oraz Zmartwychwstałego Chrystusa¹². Niewątpliwie były one przeznaczone dla konsekrowanego w Zamościu w roku 1581 drewnianego kościoła pod wezwaniem Krzyża Św. [34, 28].

Ważnym argumentem dla rozumowań na temat lwowskich powiązań wczesnego malarstwa zamojskiego służy aktywne korzystanie przez kanclerza z usług lwowskich artystów. Omówiony przykład z rzeźbami dla kościoła w Zamościu – to tylko pierwszy konkretny potwierdzony fakt tego rodzaju. W dłuższej liście takich potwierdzonych źródłowo przykładów należy jeszcze wspomnieć wykonanie przez znanego rzeźbiarza Sebastiana Czeszka [49: 1, 110-114] nieokreślonych bliżej prac dla kolegiaty w Zamościu, o których artysta pisał w liście do kanclerza z Mikołajowa z dnia 15 października roku 1591 [3, 652: 113], [31, 28]. Ze względu na okoliczności wykonanej pracy, zupełnie wyjątkowy charakter mają nieznane dotychczas wiadomości o pracy niewymienionego z imienia lwowskiego złotnika w roku 1591 nad nową pieczęcią dla kanclerza. Z powodu ważności tego zlecenia, rzemieślnik wykonywał go nie w zwykłym trybie pracując we własnym warsztacie, lecz był umieszczony w więzieniu miejskim, dzięki czemu wiadomości na temat tego zamówienia przetrwały do dziś. Wśród wydatków tygodniowych kasy miejskiej zachowała się lista pokrytych przez miasto kosztów utrzy-

mania „uwięzionego” oraz innych związanych z tym rozchodów¹³. Z kolei przebywający na usługach kanclerza znany włoski budowniczy Bernardo Morando w roku 1589 konsultował renowację murów obronnych miasta [51, 95-97], [20, 367-371]. Może warto w tym związku również przypomnieć, iż to właśnie we Lwowie 1 lipca 1578 r. kanclerz podpisał z architektem umowę na budowę swojej rezydencji w mającym wtedy dopiero tylko powstać Nowym Zamościu [34, 26]. 9 grudnia roku 1586 Jan Zamoyski wystosował z Bełza do radnych Lwowa list z prośbą o zezwolenie jego mularzowi (z imienia nie wymienionemu) łamać kamień na gruntach miejskich dla potrzeb Zamościa [20, 4: 87]. Te nieliczne potwierdzone źródłowo wczesne przykłady działalności lwowskich artystów dla kanclerza oraz wystąpienia jego rzemieślników na gruncie lwowskim wyraźnie wskazują, iż mecenat kanclerza systematycznie udawał się do lwowskiej kadry rzemieślniczej, aktywnie korzystając z bogatych pod tym względem możliwości rozbudowanego miejscowego środowiska artystycznego. Dlatego działalność lwowskich malarzy w otoczeniu Jana Zamoyskiego występuje tylko jednym z przejawów szerszego zjawiska historycznego, niestety nader skromnie potwierdzonego wiadomościami źródłowymi, które to tylko dlatego dotychczas nie zajęło należytego miejsca w dziejach kultury artystycznej swego czasu. Nieliczne znane w chwili obec-

¹³ Notatki zaczynają się od datowanego dniem 3 sierpnia zapisu: „Wysłano posłańca z listem do je[gl]o m[ości] p[ana] hetmana o złotnika z strony rycia pieczęci iego z[łoty] 1 g[roszy] 18 [2, 714: 247]. Od 10 sierpnia zaczynają się wydatki „na strawę” złotnikowi „co go wsadzono”: [2, 714: 255]. A pod dniem 14 września mamy notatkę: „Złotnikowi na strawę, co o wyrzycie pieczęci siedział” [6, 714: 255]. Do obiegu naukowego podane wiadomości wprowadzono [17, 114-115].

¹² Zacytowane podziękowanie kanclerza pozwala zweryfikować oraz poprawić wprowadzone do literatury mylne twierdzenie, iż w pierwszym wypadku chodziło o rzeźbę Chrystusa fraszobliwego: [13, 151], [15, 216-217]. Sprostowano tę wypowiedź: [16, 114].

nej konkretne fakty wskazują na ściśle powiązania życia artystycznego dopiero co powstającego środowiska zamojskiego ze Lwowem jako ważnym ośrodkiem kultury artystycznej obszernego regionu historycznego, na mapie którego nabierało siły nowo założone oraz usilnie protegowane przez kanclerza miasto. Te stosunki w wydatny sposób podkreślają wciąż jeszcze mało znaną rolę stolicy Rusi Czerwonej w życiu artystycznym rozległych terenów rozdzielonych współczesną granicą polsko-ukraińską, dla których Lwów występował jako najbardziej zasobne w kadrę rzemieślniczą centrum życia kulturalnego. Zachowywał on jednocześnie znaczenie najdalej wysuniętego na Wschód centrum kultury artystycznej Zachodu, która to rola miasta wyraźnie zaczyna wzrastać właśnie od przełomu XVI-XVII w. W tym rozbudowanym, powstałym w ciągu kilku stuleci systemie ośrodków sztuki Zamość występował jako jeden z organizmów wyraźnie skromniejszej, w porównaniu ze Lwowem, rangi oraz znaczenia, zasilanym przez rzemieślniczą kadrę również pochodzenia lwowskiego, bynajmniej w świetle posiadanych wiadomości źródłowych dość aktywnie wykorzystywaną w potrzebach artystycznych miasta oraz jego fundatora. W pewnym sensie te stosunki odpowiadają myśli kanclerza, wyrażonej w jego piśmie, skierowanym do radnych Lwowa z Przemyśla w dniu 23 września r. 1583: „proszę abyście się WM interim tak przeciwko Zamościu memu zachowali, jako przeciwko kolonii swojej” [23, 4: 77].

Kiedy omówiony wyżej epizod biografii W. Stefanowskiego nie mamy powodów traktować dowodem kontaktów lwowskich malarzy na dworze zamojskim, to pod sam koniec stulecia możemy

o nich mówić na podstawie wiadomości, odbieranych w dotychczasowej tradycji naukowej jako całkiem pewne i w tym znaczeniu niejednokrotnie szeroko wykorzystywanych. Wyniki przeprowadzonych ostatnio badań nad dziejami lwowskiego środowiska malarzy pochodzenia polskiego wskazują, iż zjawisko to nie jest przypadkowe. Okazało się bowiem, iż w ciągu całego XVI w. działali tutaj tylko pojedyncze malarze pochodzenia polskiego, dlatego urząd miejski potwierdzając 21 stycznia 1597 r. statut powstałego w połowie lat 90-ych samodzielnego katolickiego bractwa i cechu sprawiedliwie podkreślał, iż sztuka ta na miejscowym gruncie przedtem była „czemś tak nadzwyczajnym, że istniała w duszy jednego tylko, lub dwu malarzy [46, 267], [43, 99], [15, 201-219], [18, 83-85] (całkiem oczywiście wyjmując niekatolickich, przede wszystkim rozbudowane środowisko artystów ukraińskich [12, 152-161], [15, 83-150], ponieważ oprócz nich we Lwowie przed końcem XVI w. działał tylko jedyny przedstawiciel tego zawodu innego pochodzenia – ormianin Paweł Bogusz [9, 538-544], [13, 89-126], [15, 220-235]). Nowo założony w latach dziewiętnastych samodzielny cech malarzy katolickich ułożył się w niemałym stopniu ze sprostowanych do miasta właśnie wtedy na tą okazję artystów i dlatego utworzony w taki sposób nie tylko bardzo niedługo utrzymał się w pierwotnie zamierzonej postaci, lecz również nie pozostawił trwalszego śladu w dziejach malarstwa lwowskiego¹⁴. Niemniej pomimo tego

¹⁴ Dlatego miał rację Franciszek Jaworski, twierdząc, iż bractwo malarzy katolickich uwiędło w zarodku [30, 46]. Dzieje powstania cechu malarzy katolickich we Lwowie najdokładniej omówił T. Mańkowski [43, 17-53], niemniej jednak nie znał on całego szeregu ważnych świadectw źródłowych oraz zaproponował wnioski, nie zawsze

cechowi sprzed końca XVI w. należy się ważna rola w ewolucji środowiska artystycznego miasta, ponieważ to od niego zaczynając we Lwowie zapoczątkowuje swoje dzieje rozbudowany ośrodek malarzy pochodzenia polskiego¹⁵. Te właśnie okoliczności umożliwiły szersze korzystanie przez Jana Zamoyskiego z miejscowych malarzy. Bynajmniej posiadamy świadectwo na temat ewentualnego wejścia w orbitę interesów kanclerza czy bynajmniej jego środowiska inicjatora oraz założyciela lwowskiego cechu malarzy katolickich Jana Szwanowskiego. Jest to na tyle ciekawa sytuacja, że był on nie tylko inicjatorem założenia lwowskiego bractwa malarzy katolickich¹⁶, lecz jak się okazało ostatnio nawet dołożył własnych środków do jego powstania¹⁷. Jednak pod sam koniec lat dziewięćdziesiątych źródła potwierdzają jego dokładniej nie odnotowane interesy w kręgu zamojskim. Wskazuje na nich przede wszystkim już wymieniony znany list malarza do podskarbiego A. Wydzierzewskiego, w którym artysta określa siebie jego służebnikiem oraz

mające należyte oparcie w zachowanych przekazach pisemnych. Systematyczne przestudiowanie archiwaliów pochodzenia lwowskiego zobowiązuje do zmiany całego szeregu przyjętych dotychczas ustaleń na temat lwowskiego cechu malarzy. Zweryfikowane dzieje powstania profesjonalnej organizacji lwowskich malarzy katolickich z nie-małą liczbą nieznaną dotychczasowej literaturze wątków zob.: [18, 103-106].

¹⁵ Konkretnie wiadomości na temat jego rozbudowy w pierwszych dziesięcioleciach XVII w. zob.: [18, 116-120].

¹⁶ Taką rolę artysty wyraźnie określa pierwszy przywilej arcybiskupa J. D. Solikowskiego dla bractwa i cechu malarzy katolickich we Lwowie z dnia 21 stycznia 1596 r. Zob.: [18, 109].

¹⁷ Wskazuje na to odnalezione świadectwo o pokwitowaniu przez córki zmarłego artysty w roku 1637 lwowskich malarzy za zwrócone koszty, wyłożone przez ich ojca na uzyskanie przywilejów cechowych oraz oddanie przezeń dokumentów cechowych lwowskim malarzom [18, 108].

malarzem. Nie wiemy szczerze mówiąc co tak naprawdę stoi za tym zwrotem o charakterze najwidoczniej wyraźnie grzecznościowym. Można się chyba domyślać, iż chodziło nie tylko o zwykłe dla epoki uprzejmości sztuki pisanie listów, ponieważ zachowany tekst wskazuje, iż malarz nie tylko prowadził we Lwowie zakupy dla dworu zamojskiego, czyli był dla Zamościa swoją osobą, lecz również wykonywał jakąś pracę malarską, o której pobieżnie, ponieważ nie zdążył skończyć, informuje swego korespondenta. Nie mamy żadnych wiadomości na temat tego, jak naprawdę rozwijały się stosunki artysty w Zamościu, lecz dzisiaj po systematycznym opracowaniu lwowskich archiwaliów możemy z całą pewnością stwierdzić, iż nie mogły one trwać przez dłuższy czas. Pojawienie się Swankowskiego na gruncie lwowskim w roku 1593¹⁸ oraz jego uporczywe starania wokół założenia w stolicy Rusi Czerwonej cechu malarzy katolickich łącznie z dołożeniem do tego własnych środków finansowych doprowadzają do wniosku, że w połowie lat 90. osobiste plany artysty były zorientowane przede wszystkim w kierunku Lwowa. Dlatego nie jest wykluczone, iż ewentualne bliższe stosunki na dworze zamojskim mogły zaistnieć tylko po okresie większej aktywności na gruncie Lwowa, który w wyniku posiadanych wiadomości wypadało by zamknąć rokiem 1598¹⁹. Lecz przepro-

¹⁸ Po raz pierwszy malarz występuje we Lwowie 28 września tego roku z okazji oblaty w aktach grodu przywileju serwitratu króla Zygmunta III, wystawionego w Gdańsku 20 maja 1593 r. [43, 36-37; 86-87].

¹⁹ Jako zamykające ten okres wydarzenie występowałaby wtedy skarga malarza oraz jego kolegi cechowego Józefa Szolc Wolfowicza na znanego przedstawiciela miejscowego środowiska malarzy ukraińskich Ławrina Puchałę, który miał grozić im zabójstwem. Szczegółowe omówienie tej sytuacji zob.: [13, 55-56]. Por.: [18, 90].

wadzone systematyczne badania archiwaliów lwowskich doprowadzają do wniosku, iż lwowski okres biografii artysty okazał się dość krótkim, krótszym nawet, niż dotąd sądzono. Po raz ostatni Jan Szwankowski występuje w miejscowych dokumentach 20 września 1600 roku [2, 388, 654], dalej jego imię znika ze stron lwowskich aktów i od 5 lutego następnego roku, kiedy „Janowa Szwankowska” spłaciła podatek od domu na Rynku, przed urzędami miejskimi w dalszym ciągu pojawia się już tylko ona [2, 772: ark. 146 v]. Jej zwłaszcza płacono 10 sierpnia 1602 r. za malowanie tarczy zegara na wieży ratuszowej [2, 715: 535], T. Mańkowski nawiązując do tego zapisu twierdził, iż malarz zmarł około r. 1602 [43, 37]. Lecz najprawdopodobniej stało się to jeszcze wcześniej, podobno gdzieś niedługo po ostatniej wzmiance o nim w aktach lwowskich z września roku 1600 [61, 366], chociaż wdowa po artyście po raz pierwszy została odnotowana w aktach miejskich tylko 12 maja 1606 roku (z mylnym podaniem imienia „Anna” zamiast „Zofija” [2; 390: 35], [16, 351], [18, 92].

Skromny zasób zachowanych wiadomości źródłowych nie pozwala dokładniej określić właściwego charakteru kontaktów J. Szwankowskiego na dworze zamojskim. Należy zaznaczyć również, iż w zachowanym liście ustosunkowuje się on tylko do oficjalisty dworskiego, określając się jako jego służebnik oraz malarz. Niemniej jednak ustawiczne starania wokół założenia we Lwowie samodzielnego cechu malarzy katolickich oraz taki charakterystyczny wyjaw manifestacji własnej osoby, jak ofiarowanie w roku 1594 portretu króla Zygmunta III władzom miasta [7, 242] wskazują, iż nie był on zwykłym, szeregowym rzemieślnikiem. Podobno

ważnym przyczynkiem do określenia poziomu intelektualnego artysty jest przechowywany w zbiorach Narodowej Biblioteki Ukrainy imienia Włodzimierza Wernadskiego w Kijowie egzemplarz norymberskiego wydania Satyr Juwenalisa z roku 1497, na którego stronie tytułowej zachował się zapis łaciński o kupieniu książki przez „Jana Szwankowskiego malarza”, uzupełniony trudno poddającymi się odczytaniu dalszymi znakami, interpretowanymi jako data roczna 16[...]20. Interes do poezji łacińskiej, zainteresowania bibliofilskie oraz posługiwanie się łaciną w kręgu tych zainteresowań określają ciekawe wątki osobowości humanistycznej artysty. Na pewne specjalne szczegóły biografii wskazuje również potwierdzone źródło jego zaangażowanie się w interesach handlowych dworu zamojskiego we Lwowie. Z kolei występowanie Jana Szwankowskiego w latach 90. przede wszystkim na gruncie lwowskim pozwala widzieć w tym zjawisku również dalszy ważny przejaw zamojskich kontaktów lwowskiego środowiska artystycznego.

Pod tym względem zasługuje na osobne podkreślenie, że J. Szwankowski nie był jedynym przedstawicielem pierwszego zestawu członków lwowskiego cechu malarzy katolickich, występującym na gruncie zamojskim. Dlatego w pewnym sensie możemy stwierdzić, iż pojawiający się już po śmierci kanclerza w roku 1608 w Zamościu ko-

²⁰ [22, № 277]. W kontekście dziejów książki we Lwowie zwrócił na ten zabytek uwagę: [48, 97]. Wołodmyr Krawczenko zechce przyjąć serdeczne podziękowanie za zdjęcie z tego autografu. Wypada jednak zaznaczyć, iż arcymistrz lwowskich malarzy katolickich miał syna malarza tego samego imienia [8, 68], [16, 93]. Pomiędzy tymi wiadomościami o artyście przekonuje, iż to miał być jego exhibris, a nie jego syna.

lega lwowskiego malarza ze środowiska cechowego Jan Gallus²¹, jak to powiedziano wyżej, w pewnym sensie szedł jakby w jego ślady. Wobec tego przykład francuskiego artysty pozwala twierdzić, iż kontakty przedstawicieli lwowskiego środowiska malarzy cechowych z ok. przełomu XVI-XVII wieku w Zamościu miały szersze przejawy, a poddający się określeniu raczej skromny dzisiaj ich zasięg determinowany przede wszystkim aktualnym stanem zachowania źródeł do historii sztuki na terenie jak Zamościa, tak również Lwowa oraz artystów obu tych miast.

Przeprowadzony przegląd lwowskich powiązań dziejów malarskich Zamościa w dobie wielkiego kanclerza, pomimo braku, jak na razie, szerszych danych na temat ewentualnych krakowskich śladów malarstwa kręgu Jana Zamoyskiego, pozwala widzieć we Lwowie środowisko artystyczne, z którego kanclerz czerpał kadrę rzemieślników dla swego mecenatu w dziedzinie malarstwa. Niewątpliwie wynikało to przede wszystkim ze znaczenia stolicy województwa ruskiego jako ważnego centrum życia kulturalnego oraz największej jego metropolii w tym obszernej regionie historyczno-artystycznym, w którym powstawało środowisko malarzy nowozałożonego miasta. Obopólne kontakty tych ośrodków na polu sztuki w wybitny sposób ilustrują cytowaną charakterystykę wzajemnych sto-

²¹ Oprócz członkostwa w cechu, nie posiadamy innych danych na temat obopólnych stosunków obu malarzy. Jedyne wyjątek, który można tutaj przypomnieć, – to wiadomości z r. 1595 iż do Jana Szwankowskiego porzuciwszy swego mistrza przeszedł Wojciech Daniłowski z Krosna, który przedtem studiował malarstwo u J. Szensa: [43, 38: przyp. 21]. Zasłużony badacz sztuki lwowskiej T. Mańkowski nie całkiem korektnie interpretował publikowany dokument o W. Daniłowskim. Skorygowanie tych wypowiedzi zob.: [18, 89; 96].

sunków obu miast w przedstawionym powyżej przemyskim liście kanclerza. Nie bez znaczenia musiało być również istotne ożywienie lwowskiego środowiska malarzy tradycji łacińskiej przed samym końcem XVI w. z powstaniem bractwa i cechu malarzy katolickich. Dla Lwowa te powiązania występują przede wszystkim też jako przejaw kolejnego etapu w dziejach malarstwa rodowodu zachodnioeuropejskiego na miejscowym gruncie, zarysowującego się z założeniem w połowie lat dziewiętnastych cechu malarzy katolickich oraz dalszym rozwojem sytuacji, zapoczątkowanej warunkami, powstającymi w toku jego inicjowania.

Przytoczone wiadomości z dziedziny malarstwa dodają nowe ważne szczegóły do dziejów stosunków Jana Zamoyskiego ze Lwowem na polu kultury artystycznej. Na ich specjalny charakter zwrócił uwagę jeszcze zasłużony lwowski historyk Władysław Łoziński [41, 7], wskazał on również na swego rodzaju apoteozę, którą miasto uczciło pamięć zmarłego protektora [41, 7]. Lecz opisana sytuacja w dziedzinie powiązań malarskich najwidoczniej wychodziła poza zakres rozbudowanych osobistych stosunków kanclerza ze stolicą Rusi Czerwonej. Wypada również podkreślić, iż zapoczątkowane przed końcem XVI w. stałe kontakty artystyczne między założonym przez niego Zamościem a Lwowem [17, 111-121] stały się jednym z istotnych, lecz dotąd w należyty sposób nie opracowanych i dlatego wciąż jeszcze niedocenianych momentów dziejów kultury artystycznej regionu.

Przeanalizowanie posiadanych wiadomości na temat malarzy Zamościa w czasach wielkiego kanclerza wskazuje tak na intensywną rozbudowę własnego środowiska artystów, jak również na

stałe korzystanie z usług rzemieślników z innych ośrodków życia artystycznego, z których jak na razie w tym sensie najlepiej w jego powiązaniach zamojskich został zaprezentowany Lwów. Intensywny rozwój środowiska malarzy zamojskich może być również świadectwem o ważnym znaczeniu, jakie przywiązywał do tej dziedziny sztuki właściciel miasta. Dlatego nie podlega wątpliwości, iż ewolucja miejscowego ośrodka malarzy winna być częścią przemyślanego programu, skierowanego na przekształcenie nowozałożonego miasta w ważny ośrodek życia kulturalnego. Był to szeroko zakrojony ambitny program, w całości zrealizowany tylko w założeniu Akademii Zamojskiej. Jak można się domyślać, rozbudowa życia artystycznego również występowała jednym z punktów tego programu. Postać założyciela oraz tworzone z jego inicjatywy jak również pod jego patronatem środowisko w naturalny sposób przyciągali artystów. Dlatego może nawet nie w każdym kolejnym przypadku musimy widzieć bezpośrednią inicjatywę samego kanclerza. Nie wypada niedoceniać znaczenia tego faktu, iż postać możnego mecenas w naturalny sposób również przyciągała artystów, mogących się w wyniku tego pojawiać w nowozałożonym mieście jak by z własnej inicjatywy. Wskazują na to zwłaszcza wyraźne dostrzegalne na podstawie skąpych świadectw źródłowych różnice w stanowisku pomiędzy pojedynczymi malarzami zamojskimi. Pod tym względem warto również przypominąć, iż Jean Szens, najprawdopodobniej, przeniósł się do miasta dopiero po śmierci kanclerza, nie jest wykluczone, że również po odejściu „pierwszego malarza Zamościa” K. Bystrzyckiego. W tym konkretnym wypadku można widzieć ewentualny dowód szerszego zna-

czenia działań kanclerza na polu kultury artystycznej i zwłaszcza w dziedzinie malarstwa oraz trwalszego charakteru wyników poczynionych przez niego świadomych wysiłków w tym kierunku.

Pomimo tak aktywnej pracy wokół nadania Zamościowi znaczenia ośrodka sztuki, niemniej jednak najważniejsze zamówienie malarskie ówczesnego Zamościa kanclerz chyba naturalnie dla jego stanowiska społecznego skierował poza granice kraju – obrazy głównego ołtarza kolegiaty zostały zamówione w Wenecji w warsztacie Dominika Tintoretto. Pierwszą wiadomość na ten temat, jak już podano, odnotował Jan Ptaśnik. Nieco szerszej sytuację przedstawił Jerzy Mycielski oraz w specjalnym artykule szczegółowo omówił Jan Białostocki [24, 53-66], [36, 6-26], [34, 87-101], [38, 224-245]. Z tych obrazów dzisiaj znamy tylko niedawno szczęśliwie odzyskane po kradzieży z kościoła parafialnego w Tarnorudzie przedstawienia dwu świętych patronów kanclerza – Jana Ewangelisty oraz Jana Chrzyciela.

Sprawa obrazów głównego ołtarza kolegiaty zamojskiej parokrotnie była dość dokładnie omawiana w literaturze i do tej historii z powodu braku innych wiadomości źródłowych aktualnie nie da się wniesć nic nowego pod względem faktograficznym. Dlatego warto się zastanowić tylko nad jednym pytaniem, które dotychczas dziwnym zbiegiem okoliczności nie spotkało się z należytym zainteresowaniem ze strony badaczy. Otóż dotąd nie próbowano ustalić, dlaczego kanclerz zwrócił się ze swoim zleceniem właśnie do Wenecji. Badacze, piszący o tym jedynym znanym w chwili obecnej jego weneckim zamówieniu poprzestawali wyłącznie na konstatacji potwierdzonego źródłami dokonanego faktu. Niemniej jednak, jak się okazuje,

tajemnica weneckiego kierunku włoskich zainteresowań malarskich kanclerza jest nader prostą. Pozwalają ją wyjaśnić weneckie zlecenia malarskie króla Zygmunta III, odnotowane w *Della Meraviglia dell'Arte* Carola Ridolfiego z roku 1648, podług którego król zamawiał obrazy u współpracujących ze sobą Andrea Wassilacchiego oraz Jana Palmy młodszego [25, 162-164]. Chociaż na ten temat nie posiadamy dzisiaj żadnych innych wiadomości pomimo krótkiej wypowiedzi zasłużonego historyka malarzy włoskich, podług rozważań Jana Białostockiego królewskie zlecenia dla weneckich artystów poprzedzały omawiany wenecki epizod mecenatu Jana Zamoyskiego. Wynikiem królewskich działań w środowisku artystycznym Weneccji stało się sprowadzenie do Polski na stanowisko malarza nadwornego ucznia wspomnianego Andrea Wassilacchiego Tommazo Dolabelli, który, pomimo chyba wprawdzie skromnego daru artystycznego na miarę włoską, stał się jednym z najważniejszych malarzy, działających w kraju w czasach wazowskich²². Weneckie zamówienia Jana Zamoyskiego wyraźnie idą śladem mecenatu królewskiego. Znany list biskupa kujawskiego Hieronima Rozdrażewskiego²³ do kanclerza z 4 grudnia 1599 r. wskazuje, iż w owym czasie biskup poszukiwał dla niego malarza przede wszystkim w Weneccji, chociaż, jak to sam określił „macał” również i w Rzymie [34, 159-160]. Wynikiem tych starań stał się powstały w weneckim warsztacie D. Tintoretto zespół obrazów głównego ołtarza kolegiaty zamojskiej, z których dzisiaj mamy tylko przechowywane w parafialnym kościółce w Tarnorudzie boczne obrazy

²² [50]. Krótkie, naturalnie przestarzałe z upływem czasu podsumowanie stanu wiedzy o malarzu podaje: [47, 2: 72-77].

²³ O nim zob.: [40, 355-365].

dwu świętych Janów. Była to niewątpliwie czołowa pozycja w malarstwie religijnym, powstałym pod opieką możnego mecenasa, jako taka zachowuje swe znaczenie do dziś niezależnie od braku innych danych o działaniach kanclerza w odpowiednim kierunku. W wyniku całkowitej utraty materiału zabytkowego oraz skromności zasobu danych źródłowych nie znamy nic więcej na temat działań kanclerza na polu malarstwa religijnego. Niewątpliwie stwarzały dla tego więcej powodów budowa oraz wyposażenie okazałej świątyni zamojskiej, niemniej jednak pomimo obrazów ołtarza głównego nie posiadamy wiadomości na temat miejsca malarstwa w pierwotnym wystroju jej wnętrza z czasów wielkiego kanclerza. Wychodząc z ogólnego charakteru ówczesnej sytuacji historyczno-artystycznej skądinąd jak by potwierdzonego w tej jego wymowie również przez odnalezione dotychczas materiały źródłowe do mecenatu kanclerza w dziedzinie malarstwa możemy jednak stwierdzić, iż chyba raczej nie religijny kierunek miał w nim zajmować najważniejsze miejsce.

Bibliography and Notes

1. *Центральний державний історичний архів України, м. Львів, Фонд 13 (Перемишльський городський суд)*, Опис 1.
2. *Центральний державний історичний архів України, м. Львів, Фонд 52 (Марістрат міста Львова)*, Опис 2.
3. *Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie: Archiwum Zamojskich*.
4. *Archiwum Państwowe w Lublinie: Trybunał Zamojski dla miast*.
5. *Archiwum Państwowe w Lublinie: Księgi miasta Zamościa*.
6. *Archiwum Państwowe w Lublinie: Trybunał Zamojski dla miast*.
7. Александрович Владимир, *Портретная живопись во Львове в послед-*

ней четверти XVI века, [в:] Памятники культуры: Новые открытия, Ежегодник 1990, Москва 1992.

8. Александрович Володимир, *Образотворчі напрями в діяльності майстрів західноукраїнського малярства XVI – XVII століть*, [в:] *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка*, Том ССХХVII: *Праці Секції мистецтвознавства*, Львів 1994.

9. Александрович Володимир, *Малярі вірменського походження у Львові перед серединою XVII ст.*, [в:] *Marra Mundi. Збірник наукових праць на пошану Ярослава Дашкевича з нагоди того 70-річчя*, Львів-Київ,-Нью-Йорк 1996.

10. Александрович Володимир, *Львівські малярі кінця XVI століття* [Студії з історії українського мистецтва, Том 2], Львів 1998.

11. Александрович Володимир, *Західноєвропейські малярі на західноукраїнських землях наприкінці XVI – у першій половині XVII ст.*, [у:] *Збірник праць і матеріалів на пошану Лариси Крушельницької*, Львів 1998.

12. Александрович Володимир, *Львівське середовище українських малярів у XVI столітті*, [в:] *Країни Центральної та Східної Європи у XV – XVIII століттях: питання соціально-економічної та політичної історії. До 100-річчя від дня народження професора Дмитра Похилевича*, Львів 1998.

13. Александрович Володимир, *Львівські малярі кінця XVI століття* (Студії з історії українського мистецтва, Том 2), Львів 1998.

14. Александрович Володимир, *Малярі у мистецьких взаємозв'язках Львова і Кракова XV – XVI ст.*, [у:] *Lwów: miasto – społeczeństwo – kultura*, Том 2, *Studia z dziejów Lwowa* / Red. H. K. Żaliński, K. Karolczak, Kraków 1998.

15. Александрович Володимир, *Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища* (Студії з історії українського мистецтва, Том 3), Львів 2000.

16. Александрович Володимир, *Львівські контракти на малярські робо-*

ти кінця XVI – XVII століття, [у:] *Україна модерна* 2000, № 4-5.

17. Александрович Володимир, *Мистецькі зв'язки Замосця зі Львовом на зламі XVI – XVII століть*, [w:] *Zamojsko-wołyńskie zeszyty muzealne*, Том 3, Zamość 2005.

18. Александрович Володимир, *Малярське середовище Львова наприкінці XVI століття й утворення цеху малярів-католиків*, [в:] *Львів: місто – суспільство – культура*, Том 6: *Львів і Краків: діалог міст в історичній ретроспективі* / Ред. О. Аркуша, М. Мудрий, *Вісник Львівського університету: Серія історична. Спеціальний випуск*, Львів 2007.

19. Александрович Володимир, *Унікальне джерельне свідчення про виконання олов'яної труни Миколая Сенявського (1636)*, [у:] *Український археографічний щорічник*, Том 12, Київ 2007.

20. Вуйцик Володимир, *Архівні джерела про перебування архітектора Бернардо Морандо у Львові*, [у:] *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка*, Том ССХХVII: *Праці Секції мистецтвознавства*, Львів 1994.

21. Сабодаш Тетяна, *Стефановський (Стефанович) Войцех (?), Портрет Стефана Баторія. (1576?)*, [у:] *Український портрет XVI – XVIII століть*, авторитетні укладачі Галина Белікова, Лариса Членова, Київ 2005.

22. *Центральна Наукова Бібліотека імені В. Вернадського АН України. Каталог інкунабул*, уклад Б. Зданевич, Київ 1974.

23. *Archiwum Jana Zamoyskiego*, Том 3, Том 4.

24. Białostocki Jan, *Jan Zamoyski klientem Domenika Tintoretto*, [w:] *Biuletyn Historii Sztuki* 1954, Том 1.

25. Białostocki Jan, *Weneckie zamówienia Zygmunta III*, [w:] *Biuletyn Historii Sztuki* 1954, Том 1.

26. Działyński Adam Tytus, *Collectanea vitam resque Ioannis Zamoyscii... illustrantia*, Poznań 1861.

27. Frazik Józef Tomasz, *Sztuka około r. 1600. Uwagi o wykonawcach*, w: *Sztuka około*

roku 1600. *Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej przy współpracy Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie; Lublin listopad 1972*, Warszawa 1974.

28. Gąsiorowski Wilhelm, *Cechy krakowskie, ich dzieje, ordynacje, listy, swobody, zwyczaje itp.*, Część 1, Zeszyt 1, Tom 1, *Malarze krakowscy*, Kraków 1861.

29. Gębarowicz Mieczysław, *Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce*, Toruń 1962.

30. Gębarowicz Mieczysław, *Portret XVI – XVIII wieku we Lwowie*, Wrocław 1979.

31. Gębarowicz Mieczysław, *Początki malarstwa historycznego w Polsce*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1981 (*Studia z Historii Sztuki*, Tom XXXIV).

32. [Heidenstein Reinhold], *De nuptiis Illustrum Ioan[is] a Zamoscie, Cracoviae* 1583.

33. Jaworski Franciszek, *O szarym Lwowie*, Lwów-Warszawa 1917.

34. Kowalczyk Jerzy, *Kolegiata w Zamościu*, Warszawa 1968 (*Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki*, Tom VI).

35. Kowalczyk Jerzy, *Drugi po Rastawieckim. O Słowniku Artystów Polskich*, [w:] *Biuletyn Historii Sztuki* 1974, Tom 3.

36. Kowalczyk Jerzy, *Kłopoty Jana Zamoyskiego z weneckim malarzem (O obrazach Dominika Tintoretta dla kolegiaty w Zamościu)*, [w:] *Studia i Materiały Lubelskie* 1974, Tom VI.

37. Kowalczyk Jerzy, *Sui quadri di Dominiko Tintoretto ordinati di Jan Zamoyski*, [w:] *Archivo Veneto*, Serie V, Vol. 101, Venezia 1974.

38. Kowalczyk Jerzy, *W kręgu kultury artystycznej dworu Jana Zamoyskiego*, Lublin 1980.

39. Kowalczyk Jerzy, *Wychowanie hetmanicza Tomasza Zamoyskiego w*

światle wydatków z lat 1603 – 1608, [w:] Idem, *Kultura i ideologia Jana Zamoyskiego*, Warszawa 2005.

40. Kowalska H., *Rozdrażewski (Rozrażewski) Hieronim h. Doliwa (ok. 1546 – 1600), biskup włocławski*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, Tom XXXII, Warszawa 1989-1991.

41. Łoziński Władysław, *Patrycjat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku*, Lwów 1898.

42. Łoziński Władysław, *Prawem i lewem. Opis obyczajów na Rusi Czerwonej w pierwszej połowie XVII wieku*, Lwów 1904.

43. Mańkowski Tadeusz, *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku*, Lwów 1936.

44. *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI – XVIII w.* / Zebrał i opracował Mieczysław Gębarowicz, Wrocław 1973.

45. Paprocki Bartosz, *Herby rycerstwa polskiego*, Kraków 1888.

46. Piotrowski Józef, *Przywileje z XVI wieku dla bractwa i cechu malarzy katolickich we Lwowie*, [w:] *Lamus* 1910, Tom 2, Zeszyt 2.

47. Rastawiecki Edward, *Słownik malarzy polskich*, Tom 3, Warszawa 1857.

48. Różycki Edward, *Kultura książki we Lwowie w epoce Baroku. Wybrane zagadnienia*, [w:] *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Kraków, grudzień 1993*, Warszawa 1994.

49. *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed r. 1966): malarze, rzeźbiarze, graficy*, Tom 1, Wrocław 1971; Tom 2, Wrocław 1975; Tom 3 Wrocław 1979.

50. Tomkiewicz Władysław, *Dolabella*, Warszawa 1959.

51. Wujcyk Wołodymyr, *Pobyty architekta Bernardo Morando we Lwowie w świetle źródeł archiwalnych*, [w:] *Biuletyn Historii Sztuki* 1991, Tom 1-2.

Liliya Tereshchenko-Kaydan

CYRILLIC MANUSCRIPTS HERITAGE OF 17TH – 18TH CENTURIES IN GREEK RESERVES: THE HISTORY AND THE CURRENT STATUS

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

Лілія Терещенко-Кайдан

РУКОПИСНА (КИРИЛИЧНА) СПАДЩИНА XVII – XVIII СТ., ЩО МІСТИТЬСЯ У ФОНДАХ ГРЕЦІЇ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНИЙ СТАН

Abstract: The article refers to the Slavonic (Cyrillic) manuscripts of two major monasteries. It's shown how church music brought from Ukraine by Paisij Velychkovskyi's has transformed in original Slavic and Byzantine tradition on Mount Athos. Later this tradition with students of Paisij Velychkovskyi spreads to the Optina desert. Olexander Koshytsia holds the harmonization of this choral singing before returning to Ukraine. Now it is rightly called «Kyiv» singing.

Keywords: Ukraine-Greece, Manuscript reserves, Holy Mount Athos, Kalavrita, Paisij Velychkovskyi, "Kyiv" singing

При дослідженнях рукописних зібрань, сховищ, колекцій, що зберігаються на території сучасної Греції, з'ясовано, що певну позицію у численній рукописній спадщині цієї країни посідає значний масив слов'янських (кириличних) рукописів. Ці пам'ятки, без винятку, мають виключне значення для історичної, філософської, мовознавчої, культурологічної, мистецтвознавчої наук. У таких рукописах, на відміну від оригінальних грецьких джерел, окрім основних тематичних текстів, містяться цікаві для історії відомості про авторів та постаті періоду, до якого належить кодекс, особисті міркування, думки та молитви власників книг. Такі поліфонічні збірки наближають нас до

розуміння соціокультурної ситуації, що стосується життя слов'ян XVII – XVIII ст., наприклад, у монастирях Св. Гори Афон. Саме на матеріялах зібрань Св. Гори Афон та митрополії Калавритської та Егіялійської будуть проведені дослідження, метою яких є сприяння відродженню й введення в науковий обіг слов'янської рукописної спадщини.

Відразу хочеться наголосити, що історичні події періоду дослідження (XVII – XVIII ст.), мали величезний вплив на розвиток культурних взаємин двох країн: України та Греції. Греція під владою Оттоманської Порти та Україна, поділена між Річчю Посполитою та Російською імперією, мали спільну проблему – зберегти

власну націю, конфесійну приналежність, країну. Спільне єднання навколо духовного, а точніше релігійно-духовного стрижня, призвело до паралельних нашарувань артефактів, культурних скарбів та духовних цінностей.

Ці паралелі мали спільну структуру. Найвагомим чинником сприяння розвитку духовної культури однієї країни на території іншої були міграційні процеси. Люди, в пошуку кращої долі, мігрували з однієї країни в іншу і приносили з собою ті культурні надбання, з якими жили до зміни місця проживання. Об'єднуючись у громади, навколо релігійної установи (Церкви), вони продовжували зберігати власні, близькі їх серцю звичаї, обряди, спів, малярство, мову. Згодом, утвердившись на чужинних землях, накопичене культурне надбання тієї чи іншої народности (меншини) починало впливати на розвиток культури тієї країни, в межах якої розташована меншина. Але, для того щоб не втратити власного значення, культура народу, що живе в іншій державі, має бути яскравою, самобутньою, цікавою для оточуючих її іншопольових кіл.

Іншими напрямками паралелізму розвитку духовної культури України та Греції XVII – XVIII століть були польськi обміни, коли культурне надбання тієї чи іншої країни переходило з однієї скарбниці до другої – через дарчі місії.

Не останню роль у розвитку українсько-грецьких зв'язків відіграло освітанство, перекладацька справа та богослужбова практика.

Паралелізм у контексті розвитку українсько-грецьких зв'язків, розуміємо, як незмінне співвідношення,

супровід двох явищ, дій у культурних стосунках між Україною та Грецією. Ці дії розглядаються у вигляді аналогій, подібностей, спільностей характерних рис; повторення, дублювання культурних традицій України та Греції.

Духовна культура України і Греції, до особливостей котрої звертається запропонована стаття, конкретизується напрямами культурних зв'язків між Україною та Грецією: духовно-релігійних, священно-богослужбових та церковно-богослужбових надбань.

Звернемось до фактичного матеріалу. У Монастирі «Мегалі лавра» Калаврита, що на Пелопонесі в Греції, серед коштовного рукописного фонду монастиря, де кожна пам'ятка – це витвір кількох мистецтв, знаходимо два кодекси: 1) Євангеліє із алмазними вставками, прикрашене золотими накладками, фініфтевими іконами. Це дар монастирю від Єкатеріни II 1793 р.; 2) Євангеліє, що виготовлене в києворуській традиції (структура, кириличний шрифт, мова – церковнослов'янська, іконімініятори), прикрашене алмазами, фініфітовими іконами, дар індійської цариці. Серед артефактів цієї скарбниці зберігаються: євангелія XIX ст. на пергаменті; XII ст. – з нотними позначками, для виконання (читання на розспів); євангеліє XVII ст. – у золотому окладі. Все це безцінні скарби, що потребують ретельного дослідження та збереження. Але, для цієї роботи найбільш цікаві перших два рукописи.

Яким чином ці книги прибули до монастиря, що знаходиться високо у горах (960 м. над рівнем моря)? Мегалі лавра є центром митрополії Калавритської та Егенівської. Тому не

дивно, що тут цілком можливі дари, що надавалися під час заключення якихось угод чи переговорів. Містечко Егія, у IX ст. перебувало у володінні слов'ян і мало назву Востиця. Тому не дивно, що тут цілком імовірні знахідки й більш раннього періоду ніж ті, що вказані вище.

Не менш цікавим є той факт, яким чином кириличне євангеліє (руської традиції) потрапило до індійської цариці, а вже від неї у монастир. Мабуть, що наявність євангелія у скарбниці індійського царського дому або результат торгівельних стосунків, чи посольський дар, чи, що мало ймовірно, предмет завоювань. А дар монастирю скоріш за все мабуть завдячує митрополії. Хоч могли бути й особисті мотиви.

Отже, два слов'янських (кириличних) євангелія потрапили до бібліотеки грецького монастиря. Ці дві книги, завдяки коштовним окладам, мабуть виконували функцію належності до монастирської скарбниці. Але, можливі й інші функції. Відомо, що монастирі Калаврїти, у часи турецького поневолення були осередками культури та освіти, на зразок українських братств. Можливо, хоча це мало ймовірно, слов'янська освіта тут мала місце. Цей факт потребує доказів, однак гіпотеза має право на існування.

Кириличні рукописи у грецьких зібраннях – священно-богослужбові книги. На відміну від грецької традиції таких книжок видно різні традиції структурування, письма, мови, оформлення. Це свідчить про самобутність слов'янської традиції. Термін «руська традиція» слід окреслити точніше. Точно видно, що це книги не болгарського і не сербського похо-

дження. Тоді що розуміється під словом «руська?»

Скоріш за все це прояви невдалого сучасного перекладу з грецької мови, або ще імовірніше, нерозуміння упорядника опису розбіжностей та розгалуження слов'янського рукопису. Виникає враження, що термін «руська традиція» є не чим іншим як аналогією терміну «слов'янський кириличний рукопис». При наступних, більш конкретних дослідженнях, залишається з'ясувати, за фонетичними та стилістичними особливостями, до якої зі слов'янських країн належать ці книги.

Свята гора Афон з давніх часів вважається оплотом православ'я. Сюди упродовж століть прибували ченці, послушники, миряни з різних регіонів світу. У монастирях святої гори шукали притулку імператори та патріярхи, що звільнялися від «тяжкого хреста влади». На цьому святому місці панувало скупчення релігій. Турецька навала несла іслам, Україна була поділена на католицьку, православну та уніятську, але, не зважаючи на цей синтез релігій, православ'я на Афоні завжди було верховною конфесією. Разом з іншими конфесіями, можливо й попри бажання афонських ченців, православна традиція зазнавала постійним зовнішніх впливів, трансформуючись у своїй структурній основі. Наприклад, яскраво вираженими є італійські інтонації у візантійських співах протопсалтів, а монастирські співи Гори Афон мають власний, інший від загальноприйнятого у грецькій церковно-співацькій практиці спів, який суцільно пронизаний слов'янськими інтонаціями.

Починаючи з XI ст., представники різних народів почали приходити на

Святу Гору. Серед них були грузини, італійці, серби, румуни, молдовани та волохи, болгари, русини (українці та литвини-білоруси), московити (росіяни) тощо. У різні часи Афон отримував підтримку від московських та російських царів, правителів Угорщини та Молдови й Валахії. Станом на 1903 р. населення Святої Гори збільшилося на 7412 осіб – і це лише завдяки вихідцям із Російської імперії. Цю невелику статистику наведено заради доказу присутності слов'янського чернецтва на Святій Горі, а звідси й наявності традицій та кириличного рукописного фонду.

Для розуміння подальших викладок наведемо перелік головних монастирів Афону, що існують сьогодні. На Афоні головними вважаються двадцять монастирів: Велика Лавра, Ватопед, Іверон, Хиландар, Дионисіат, Кутлумуш, Пантократор, Ксиропотам, Зограф, Дохіяр, Каракалл, Філофей, Симонопетр, Святого Павла, Ставромикита, Ксенофонт, Григоріят, Есфигмен, Святого Пантелеймона та Костафонит. Коли основні монастирі були переповнені, ченців відправляли у скити та келії. Дванадцять основних скитів мають такі назви: Пророка Іллі (російський), Св. Івана Предтечі (румунський) підпорядковуються Великій Лаврі; Святого Андрія (російський), Богородиці (болгарський), Благовіщення Пресвятої Богородиці, новий скит, Св. Димитрія, Праведної Анни, Кавсокалівія, другий скит Іоанна Предтечі – підпорядковуються Іверському монастирю (Іверону); Св. Пантелеймона та Св. Димитрія [2].

Кожен із вищезазначених монастирів, скитів та навіть келій має багату історію на події, трагедії, чудеса, пожежі, завоювання. Кожне із цих

Святих місць є скарбницею Святинь, мощей, ікон та рукописів.

До таких зібрань рукописної спадщини належить рукописний фонд бібліотеки протату, що в Кареї; більше 20000 рукописних кодексів (в тому числі й кириличних) зберігається у бібліотеці Великої Лаври; цікавими кириличними рукописними пам'ятками володіє бібліотека скиту Св. Димитрія, сербського монастиря Ватопед; бібліотеку з багатим зібранням слов'янських рукописів має сербський монастир Хиландар; монастирську бібліотеку монастиря Пантократор підтримувала в свій час імператриця Єкатеріна II; великі зібрання рукописних кириличних книг зберігаються у бібліотеці Свято-Пантелеймоного монастиря тощо.

Цікавим явищем в освітянському житті св. гори Афон було відкриття у 1743 р. так званої Афонської академії. Засновниками цього навчального закладу вважаються патріарх Кирило V та архієпископ Мелетій з Ватопеду. Метою роботи Академії було сприяння зростанню освітнього та культурного рівня колишньої Візантійської імперії, що суттєво знизився за часів турецького володарювання. Засновники Академії не збиралися навчати у ній афонських ченців. Вони приймали на навчання студентів із різних країн. Програма навчання мстила розмаїття дисциплін, таких як: клясична та європейська філософія, література та природничі науки. На думку засновників Академії, все це розмаїття мало служити потребам богослов'я. Але ченці не погоджувалися й були проти присутності у стінах монастиря подібного навчального закладу, розглядаючи його як вторгнення у їх освячене століттями

життя. Тому у 1759 р. академію було закрито [2].

Зрозуміло, що у навчальному закладі, де навчалися студенти з різних, у тому числі й слов'янських, країн мала бути навчальна та перекладна література (для нас цікавих) слов'янських зразків.

Важливими у такому контексті є дві постаті українців, що працювали в Греції. Слід розглянути, як через діяльність окремих релігійних діячів у різні періоди історії відбувалися українсько-грецькі культурні взаємовпливи. Мова йтиме про двох ченців святої гори Афон: преподобних Антонія (Києво-Печерського) та Паїсія (Величковського).

Серед численних монастирів св. гори Афон на березі тихої затоки, у південно-західній частині від монастиря Хіпандара, бере свій початок українське києво-печерське чернецтво. Тут, у монастирі Есфігмен (Вознесення Господнє) за переданням прийняв постриг засновник Києво-Печерської лаври Преподобний Антоній Києво-Печерський [1].

За зразком афонських монастирів преподобний Антоній заснував у 50-х роках XI ст. Києво-Печерську лавру, яка стала на століття духовним і духовим серцем України. Преподобний Антоній Печерський був родом з Любеча біля Чернігова. Як він потрапив на Афон – невідомо. Знаємо лише те, що перед тим, як іти на Афон, він був у Калавриті (на Пелопонесі). Саме там у Мегалі лаврі (Великій лаврі) він вперше побачив, як виглядають печерні храми. З Афону Антоній прибув, виконуючи послух від ігумена монастиря. Поселившись у лісі, зібрав братію з 12 осіб, які викопали печеру велику, з церквою та келіями й заснували монастир [1].

Зараз, у монастирі Есфігмен на Афоні, серед 13 храмів діє церква преподобного Антонія Києво-Печерського, що збудував свій монастир на київських горах за зразком святогорських обителів. Цей приклад показує паралелізм розвитку духовно-культурного діалогу між українським ченцем та братією афонського монастиря, між духовно-релігійним сім'ям грецької традиції та слов'янською землею, куди, у повному та переносному смислі, було засіяне це сім'я. Починаючи з XI ст. й донині спорідненість та паралелізм розвитку і монастирів Афону, Калавриті й Києва та суцільно-духовне життя, й релігійна практика є яскравими прикладами зв'язків духовної культури між святогорською та києво-руською традицією та їх спадщиною [1].

Для української духовної культури свята гора Афон має також і інші скарби – скит пророка Іллі, що у монастирі Пантократор, та постать преподобного Паїсія Величковського.

Скит Св. Пророка Іллі розташований за півгодини ходу від монастиря Пантократор і, як вже йшлося, підпорядковується цьому монастирю. Спочатку цей скит був келією. У 1755 р. його віддали українцям, ченцям отцеві Паїсію (Величковському). До того о. Паїсій мешкав у сусідній келії Св. Константина, де навколо нього зібралось багато учнів з України, Білорусі, Молдавії та інших держав. Щоб їх якось розмістити, потрібні були помешкання, й о. Паїсій перетворив келію Св. Іллі на «общежительний»¹ скит. Для афонського монастиря, на той час, така форма чернечого життя

¹ «Общежительний» монастир (скит) – це скит, де всі насельники підпорядковуються єдиному уставу й законам громади, а не власним пустельницьким законам.

була новою. Тобто св. Паїсій приніс це новаторство на Афон. Згодом число учнів зростало, й о. Паїсію був переданий монастир Симонопетр. Але незабаром з'ясувалося, що він не має достатньо коштів, щоб сплачувати податки, встановлені турками.

Братія повернулася у скит Св. Іллі, але під натиском турків вони змушені були покинути й цей скит та переїхати до Молдавії – тієї її частини, що належала Румунії. Тут о. Паїсій став відомим як один із найдосвідченіших духівників свого часу. Він створив та закріпив такі відомі монастирі як Драгомирна та Нямець. Отець Паїсій виправив та переклав наново давні праці Святих отців Церкви (які в перекладі на старослов'янську мову до нього були не «удобочтимі») та зробив можливим розповсюдження книги *Добротолюбіє* (*Φιλοκαλία τὸν ἱερόν νεπτυκόν*)² у слов'янських країнах, зокрема й в Україні та Білорусі.

Крім того він сам був досвідченим наставником та вчителем. Після його смерті багато з його українських (та інших) учнів повернулися на батьківщину та принесли туди духовну літературу, спів, ікони тощо. З числа учнів Паїсія Величковського виросло й покоління Оптинських старців [3].

Богослужіння в скиті Св. Іллі велося спочатку молдавською (за переважною кількістю ченців), а потім церковнослов'янською мовою. Пізніше, коли у скиті було побудовано храм, трапезну, пекарню, кухню, готель та 16 келій (за кількістю монахів), о. Паїсій упорядкував богослужбову практику скиту за загальним статутом св. гори Афон і розділив

братію на дві групи – молдавську та слов'янську. В його храмі панувала тиша, смирення, благоговійний спів та читання; при богослужінні була обов'язковою присутність усієї братії. Священик провадив богослужіння, вимовляючи лише найнеобхідніше, з почитанням та благоговінням. Фізична праця поза службою у храмі проходила за зразком спільного взаємного послуху, миру та взаємолюбови між братією.

Дні о. Паїсія проходили у молитві та праці, а вночі він перекладав книги св. Отців Церкви з грецької на старослов'янську мову.

Сліди ведення богослужбової практики церковнослов'янською мовою простежуються і у монастирі Філофей, що існує на Афоні з IX ст. Відомо, що насельниками цього монастиря були серби та болгари. Вони правили богослужіння церковнослов'янською мовою. На початку XVI ст. ігумен на ім'я Діонісій розширив монастир, перетворив його з осібною проживання ченців на спільне та ввів як богослужбову мову грецьку замість церковнослов'янської. Це йшло проти бажання братії, переконаних слов'янофілів. Ченці примусили ігумена покинути монастир та Афон.

Отже, наведені вище факти, приклади, історії пояснюють звідки з'явилися слов'янські кириличні рукописи на Святій Горі Афон і присутні тут у достатньо великій кількості. Ця культурна спадщина різних слов'янських народів потребує упорядкування та вивчення.

Варто навести ще один яскравий приклад паралелізму розвитку духовних культур України та Греції – на зразках із церковно-співацької практики. Для оформлення бого-

² *Добротолюбіє* – книга класичної церковної літератури, праць св. Отців православ'я IV – XV ст.

служінь на Афоні у скиті св. Ілії велося двома мовами: грецькою та слов'янською. Відповідно до цього формувалися й власні, самобутні наспіви, що мали візантійську основу та домішок слов'янських впливів. Ці наспіви приживалися спочатку у скиті, потім у монастирі Симонопетр. Далі, коли учні Паїсія Величковського розійшлися по слов'янських землях, вони понесли з собою й розспіви, які чули, вчили й співали на Афоні. Таким чином сформований на Афоні візантійсько-слов'янський спів стає традицією [2].

Наступним кроком був прихід учнів Паїсія Величковського до Оптиної пустині. В побут і богослужбову практику цього монастиря вводяться принесені з Афону статут, богослужбова практика й церковний спів. З вищесказаного матеріалу про формування співу на Афоні у скиту св. Ілії відомо, що в наспівах були слов'янські впливи. Отже, принесені з Афону співи приживаються в Оптиній пустині. Тут вони обростають місцевими впливами, формуються у свій власний, ні на що не схожий спів монастиря Оптина пустинь. У православній церковно-співацькій практиці його називають «оптинським розспівом». Цей термін дає змогу будь-якому співакові, регентові чи науковцеві чітко й повно уявити певний комплекс співів з притаманною їм однією центральною мелодією [3].

Далі, серед гармонізацій Олександра Кошиця, видатного українського композитора кінця XIX – початку XX ст., є цілий ряд піснеспівів, що виконуються у Божественній літургії кийвського розспіву, в яких чітко про-

слуховуються мелодії Оптинського розспіву. Отже, Олександр Кошиць почувши монодійні співи оптинського розспіву, гармонізував та увів їх у богослужбову практику чи то семінарського хору, чи митрополичого хору Михайлівського монастиря, якими він керував у Києві. Згармонізований та уведений до богослужбової практики розспів Олександра Кошиця прижився, почав звучати на рівні з іншими місцевими співами і поступово отримав назву «кийвського».

Таким чином виразно видно паралелізм розвитку духовної культури України та Греції, їх взаємозбагачення, взаємообмін двох культур, що в результаті приводить до єдиного знаменника – наявності прекрасного «розспіву», що є зрозумілим й українцям, і грекам. Принесений із України спів Паїсія Величковського, трансформується на Афоні в самобутню слов'яно-візантійську традицію. Далі ця традиція з учнями Паїсія Величковського потрапляє у Оптину пустинь. Там вона доповнюється місцевими впливами і формується у новий самобутній оптинський розспів. Потім, через гармонізації Олександра Кошиця цей спів повертається до України і цілком слушно тепер називається «кийвським».

Bibliography and Notes

1. *І монастир той подібний небу*: Фотоальбом, Київ: Києво-Печерський історико-культурний заповідник 2005, 328 с.
2. *Калавриты. Земля памятных мест, героев и святых*, Святая митрополия Калаврит и Егиалии 2007, 92 с.
3. Мак Лиз Нектария, *Евлогите*, Москва 2009, 1134 с.

Olha Ovcharuk

**CULTURAL CONCEPT OF A «NEW PERSON»
IN UKRAINIAN ART OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY**

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

Ольга Овчарук

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ КОНЦЕПЦІЇ «НОВОЇ ЛЮДИНИ»
В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ПОЧАТКУ ХХ ст.**

Abstract: The article shows that despite the study of a person in different areas of human knowledge, it's the subject of social and historical activities. The founder who is also the product of culture appears to be an object of cultural studies. Specific cultural approach in understanding a human make it necessary to turn to not just the philosophical concepts, but also as to carriers of specific cultural meanings, namely the works of art.

On the basis of the creative heritage of famous Ukrainian artists - the members of a literary, theatrical and visual arts such as Mykola Khvyliovyi, Les' Kurbas and Oleksa Novakivskyi the connection to new approaches of understanding the person in the Ukrainian art with that time European philosophical ideas is shown.

Keywords: Ukrainian art, creative heritage, Mykola Khvyliovyi, Les' Kurbas, Oleksa Novakivskyi

Проблема людини завжди поставала як наріжна тема гуманітарного знання – філософії, філософської антропології, філософії культури, етнології, лінгвістики, мистецтвознавства тощо. Інтеграція цих наук потужно впливає на успішність розв'язання значної кількості проблем, а дослідження таких знакових для людства феноменів, як культура та людина займають особливе місце у сфері їх наукових інтересів. Разом із тим, людина як суб'єкт соціально-історичної діяльності, творець та одночасно продукт культури постає і як об'єкт культурологічного дослід-

дження. Специфіка культурологічного підходу в осмисленні людини диктує необхідність звернення не стільки до філософських концепцій, скільки до носіїв специфічно культурного смислу. Відповідно, до орбіти герменевтичного аналізу логічно потрапляють неспеціалізовані для наукової теорії форми, насамперед, мистецтво, здатність якого у художньо-образній формі до концептуалізації світоглядно значущих ідей, обумовлює його специфічний культурософський характер і, разом із тим, розкриває можливості для «прочитання» закладених у ньому смислів

з позицій сучасного методологічного мислення.

У зазначеному контексті привертає увагу українське мистецтво початку ХХ ст., представлене цілою плеядою мистців-новаторів, серед яких – Лесь Курбас, Микола Хвильовий, Микола Куліш, Павло Тичина, Олекса Новаківський, Василь Кандинський, Михайло Бойчук та ін. Ними закладено основи новітнього українського мистецтва у складних історичних умовах розвитку української національної культури та найвищою метою стало прагнення досягти ідеалу нової людини – через перетворення світу силою мистецтва.

На теперішній час українське мистецтвознавство має значний науковий доробок у вивченні українського мистецтва початку ХХ ст. у його видовій диференціації. Так, із позицій мистецтвознавчого підходу дослідження літературного мистецтва окресленого періоду здійснено у працях Тамари Гундорової *Проявлення слова. Дискусія раннього українського Модернізму. Постмодерна інтерпретація* [2], Соломії Павличко *Дискурс Модернізму в українській літературі* [8], Ярослава Поліщука *Міфологічний горизонт українського Модернізму: Літературознавчі студії* [9], Миколи Ільницького *Література українського відродження: напрями і течії в українській літературі 20-х – поч. 30-х рр. ХХ ст.* [3] та ін., театрального – у працях Олексія Безгіна *Система управління театральною справою: Історія організаційних форм (20-30-ті рр. ХХ ст.)* [1], Неллі Корнієнко *Лесь Курбас: репетиція майбутнього* [4], Елеонори Кучменко *Розвиток українського театального руху у 20 – 30-х роках ХХ ст.* (на

прикладі творчості Л. Курбаса) [6] та ін., образотворчого – Володимира Овсійчука *Олекса Новаківський* [7], Людмили Соколюк *Графіка Бойчуків* [10], Михайла Криволапова *Українське мистецтво в художній критиці. Теорія. Історія. Практика* [5] та ін.

Загалом аналіз вказаних досліджень дає можливість дійти висновку, що внутрішній консенсус між підсистемами української культури в окреслений період створює саме мистецтво як інтегратор тогочасних світоглядних, соціальних, культурно-естетичних, психологічних трансформацій. Перебуваючи у постійному контакті, на основі інтегративної взаємодії література, музика, малярство, театральне мистецтво у всіх його різновидах суттєво розширили свої художні можливості, й тим самим акумулювали значний потенціал для оновлення національної української культури. Створені українськими мистцями оригінальні концепції людини у свій час не отримали відповідної оцінки та визнання як «культурологічні», оскільки культурологічний дискурс не отримав у той час самостійного статусу. Нині сформована культурологічна наука дозволяє осмислити творчу спадщину багатьох українських мистців у відповідності із культурологічною стратегією, при цьому виявити спектр ідей та концептуальних побудов, що органічно вписуються у проблемне поле культурології. Таким чином, самовизначення культурології як науки сприяє маркуванню певних концепцій як культурологічних, і, тим самим, актуалізує окреслений напрям дослідження. У нашій статті ми обґрунтуємо культурологічний потенціал сформованих україн-

ськими мистцями початку ХХ ст. концепцій «нової людини», покажемо зв'язок нових підходів до розуміння людини в українському мистецтві із тогочасними ідеями європейської філософської думки; на основі між-дисциплінарного підходу, як ключового у культурології, спробуємо виокремити специфічні шляхи пошуку образу нової людини в українському літературному, театральному та образотворчому мистецтві початку ХХ віку.

Загалом для української культури окреслений період – це доба складного та суперечливого розвитку, який з одного боку, все тісніше та глибше залучав Україну до загальносвітового культурного процесу, а з іншого – у суспільно-політичних колізіях ламав фундаментальні засади національно-народного буття, нищив витвори культури та самих їх носіїв – як творців матеріального добробуту, так і представників духової та духовної сфер: мистців, учених, педагогів, релігійних діячів тощо. Разом із тим, в умовах специфічної суспільно-політичної ситуації українські мистці спромоглися вивести українську художню культуру на якісно новий щабель європейського рівня, а проекти культури майбутнього були тісно пов'язані із створенням образу нової людини.

На початку ХХ ст. ці пошуки активізувалися у всіх видах мистецтва – літературному, театральному та образотворчому як своєрідних формах пошуку духовости в культурі, в основі якої – таємниця людини. Поруч із цим, розвитку українського мистецтва окресленого періоду були притаманні ті ж самі тенденції, які намітилися у європейській культу-

рі з другої половини ХІХ ст., а саме – відмова від традиції, розгляд світу з позиції самоцінного індивідуального людського «Я», прагнення до найбільш експресивного вираження «вічних тем» людського буття, потяг до створення особливого синкретичного мистецтва майбутнього, моделювання завтрашнього дня, життєтворчість та культуротворчість, активізація діалогу між мистецтвом, наукою, релігією тощо. Відповідно кожне з мистецтв створювало нову символіку, виробляло специфічну художню мову як засіб досягнення духового та духовного світу людини.

Так, українське літературне мистецтво, розвиваючись в умовах надзвичайної сконденсованості перебігу духових процесів, бере на себе «централізаторську», системно-організуючу функцію й тим самим обумовлює ірраціонально-романтичне піднесення України та українського «духу». У зазначеному контексті, що логічно вкладається у тогочасну європейську філософську традицію, увиразнюється проблема формування модерного героя, яка у суспільно-політичній проєкції трансформується в образ людини, який на художньому рівні уособлює ідеал громадської особистості.

Слід зазначити, що пильна увага письменників до внутрішнього світу людини в період неоромантизму – хвилі духового відродження в Україні, активізувала художню свідомість із сталими архетипами національного образного мислення. У новому художньому вираженні вони почали функціонувати як топоси духовости. На початку 1920-х років у модерністських творах згадані символізовані архетипи набули додаткового полі-

валентного смислового навантаження у зв'язку із новими поняттями про людину, її внутрішній світ, індивідуальні й суспільні рефлексії. Сходження окремої сильної особистості до «сильного чоловіка» омріявалося невіддільно від сходження до зрілості українського народу у розумінні нації. Саме тому філософський концепт Фридриха Ніцше «Бог помер», яким мислитель заявляє про знедуховлення сучасної йому епохи, не стосувався української культури, у якій якраз відбувалася реанімація національної свідомості, що зумовлювало інтерспективне рефлектування у вигляді вироблення модерного образу нової людини.

Для української художньої літератури 1920-х років визначальними стали неоромантичні тенденції, що проявлялися, зокрема, у роздвоєнні між національною ідеєю та революційною романтикою, у пошуку виходу з кризи духової та соціальної, у потребі посилити у творі значення авторського «Я». Сучасні дослідники акцентують увагу на характерних для цієї літератури рисах фрагментарності й калейдоскопічності оповіді, розмитості сюжету, утримуванні уваги на внутрішніх переживаннях персонажів. Роздвоєність особистості, есхатологічні мотиви та балансування на межі між життям та смертю визначають головну лінію багатьох творів письменників «двадцятників». Серед них й творчість одного із фундаторів національного модерну – Миколи Хвильового. Згадані риси були притаманними загальній мові Модернізму. Проте у даному випадку письменник надавав їм іншої якості, свідомо спрямовував їх через іншу світоглядну мітоло-

гему, що виводить за межі людської самости у простір розширеної до цілісного відчуття світу свідомості.

Так, М. Хвильовий шляхом літературної творчості починає будувати в людині «душу свідому» – категорію, на шаблі якої людина здатна здобути справжню свободу, а отже, як і близькі йому за духом мистці – «двадцятники» Лесь Курбас та Павло Тичина, спрямовує свій погляд на приготування людини майбутнього. Він бере на себе цю екологічну функцію в душі людини. Письменник антиутопічно показує, що може статися у майбутньому в тому разі, якщо людина повністю втратить свободу, загубивши себе в ілюзорному світі псевдоідей та ідеологій. Утім, це замало для Хвильового: він ще й показує, на якому рівні неминуче здійснюватиметься переоцінка цінностей (внутрішнє людське «Я»), наскільки складним може виявитися цей процес і як він може стосуватися усього людства. Тому й твори Хвильового – автобіографічні, але не у звичному сенсі цього слова: це біографія його душі, його переживань у сходженні до своєї високої мети.

На індивідуально-особистісному рівні Микола Хвильовий мислив у перманентній вольовій та інтелектуальній динаміці, яка здатна реалізуватися у пошуках «вольової», «фавстівської» людини. Адже основою світоглядних шукань письменника була його сучасність, в якій перебуває конкретна людина, в якій можливе її становлення як цілісної особистості. «Азіятський ренесанс» визначається не тільки відродженням класичної освіченості, а й «відродженням сильної й цільної людини, відродженням нового типу відваж-

них конкістадорів, що за ними тоскує європейське людство», – зауважує письменник [11, 614]. Саме така людина здатна відчувати та реалізувати у своїй життєвій практиці безмежжя історичних перспектив революційної доби.

Своєрідним «горизонтом очікувань», «мрією культури» у такій ситуації міг стати лише тип європейського інтелігента, що його символізує образ Фавста – героя одного з найбільших творів світової літератури. За Освальдом Шпенглером, цей образ трактується як «прафеномен» усієї західноєвропейської культури, який у своєму внутрішньому саморозгортанні детермінує усі форми суспільного життя, релігії, філософії, мистецтва. Для Хвильового найцікавішим видається утвердження європейською культурою значущості людської індивідуальності, яка виявляє свою суверенну гідність за найнесприятливіших зовнішніх обставин. Саме динамічну волю Микола Хвильовий пропонує як новий принцип реагування, як спосіб буття для своїх сучасників.

Утім, через «я» внутрішнього світу людини Хвильовий ставить набагато складніше завдання – з окремого людського «Я» він веде до епопеї цілого народу – його буття і пошуку нової культури, нового логосу. Так, «Загірна даль» – це й обіцяний новий Єрусалим, тому й через увесь твір накреслюються асоціативні переплетення з Апокаліпсисом, який присутній на рівні композиційних елементів. Одкровення Івана Богослова також багатовимірне – через візії однієї душі воно спрямовується до всіх культурних епох. До апокаліптичного одкровення відсилає Микола Хви-

льовий, натякаючи на одкровення душі – пошуки «звірини» у собі, спотвореного розуміння майбутнього, способу прийняття в себе «звіра». У цьому пляні можна говорити про Я (Романтику) як антиутопію, що викриває всі страхи і тривоги соціальної доби. Окрім того, попри всі містичні та внутрішні аспекти твір маніфестує суперечність між природою людини та ідеологією. Ідеологія, яка є завжди схематичною, згідно з антропософією належить царству Аримана. Вона є протилежною за духом стихії людської природи.

Ідеї про перетворення світу силою мистецтва і особливу роль української культури у цьому процесі, активізовані М. Хвильовим у літературній дискусії 1925 – 1928 років, знайшли відгук і у творчості інших українських мистців – письменників, поетів, малярів, театральних діячів. Все, що пояснювало природу, людини цікавило видатного українського режисера, художнього керівника «Молодого театру» та Мистецького об'єднання «Березиль» Леся Курбаса.

У можливості розпізнавати таємниці людської природи режисер-новатор бачив потенціал для творчості. Нове мистецтво мало народжуватися з самого людського ества. Курбас прагнув витягати з людських глибин такі образи, які були б здатні вирішувати проблеми сучасності. Саме тому ідеї створення Театру-Храму та перетворення світу силою мистецтва стали визначальними у формуванні його театральної системи. Це й пояснює присутність у постановках «Молодого театру» та «Березолі» містерії, суттю якої було не екстатичне дійство, а свідоме відшукування суті явища та ідеї, її відо-

браження і перетворення у внутрішньому світі людини.

Курбас не випадково звертався до містерії як домінуючого жанру сакрального театру – в даному випадку – «Театру-Храму». На використання містерії у «Молодому театрі» вказує й Неллі Корнієнко [4, 51-53], маючи на увазі, зокрема, постановки містерії Тараса Шевченка *Великий лях*, *Різдвяного вертепу* та *Царя Едипа*. Саме у містерії народжується ідеал Людини, яка тут підвищується над буденністю, сакралізується.

Довкола Людини формується центр Курбасових вистав. Її повноправно можна назвати сакральним центром, якому підпорядковані мотиви, засоби, побудова мізансцен, вибір чинників сценічної фактури тощо. Такий світоглядно обумовлений центр тяжіє й до специфічної форми містерії. Так відбуватиметься становлення «Театру-Храму», в якому вершитиметься сакраментальне дійство – людина пізнаватиме себе. Тому й глядачеві Лесь Курбас пропонував у стражданні простої людини піднятися до мук Христа, щоб пізнати таємницю «того, що не вмирає» (*Джиммі Гірінс*), розчинитися у механізмі машини, щоб пізнати таємницю відмінності між людиною-рабом і людиною-співтворцем (*Газ*), заблукати в «голубих мріях» і втратити людське обличчя, щоб наблизитись до розуміння «ворога» в самому собі (*Народний Малахій*). Таким чином довкола цього мотиву, який у різноманітних образах та жанрових співвідношеннях присутній у багатьох постановках Леся Курбаса, виявляє себе й основний структурний елемент містерії – її сакральний центр.

Отже, містерія була не стільки

жанром, скільки театральною формою, яка у своїй суті зберігає кредо релігійної містерії: «створимо людину». Тому їй неминуче притаманний моральний аспект і контекст людяності. Можна сказати, що містерія була моральною формою, здатною викривати неморальні аспекти дійсності, а також – перетворювати цю дійсність, вливаючи в неї моральні імпульси. Внутрішній світ людини у такій містерії ставав своєрідним дзеркалом, у якому відображались соціальні процеси. У світлі цих містерій ставали зрозумілими фальш системи і несумісність большевицьких ідей з природою людини.

Новий реалізм мистця прочитувався у відкритті нової людини, до якої режисер прагнув усе життя. Курбасові вдалося поєднати справжній реалізм зі справжньою містерією через акт свідомого самопізнання. Така єдність досягалася використанням мови символу, що означало для Курбаса вище перетворення дійсності. Таке антропоцентричне мистецтво мало б вести мистця до утворення духової реальності, що може відтворюватись моральним імпульсом у внутрішньому світі глядача. Отже, режисер прагнув створити певний сакральний простір, центром якого була сама Людина. У ній здійснюється пошук «духового», що дає надію на досягнення утопічних ідеалів: одухотворення людини й культури, утвердження тих критеріїв, які б були гідними людини.

В українському образотворчому мистецтві початку ХХ ст. пошуки нової духовості, а з нею й нової людини були також на часі. Виявленням цих процесів стала спроба витворення вольового самодостатнього героя,

який би формував нові стереотипи поведінки та наблизив би людину до осягнення нового смислу існування. На тлі складної політичної ситуації тогочасна свідомість українського суспільства вимагала персоніфікації цього героя, шукала його прототипу у дійсності. Культурні діячі того часу – Іван Франко, митрополит Андрей Шептицький, Михайло Драгоманов, Михайло Грушевський, Леся Українка, Микола Лисенко, Станіслав Людкевич мали винятковий суспільний авторитет. Саме тому їх постаті розглядалися як такі, що уособлюють ідеал української людини, та ставали життєвими зразками для формування художніх образів, які втілюють відповідні світоглядні орієнтації та ціннісні системи.

У тогочасному українському малярстві пошуки образу нової людини відображають роботи Івана Труша (портрети Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Драгоманова, А. Шептицького, М. Лисенка та ін.), Олени Кульчицької (галерея портретів українських письменників, серія зображень українських князів), Михайла Бойчука (портрети Т. Шевченка, А. Шептицького, М. Грушевського), Петра Холодного (портрети старшин української армії: Миколи Юнаківа, Марка Безручка, Володимира Сальського, Михайла Омеляновича-Павленка, отамана Юрія Тютюнника, полковника Володимира Сінклера, патріярха Йосипа Сліпого та ін.), Василя Кричевського (портрети Т. Шевченка, М. Гоголя, *Кирило-Мефодіївське товариство*).

Узагальнюючи типові риси неоромантичного героя епохи Модернізму, звертається до історичних зображень видатний український маляр

Олекса Новаківський. Його творчість є своєрідним дзеркалом життя українського суспільства першої третини ХХ ст., випромінюючи незримий світ філософських та національно-патріотичних вартостей та інтонації ностальгії за сильною особистістю, яка б могла очолити пригноблений народ. Як один із найкращих випускників Краківської академії образотворчих мистецтв, у якій у той час нуртували національно-патріотичні настрої, що продовжували ідеали Яна Матейка, Олекса Новаківський прагне реалізувати своє покликання служити українському народові.

У низці історичних зображень, серед яких – княгиня Ольга, князі Святослав, Ярослав Осмомисл, гетьман Пилип Орлик, полковник Іван Богун, а також портрети синів у вигляді княжичів, маляр не намагався передати портретну схожість чи історичну достовірність оточення, – він прагнув створити образи ідеальних володарів, які у різний спосіб могли прислужитися Батьківщині. Особливу увагу привертають портрети Андрея Шептицького у образі Мойсея за мотивами Франкової поеми. У цьому творі Мойсей-Митрополит із патерицею йде на чолі свого народу, вдивляючись у його далекі перспективи. У цих творах маляр підкреслював спадковість між княжою Руссю-Україною та Україною сучасною, вводячи у композицію національну символіку. До тематики відтворення рис національного героя-громадянина вписується звернення до образу Олекси Довбуша, який розробляли Олена Кульчицька, Василь Кричевський. У їхніх працях викристалізовується у вимірі цілісної особи як духу народу його одвічна життєва сила.

Втім, самому образу українського мистця початку ХХ ст. притаманні риси особи-громадянина, якого так потребувало тогочасне суспільство. Більшість представників українського модерну, окрім мистецької, займалися громадською та просвітницькою діяльністю, спрямованою на розбудову національної української культури. У 1924 – 1925 роках школа Олекси Новаківського функціонувала як факультет мистецтв Українського Таємного Університету; Петро Холодний за доби Української Народної Республіки працював у Секретаріаті народної освіти, а згодом міністром освіти; Михайлом Бойчуком було засновано Асоціацію революційного мистецтва України, художньою платформою якої було прагнення до своєрідності українського мистецтва.

Отже, проведений на засадах міждисциплінарного підходу аналіз творчості представників українського літературного, театрального та образотворчого мистецтв початку ХХ ст. показав, що на безпосередньо-особистісному та екзистенційно-смысловому рівнях українськими мистцями було вироблено специфічні способи пізнання та досягнення української культури. Витворені у художньо-образній формі образи ідеалу нової людини можна розглядати як концептуалізацію світоглядних ідей їх творців, а також як прояви тогочасної культурної свідомості українського суспільства, адже трактування історії, культури з позиції

людини виявлялося близьким мистцям, які відчували себе будівничими нового храму культури та самої людини.

Bibliography and Notes

1. Безгін Олексій, *Система управління театральною справою: Історія організаційних форм (20 – 30-ті рр. ХХ ст.)*, Київ 2003, 168 с.
2. Гундорова Тамара, *Проявлення слова. Дискусія раннього українського Модернізму. Постмодерна інтерпретація*, Львів: Літопис 1997, 297 с.
3. Ільницький Микола. *Література українського відродження: напрями і течії в українській літературі 20-х – поч. 30-х рр. ХХ ст.*, Львів 1994, 74 с.
4. Корнієнко Неллі, *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*, Київ: Факт 1998, 469 с.
5. Криволапов Михайло, *Українське мистецтво в художній критиці. Теорія. Історія. Практика*, Київ 2010, 475 с.
6. Кучменко Елеонора, *Розвиток українського театрального руху у 20 – 30-х роках ХХ ст. (на прикладі творчості Л. Курбаса)*, Київ: Знання 1999, 28 с.
7. Овсійчук Володимир, *Олекса Новаківський*, Львів 1998, 332 с.
8. Павличко Соломія, *Дискурс Модернізму в українській літературі*, Київ: Либідь 1997, 360 с.
9. Поліщук Ярослав, *Міфологічний горизонт українського модернізму: Літературознавчі студії*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ 1998, 205 с.
10. Соколюк Людмила, *Графіка Бойчуків*, Харків: Видання часопису «Безрезиль» 2002, 224 с.
11. Хвильовий Микола, *Твори: У 2-х томах, Том 2: Памфлети*, Київ: Дніпро 1990, 924 с.

Inesa Palumbo De Vivo

**THE PECULIARITIES OF HISTORICAL AND CULTURAL DEVELOPMENT
OF PRECARPATHIAN REGION OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Інеса Палумбо Де Віво

**ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ
ПРИКАРПАТТЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Abstract: The article highlights the historical and cultural development of Precarpathian Region of the second half of the twentieth century according to the following historical stages: totalitarian rule of "socialist realism" (1945 –1956); natural elevation of the spirit of national resistance (1956 – 1987); national spiritual renewal (1987 – 1990ies.). However, a historical excursion into the nineteenth century and the period of national revival of state (1918 – 1939 and early 1940s.) is used in the article for better understanding of historical and cultural development of the Precarpathian Region. Cultural development of Precarpathian Region is inseparably linked with the development of art, because the indigenous population of the area has preserved its rich material and spiritual culture. The role and influence of the great works of the Precarpathian folk artists on the work of professional artists in the region, its art societies' activity is examined in the article. Historical issues of the development of folk art and official speech of images is considered in the article. The number of historical and cultural events in Precarpathian region of the second half of the twentieth century is identified.

Keywords: Precarpathian Region, culture, folk art, tradition, fine art

Великий вплив на хід історико-культурного розвитку Прикарпаття другої половини ХХ ст. мав розвиток подій довгого часового простору, зокрема у 1848 – 1849 роках в Австрії та Угорщині проходить революція («Весна народів»), яка захопила і Прикарпаття. У Станіславові було створено національну гвардію. Внаслідок листопадової революції 1918-го року короткотривале відновлення національної державности спа-

лахнуло величезним прагненням галичан до активної участі у процесі державного і культурного будівництва. Питання культури і мистецтва під власний контроль бере уряд Західно-Української Народної Республіки (ЗУНР). На Прикарпатті розпочалося відродження культурно-освітньої діяльності «Просвіт», художніх колективів, творчих кооперативів. Проте, упродовж двох десятиліть культура краю зазнала

жорстоких національних утисків з боку окупаційної влади, внаслідок польської експансії Галичини. Тож культурно-просвітницьку роботу серед населення Прикарпаття проводили в цих умовах місцеві осередки товариств «Січ», «Руська бесіда», «Пляст». «Незважаючи на трагічні сторінки історії, населення Прикарпаття зберегло свою матеріальну і духову культуру: звичаї, обряди, традиції, фольклорно-етнографічні особливості» [13, 132].

Варто зауважити, що у ХХ ст. на Прикарпатті образотворче мистецтво інтенсивно розвивалося, на нашу думку, за наступними історичними етапами: а) національного державного відродження (1918 – 1939, початку 1940-х рр.); б) тоталітарного панування сталінського «соцреалізму» (1945 – 1956 рр.); в) стихійного піднесення духу національного опору (1956 – 1980-ті рр.); г) національно-духовного оновлення (кінець 1980-х – 1990-ті рр.).

У образотворчому мистецтві Прикарпаття на початку ХХ ст. (1920 – 1930 роки) домінував реалізм, незважаючи на прихід Модерну. Із середини 1930-х року на теренах Станіславщини мистцями, які повернулися після навчання у Краківській академії мистецтв, були засвоєні творчі ідеї імпресіонізму, символізму, абстракціонізму, конструктивізму. Четверо вихованців Краківської академії – Осип-Роман Сорохтей, Ярослав Лукавецький, Денис-Лев Іванцев та Михайло Зорій – «повернулися на Прикарпаття й заклали підвалини образотворчого обличчя нашого міста, продовжуючи пошуки, розпочаті під час навчання у Краківській академії. [...] Творчість мист-

ців Прикарпаття першої половини ХХ ст. засвідчує високий мистецький рівень їх творів та є потужною базою, на якій формувалося мистецтво Івано-Франківська у другій половині ХХ ст.» [6, 17; 20].

Снятин, Станіслав – ось міста, де Осип-Роман Сорохтей творив свої шедеври, «відзначені експресією великої трагічної внутрішньої напруги». Наприклад, його *Голгофа* (42 аркуші) – це «страждання людини, в якій цей безмір мук – як захист від світу оточуючого» [2, 4].

У портретному, релігійному живописі та в декорації сценічних постановок слід відзначити Ярослава Лукавецького, який «у часі першої московсько-більшевицької окупації 1939 – 1941 рр. працював в Інституті народної творчості у Станіславові, а за німецької окупації вчив малювання в українській гімназії у Станіславові. Не був членом Спілки українських образотворчих мистців і не брав участі у виставках. За другої московсько-більшевицької окупації залишився у Станіславові» [7].

Щодо засад творчості Михайла Зорія, «випускника Краківської Академії мистецтв, жертви советського тоталітарного режиму», то «його уроки праці були відкритими, щоб інші вчителі цього фаху могли бачити його конструкторську працю. Михайло Йосипович мав чим похвалитися, бо своїми руками склав фотоапарат і кінокамеру, які працювали», – згадує друг мистця Володимир Баран [4]. Цей мистець народився і мешкав в Івано-Франківську. В історію міста він увійшов, перш за все, як автор пам'ятника композитору Денисові Січинському, який понині стоїть у Меморіальному сквері. Ми-

хайло Зорій займався графікою, монументальним живописом, портретами. Після повернення з Кракова створював рекламу, працював над оформленням театральних декорацій та викладав рисунок і ручну працю у школі.

Відомими стали авангардні пошуки Дениса Іванцева, вихованця Краківської академії, який наприкінці 1930-х років повернувся на Прикарпаття. Мистцеві властива «абстрактно-філософська інтерпретація» світу в його творах. Як наголошує Микола Якібчук, Денис Іванцев у своїй творчості «прагне поєднати конкретне з умовним, реальне з ірреальним, у такий спосіб передавши напруженість і динаміку сьогодення, глибоко й по-філософськи мудро осмислюючи, бачачи його в контексті сучасних історичних подій, насущних проблем людства» [15, 12].

Україна, перебуваючи у складі Советського союзу, не мала можливості офіційно формувати власну національну культурну політику. Важливі історико-культурні події для Прикарпаття розгортаються у 1940-х роках: організовано комітет охорони та збереження історико-культурних, архітектурних і археологічних пам'яток області. Більшість мистців були об'єднані в художню артіль «Радянське мистецтво» й їх перша обласна художня виставка відбулася у травні 1941 р. У березні 1947 р. створено «Товариство художників» м. Станіславова, а восени 1948 р. було організовано обласну організацію цього об'єднання. Творчому розвитку колективу в той час сприяли дружні зв'язки з відомими майстрами України – В. Касія-

ном, Г. Кальченком, В. Борисенком, Е. Миськом, Г. Якутовичем.

У післявоєнні роки на Прикарпатті активно діяв комуністичний партійний диктат. У 1948 – 1950-х роках держава асигнувала західним областям України великі кошти на офіційне мистецтво – для виконання державних замовлень задля втілення та відтворення ідей соцреалізму. Загалом для офіційного советського мистецтва характерною є величезна роль ідеології. Однак примусовий розвиток офіційного мистецтва в Україні в другій половині ХХ ст., особливо в її західних областях (і на Прикарпатті зокрема), з часом обумовлює стихійне піднесення духу національного опору (1956 – 1980-ті роки) та прояви новаторського національного мистецтва у формі мистецького протистояння і національно-культурного поступу. То був початок нового етапу, який в советській культурі традиційно починається роками суспільної «відлиги».

У період 1960-х років знову з'явилася, за словами Галини Складенко, «справжня “мода на Карпати”, які стали місцем творчого паломництва українських мистців. Чудові краєвиди, насичена декоративність гуцульських народних строїв розширювали уявлення про українську традицію, одночасно виступаючи цариною прадавнього, збереженого від ідеологічних викривлень, національного досвіду» [11, 67].

Слід також наголосити, що національне мистецтво – це відповідна форма прояву етнічного, що орієнтоване на адаптацію до певних цивілізаційних еволюційних процесів. Отже, за своїм історичним обсягом етнічне мистецтво ширше за націо-

нальне. Лише на досить розвиненій основі, що виявила себе в повному обсязі, може з'явитися національна культура [12]. У такому ракурсі варто відзначити роль окремих мистців у культурному житті прикарпатського регіону.

Діяльність та творча манера майстрів, які займають особливе місце у художньому житті Івано-Франківщини – О. Заливахи, М. Зорія, Д.-Л. Іванцева, Я. Лукавецького – дають «підстави виокремити мистецький феномен регіону, що за рівнем розвитку художніх процесів випереджав інші області, зокрема Тернопільську, Хмельницьку, Чернівецьку» [14, 12].

У 1951 р. вперше було організовано звітну художню виставку мистців Станіслава, яка згодом стала щорічною. У 1957 році створена «Спілка художників». У цей період у містах і селах області працювали районні, міські та селищні Будинки і Палаці культури, клуби, відкрилося понад 1500 бібліотек.

Варто заакцентувати, що Карпатський край із давніх-давен славився багатством та неповторністю народного мистецтва, що базується на мистецтві етнічному, в якому «зафіксована певна сталість, модель, те, що можна було б назвати генетичним фондом культури. Етнічне у часі реалізує себе в національній специфіці мистецтва» [12]. Яскравим ствердженням цього є національний колорит народної творчості і неповторної майстерності відомих карпатських майстрів. У відділенні Спілки художників України та художньо-виробничих майстернях Художнього фонду України, організованих ще в 1947 році у Косо-

ві, у 1950-х роках творчо працювали – Юрій та Семен Корпанюки, В. Гуз, М. Тимків, М. Бернацький, М. Кіщук, В. Гавриш, П. Цвілик, Г. Герасимович та інші.

Однак, мусимо зауважити, що у 1950-х роках народному мистецтву нав'язували теми й сюжети станкового малярства, намагаючись долучити майстрів до офіційного стилю советського мистецтва – «соціалістичного реалізму». Впродовж усього советського періоду народних майстрів орієнтували на використання в декорі виробів офіційної символіки, що доповнювали портретними зображеннями вождів, діячів комуністичної партії та советського уряду. Поступово сформувалися дві лінії – офіційна (тісно пов'язана з ідеологічними настановами, артільно-заводським виробництвом), роботи представників якої експонувались на виставках, закупувалися Міністерством культури, та домашнього виробництва, що найчастіше зберігала давні традиції того чи іншого виду народного мистецтва як етнічного, пронизаного національним духом.

Однією з найголовніших проблем народного мистецтва останніх десятиліть ХХ ст. була проблема масової культури, яка негативно впливала як на народного мистця, так і на замовника, адже окремі народні майстри під впливом попиту створювали низькочастотні вироби, часто продукували кітч, що є несумісним із народним мистецтвом. Однак народне мистецтво другої половини ХХ ст., попри всі складні проблеми й тенденції розвитку, стало важливою складовою не лише української, але й світової культури [8, 325-326]. Це

пов'язано з тим, що народне мистецтво найбільш повно й широко передає національний дух – як мистецтво колоритне і синтетичне за своїм характером, суттю і змістом. Воно продовжує розвиватися як колективна творчість на основі спадкоємності та традицій, має здебільшого епічний характер, який обумовлений і самим типом творчості, і колективним методом роботи над мистецьким образом.

У період 1950-х років у колишньому Станіславові відбувся цілий ряд історико-культурних подій. Так, Станіславський учительський інститут реорганізовано у Педагогічний інститут. У 1955 р. до нього приєднали Коломийський учительський інститут. Новий вищий освітній заклад готував висококваліфікованих учителів старших клас середньої школи. «У політичному пляні, не дивлячись на важкий ідеологічний комуністичний пресинг, національно свідомі жителі виступали проти командно-адміністративної тоталітарної советської системи. Так, у 1965 р. органи КГБ за антисоветську діяльність заарештували правозахисника і дисидента Валентина Мороза, який працював викладачем педінституту. За таку ж діяльність був звільнений із роботи викладач цього ж вузу Петро Арсенич». Репресовано й відомого українського маляра Опанаса Заливаха [5, 127-128].

Важливо зазначити, що Косівський музей народного мистецтва і побуту Гуцульщини, як відділ Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського був відкритий у 1969 році. Тоді ж створено Івано-

Франківську обласну організацію Спілки письменників України.

Мистецтво другої половини ХХ ст. складає цілу епоху в українській художній культурі, воно, на жаль, і досі залишається чи не найменш дослідженим. Однак відомо, що друга половина ХХ ст. на Прикарпатті, як і загалом по Україні, характерна проявами так званого офіційного мистецтва – реалістичного, в якому офіційний тематизм диктував зображення представників тогочасної ідеології, членів політбюро, героїв праці, сюжети про «Велику отечественную війну», революції та ін. У цей період мистецтво Прикарпаття почало розвиватися в спільному для України суспільно-культурному контексті, що не могло не вплинути на художню свідомість та творчі орієнтири. Наприкінці означеного періоду Україна отримала незалежність, відкриваючи нову сторінку своєї історії. Однією з головних особливостей української культури була відмінність регіональних історичних та культурно-художніх спрямувань, які принесли в загальний український простір різні мистецькі осередки [11, 67]. Одним з таких був осередок мистців Прикарпаття. Загалом же «художньо-стилістичні особливості образотворчого мистецтва Івано-Франківщини свідчать про їх етнічну спорідненість і відповідність мистецьким процесам на всій території України, що дозволяє визнавати їх невід'ємною складовою національної художньої культури. Водночас виразно виступають і локальні відмінності у творчості кожного митця [14, 14]».

Характерна риса творчості прикарпатських мистців втілилась у

проявах національної тематики, базованої на кращих засадах образотворчого розвитку, починаючи від етнічного, спираючись на глибокі традиції «народного мистецтва», тобто через національне до виявлення загальнолюдського. Адже, окрім державних замовлень, місцеві мистці присвячували найбільш значущу частину власної творчості тлумаченню особистої національної належності до українського народу, глибокої духовності та корисності свого творчого внеску до української культури. Важливу ідею з цього приводу висловив у свій час молодий поет-філософ Б.-І. Антонич: «Мистецтво само про себе є суспільною вартістю, а нація – це, очевидно, суспільство; отже, мистецтво саме про себе є також і національною вартістю. Мистець є тоді національним, коли признає свою приналежність до даної нації та відчуває співзвучність своєї психіки зі збірною психікою свого народу. Якщо це відчуження справді щире, воно, напевно, знайде вислів – навіть мимохіть – у творах мистця [1]».

Традиції українського мистецтва на Прикарпатті продовжували нові покоління малярів. Над тематичними картинами з життя Гуцульщини працював М. Варення (*Господарі полонини* (1975), *Весілля в Криворівні*), історію рідного краю творив у полотнах М. Фіголь (*Настася, Галич 1221 року, Данило Галицький і Мстислав Удатний, Посли візантійського царя Емануїла II в Галичі*), галерею історичних портретів створили І. Лобода та О. Коровай.

У 1960-х рр.. показовим для мистецтва «відлиги» стало звернення до традицій народного мистецтва,

що, з одного боку, віддзеркалювало новий сплеск культурницької ідеології національного відродження, з іншого – відображало пошуки так званого «національного стилю». Таким чином, ця тенденція виходила за межі «офіційного мистецтва», а творчі зацікавлення образним світом фольклору та української старовини ставали засобом національного самоусвідомлення та самоствердження. Образотворче мистецтво Прикарпаття базувалося на традиціях народного мистецтва краю. Важливу роль у цьому процесі відіграла творчість таких видатних народних майстрів як Юрій та Семен Корпанюки, В. Гуз, М. Тимків, М. Бернацький, М. Кіщук, В. Гавриш, П. Цвілик, Г. Герасимович та ін., що стала взірцем краси народної творчості та спонукала професійних митців до її глибокого вивчення та відтворення у власному образотворенні. Поруч з усім, наголошує Степан Макарчук, «в офіційному мистецтві Прикарпаття кінця 70-х та 80-х рр. підвищується інтерес до культури, релігії, ідеалістичних немарксистських вчень, західного способу життя і мислення. Незважаючи на несприятливі умови розвитку, прикарпатське мистецтво у 80-х роках продовжує розвиватися, адже саме в цей період були створені умови пробудження української свідомості, накопичення національно-культурного потенціалу» [9]. Саме внаслідок цього відбуваються зміни у малярстві (тут проявляється своєрідний синтез авангардистські течій і національної тематики). Серед основних напрямів оновлення і перспективного розвитку мистецтва Прикарпаття – «проблемати-

ка буття особи, нації і держави, національні традиції та їх оновлення відповідно до вимог часу, глибокий патріотизм» [9]. Характерною ознакою офіційного мистецтва Прикарпаття 1970 – 1980-х років є, поруч із соцреалістичними проявами, й «плідна праця активного творчого ядра, глибоко насиченого національно-регіональною традиційністю. Його ж розвиток полягає у постійному збагаченні пластичного виразу і прагненні широкого охоплення найрізноманітніших явищ тодішньої дійсності» [9]. Такі прояви притаманні творчості М. Варенні-старшого, І. Лободи, П. Сахра, О. Коровая, М. Фіголя, М. Варенні-молодшого. При цьому «прагнення повному осмислити художні процеси в Україні, а також підключити свій досвід до світових творчих пошуків стало основою творчо-організаційних ініціатив з проведення періодичних великих мистецьких оглядів, які мали поступово набувати не тільки загальнонаціонального, а й міжнародного статусу. Найбільш активно цей процес проходив у першій половині 1990-х років, коли до художнього життя підключилися різні регіони України, виступивши з пропозиціями загальноукраїнського масштабу» [10, 753]. Особливе місце тут належало міжнародному бієнале «Імпреза» в Івано-Франківську, що відбулася в 1989, 1991, 1993 роках. Програма бієнале об'єднувала різні види візуального мистецтва, залучала широке коло мистців з України і багатьох країн Європи та Азії. Загалом це давало змогу говорити про «станіславський феномен» 1990-х років [10, 753].

До ряду важливих на Прикарпатті можна віднести також наступні історико-культурні події:

У березні 1978 року в с. Крилос відкрито Історико-культурний музей-заповідник. В експозиції музею – матеріяли з історії Галицько-Волинського князівства. За художньо-декоративне оздоблення інтер'єрів театру (гуцульська стилістика) архітектору Д. Сосновому і групі майстрів-малярів у 1980 році присуджено Державну премію імені Т. Шевченка. У тому ж році на базі теперішнього Прикарпатського університету відкрито музей історії освіти Прикарпаття, якому у 1983 році присвоєно звання «Народного». Того ж року було відкрито Івано-Франківський художній музей, а у 1986 році – третій в Україні літературний музей Прикарпаття.

Визначним для Прикарпаття став період національно-духовного оновлення (кінець 1980-х – 1990-ті рр.), що приніс значні зміни. Найхарактернішими ознаками мистецького життя цього періоду є розширення творчих можливостей мистецької інтелігенції, зумовлене здобуттям Україною незалежності. У виставковій діяльності «започатковано міжнародні мистецькі проекти, фестивалі, симпозиуми, бієнале, заохочується розвиток постмодерністських стилістичних напрямків. Загострюється увага на дослідженні мистецької спадщини кін. ХІХ – першої пол. ХХ ст., у тому числі й на творчості мистців-емігрантів та репресованих у період советського тоталітаризму. Музеї здійснюють пошук творів сакрального мистецтва, відбуваються виставки релігійного спрямування [14, 8]». У цей

період вперше проведено всеукраїнську наукову конференцію (1987 р.) «Проблеми використання пам'яток народної дерев'яної архітектури.»

Чимала колекція писанок у Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського, а також велика пошуково-збиральницька робота його працівників дали можливість відкрити в Коломії у 1987 році окремий і поки що єдиний у світі, музей Писанки.

Важливим було й створення театру фольклору, народних свят і видовищ під керівництвом заслуженого артиста України В. Нестеренка. Упродовж 1989 – 1997 років було проведено ряд міжнародних мистецьких виставок, бієнале-імпрез.

Важливим кроком було створення у 1991 р. в Івано-Франківську обласної організації Всеукраїнської спілки краєзнавців, яку очолив український вчений, доктор історичних наук (доктор габілітований), професор В. Грабовецький. Визначною історико-культурною подією Прикарпаття стало проведення першого світового Конгресу гуцулів 16 серпня 1993 року, в якому взяли участь науковці, мимтці, краєзнавці з різних країн світу.

Долинський краєзнавчий музей „Бойківщина” Омеляна і Тетяни Антоновичів – один з наймолодших у карпатському регіоні – заснований у 1998 році. Музей має відділи природи, історії, етнографії, сакрального мистецтва.

Уся сукупність історико-культурних процесів на Прикарпатті 1987 – 1990 рр. мала цілу серію ґрунтовних наслідків. Відбувався процес наростання демократизації ідеоло-

гічних і мистецьких позицій, відходу від єдиної советської державної ідеології, яка зумовлювала однозначність оцінок суспільних явищ, духової й духовної спадщини та відображення світу мистецькими засобами. Культурний процес у другій половині 1980-х років впливав на процеси суспільно-політичного життя, змушуючи людей замислитися над питаннями його моральності, гуманності та відповідності загальнолюдським цінностям. До суспільно-політичних процесів долучилися творчі спілки Прикарпаття, як і загалом по Україні, які обговорювали гострі питання сучасності, вивчали деформаційні явища минулого, історію свого народу, його традиції та обряди, які фальсифікувалися або замовчувалися раніше.

Bibliography and Notes

1. Антонич Богдан Ігор, *Національне мистецтво*, Web. 14.08.2014. <<https://www.ukrlit.vn.ua/lib/antonich/zdt9e.html>>.
2. Аронець Мирослав, *Художники Івано-Франківщини: Альбом*, Київ: Журнал «Образотворче мистецтво» 2002, 96 с.
3. Білоцерківський Василь, *Історія України*, Web. 25.09.2014. <<https://www.info-library.com.ua/books-text-1104.html>>.
4. Відкрилася виставка Михайла Зорія, «Галицький Кореспондент», Web. 06.03.2014. <<https://www.gk-press.if.ua/node/8926>>.
5. Гаврилів Богдан, *Історія Прикарпаття у краєзнавчих дослідженнях. Вибрані статті*, Івано-Франківськ 2013, 400 с.
6. Дундяк Ірина, *Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. Культурно-мистецька панорама Івано-*

Франківська: 350-річчю надання місту магдебурзького права присвячується, Івано-Франківськ: Місто НВ 2012, 180 с. + 60 іл.

7. Кейван Іван, *Образотворчі мистці Коломийщини*, Web. 25.09.2014. <<https://kolomyya.org/histpub/historypub66.htm>>.

8. Клименко Олена, *Післямова*, [у:] *Історія декоративного мистецтва України: У 5-ти томах* / Ред. Г. Скрипник: Том 4, Київ 2011, с. 325-326.

9. Макарчук Степан, *Особливості розвитку образотворчого мистецтва Прикарпаття. Етнографія України*. Львів, Світ 2004.

10. Скляренко Галина, *Візуальне мистецтво*, [у:] *Історія українського мистецтва: У 5-и томах* / Ред. Г. Скрипник, Т. Кара-Васильєва, Том 5: *Мистецтво ХХ століття*, Київ 2007, с. 744-789.

11. Скляренко Галина, *Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша)*, [у:] *Студії мистецтвознавчі* 2009, № 1 (25), с. 67-78.

12. Левчук Л., Кучерюк Д., Панченко В., *Естетика*, Київ: Вища школа 1997, 399 с.

13. *Україна: 20 років незалежності* / Ред. М. Бучко, Івано-Франківськ-Надвірна 2011, 276 с.

14. Чмелик Ірина, *Художнє життя та мистецький процес Івано-Франківщини кінця ХІХ – ХХ ст.*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.05. «Образотворче мистецтво», Харків 2006, 16 с.

15. Якібчук Микола, *Івано-Франківський художній музей: Альбом*, Київ: Мистецтво 1989, 128 с.



Iryna Holub

**THE ANALYSIS OF MODERN UKRANIAN VISUAL ART CONCEPTS
AND THE INDIVIDUALITY OF AN ARTIST**

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

Ірина Голуб

**АНАЛІЗ СУЧАСНИХ КОНЦЕПЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО
МИСТЕЦТВА ТА ПОНЯТТЯ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ МИСТЦЯ**

Abstract: In the article the analysis of modern ukrainian art concepts and individuality of the fine art masters is made. The author confirms that there are the various artistic and psychological approaches to defining the notion of the factors of individuality of expressive activity. The author addresses an individual style of expressive activity as a special type of activity which involves the study of mechanisms and tools of development. There are different art and psychological approaches to defining the art individuality.

Keywords: factors of individuality, arts, development of the individual style of modern artists, conceptual approach

Аналіз сучасних концепцій українського мистецтва тісно пов'язаний з поняттям індивідуальності мистця. Найціннішим джерелом відновлення духовності є образотворче мистецтво, яке наповнює простір сучасної художньої культури новими уявленнями про естетику навколишнього світу. Видозмінюються його форми та технології, що формують естетичні ідеали особистості. У цих умовах стає актуальною проблема дослідження індивідуальності в образотворчому мистецтві, підходів вивчення процесів її формування та застосування засобів розвитку образотворчого мистецтва, усвідомлення закономірностей розвитку методів

та стилів українського мистецтва, яке є складовою сучасного художнього простору.

На українському образотворчому мистецтві та мистецтві іконопису позначився вплив різних культур, а візантійської – особливо, адже “культура – це соціально успадкований комплекс способів діяльності та переконань, що складають тканину нашого життя” (Едуард Сепір).

Метою нашої статті є представлення різних аспектів розвитку образотворчого мистецтва у науковій літературі. Ми спробуємо виявити особливості функціонування сучасного образотворчого мистецтва, простежити етапи розвитку українсько-

го образотворчого мистецтва, визначити роль індивідуальності мистця у цьому процесі.

За останні роки науковці приділяють все більше уваги аналізу стану сучасної української культури та її трансформації. Серед таких робіт праця Володимира Луканя *Історія українського мистецтва* є однією з ґрунтовних досліджень, що висвітлює жанрове й стиліське розмаїття українського образотворчого мистецтва козацько-гетьманської епохи від XVI до XVIII століття. Його національні варіанти європейських стилів Ренесансу та Бароко стали набуток більшої визначних пам'яток України [6, 42-76]. Робота Михайла Криволапова присвячена історії українського церковного мистецтва: творчість малярів-іконописців зосереджувалась, в основному, у монастирських іконописних майстернях. Тому, хоча до останньої чверті XVIII ст. в українському мистецтві панувало Бароко, все ж в образній стилістиці відбивалися риси як загальноєвропейського стилю, так і народні традиції [4, 25-26].

Трансформаційні процеси, що відбулися в Україні з початку 1990-х років вивчає дослідниця Леся Турчак у своїй праці *Еволюція образотворчого мистецтва в незалежній Україні*. Вона зазначила, що залежно від сукупності внутрішніх та зовнішніх факторів періоду кінця XX – початку XXI ст., в Україні відчутно переважала національно-романтична течія [8, 11-13].

Отже, вивчення історії українського образотворчого мистецтва та сучасних реалій показує, як зміни у суспільстві безпосередньо впливають на твори українських мистців.

Тому розуміння особистості мистця неможливе без розгляду психологічних особливостей, які виявляються при виборі ним арсеналу творчих художніх засобів.

На думку Тетяни Касьян досягти оригінального результату можливо тільки створенням художнього образу [2, 80]. Художніми засобами створення цього образу є колір, об'єм, перспектива, лінія, співвідношенням яких здійснюється варіювання кольорової ґами малюнку, особливість просторового і композиційного рішення, вибір техніки малюнку та його сюжетної втіленості, ступеню конкретності чи абстрактності, змісту і форми (див. детальніше: [12], [13]). На особливість та ступінь вибору засобів й інструментів образотворчої діяльності може впливати особливість темпераменту мистця (темперамент, швидкість реакції, збуджуваність, гальмованість), визначаючи його моторно-рухову активність, поведінкову регуляцію. Таким чином існує генетично задана індивідуальність у сфері динамічних характеристик поведінки людини, тобто темпераменту і його компонентів (загальної активності, моторики та емоційності), які впливають на формування стилю образотворчого мистецтва.

Семіотика теж має бути включена в розгляд широкого кола явищ культури та вивченні різних видів мистецтва. У даному випадку важливим є зв'язок малюнка як знакової системи і його значення при індивідуально авторському застосуванні художніх засобів. Сергій Безклубенко, Євген Причепій, Ігор Юдкін розглядають морфологічний підхід до семіотики культури у досліджен-

ні українських художніх традицій. Морфологічний метод, на їх погляд, базується на дослідженні взаємовідношень цілого та його складників, взаємодії та взаємоперетворень інтегральної цілісності й окремих частин, що здобувають свій сенс лише у її складі. Характеристика мистецьких творів як складової національної культури та індивідуальний творчий стиль мистця в українському мистецтві (певна структура та архаїчна символіка) є проявом людської індивідуальності. Ця індивідуальність виявляється у своєрідності створених мистцем художніх творів, які визначаються певними рисами темпераменту, характеру, специфікою інтересів, що зумовлюють неповторність особистості. Тип темпераменту як природжена властивість індивіда визначає цілий ряд жорстких констант психологічної характеристики особистості та її діяльності (Борис Цуканов). Вона може реалізуватись за допомогою розвитку стилю діяльності, який обумовлений типологічними особливостями, стійкою системою способів, що складається у людини в процесі цієї діяльності. Особистість, у свою чергу, формується в єдності процесів соціалізації та індивідуалізації, які розуміються як процес неперервного біологічного дозрівання. Таким чином, саме темперамент значною мірою визначає сферу індивідуального в особистості, яка проявляється в образотворчій діяльності.

Наукове розуміння темпераменту у сучасній психологічній науці базується на ідеях Гіппократа, а також концептуальних підходах Ганса Юргена Айзенка, Владіміра Небиліцина, Івана Павлова, Бориса Теплова, Бори-

са Цуканова та ін. Детально зв'язок між темпераментом і психічними процесами, у тому числі когнітивними, дослідив Вольф Мерлін. Аналіз наукової літератури свідчить про тісний зв'язок, що існує між темпераментом людини та особливостями її художньо-естетичної діяльності, передусім психодинамікою художнього образу, який вона створює. В. Небиліцин відзначає, що зв'язок останнього з темпераментом і опосередковується рядом факторів: силою та слабкістю, рухливістю і повільністю нервових процесів та іншими індивідуальними якостями.

Творчий процес тісно пов'язаний із інтелектом та когнітивними процесами. На це вказували у своїх працях Іван Павлов, Яков Пономарьов тощо. З іншого боку, індивідуальна своєрідність пізнавальних процесів знаходить вираження у формуванні індивідуального стилю діяльності, зокрема образотворчої. Цей аспект Євгеній Клімов визначає як індивідуально-своєрідну систему психологічних засобів, до яких свідомо або стихійно звертається людина з метою найкращого врівноваження своєї типологічної обумовленості темпераменту з предметними зовнішніми умовами діяльності. Під індивідуально-своєрідною системою психологічних засобів, в даному випадку треба розуміти вибір особистістю певного комплексу засобів та комбінації способів образотворчого мистецтва; своєрідність відношення до предмету діяльності [детальніше: 3].

В образотворчій діяльності, характерній і для мистців-українців, своєрідність системи засобів проявляється у комбінації особливостей

композиції і сюжету, техніки письма і кольорової гармонії та індивідуальності вибору інструментів цих засобів (перспективи, об'єму, лінії, кольору, тону). Тетяна Касьян робить наголос на основних законах композиції та одному з важливих засобів композиції – символіки кольору [2, 81-82]. Українське образотворче мистецтво, разом із характеристиками, притаманними мистецтву загалом, має ряд особливостей, зумовлених характером творчої діяльності, зокрема художньої, зауважує відомий дослідник українського авангарду та сучасного українського мистецтва Сергій Папета. Одним з напрямків його дослідження є повернення в українське образотворче мистецтво імен визначних малярів, наприклад, Михайла Козаса та ін.

У мистецтвознавстві індивідуальний стиль розуміється як стійка система психологічних засобів і художніх прийомів у творчості окремого маляра, групи малярів (течії, або напряму), цілої епохи. Дослідженням стилетворення у мистецтві займалися такі вчені як Олександр Богомазов, Михайло Жук, Олена Кульчицька, Іван Мясоедов. Слід відзначити, що попри системну близькість між загально-психологічним розумінням індивідуального стилю діяльності, зокрема стилю виробничої діяльності (Євгеній Клімов), та індивідуальним стилем образотворчої діяльності, їх не слід ототожнювати. Образотворча діяльність вирізняється передусім за характером діяльності (креативна); за роллю особистості (експресивна, самовиражальна); продуктом (художній образ). Художній образ, за визначенням Леоніда Тимофєєва є конкретною і

узагальненою картиною людського життя, яка створена за допомогою вимислу і має естетичну цінність. Він відповідає уявленням предобразу (мети) мистця й утілюється в образі системою способів, прийомів мистця, за допомогою співвідношення масштабів, мас, форм, кольору, розкриваючи глядачеві його світогляд. Спираючись на ідеї відомих мистецтвознавців та психологів (Джона Гейга, Герберта Ріда, Євгенія Клімова та ін.), індивідуальний стиль образотворчої діяльності можна визначити як стійкий вияв у своєрідності художнього твору індивідуально-специфічної системи художніх засобів, прийомів виконання цієї діяльності. Тому, ми вважаємо, що зіставлення індивідуальних особливостей художніх творів тих чи інших авторів із сукупністю стилів і методів відомих мистців (за умови врахування властивостей їх темпераменту та індивідуальності кожного з них), може сприяти формуванню у сучасному образотворчому мистецтві таких індивідуальних стилів, як „червоний” – (контрастність малюнку, насичена гама кольорів, експресія, енергійність, швидкий рух пензля), „блакитний” – (гама кольорів з перевагою блакитного кольору, слабке тонування, плавність, стриманість).

У відповідності з теорією кольору Джона Гейга [12], [13], ці стилі, можуть обиратися мистцями з різною активністю та емоційністю, які використовуючи різні компоненти кольору (тон, контрастність, насиченість), створюють свої неповторні художні образи. Вони мають відповідники серед стилів, що традиційно виділяються в європейському мистецтвознавстві та які мають певні законо-

мірності техніки письма і кольорової гармонії: Модерн (експресія, енергійність), готичний стиль (стриманість), Ренесанс (сила, краса) і т. д. За висловом Леоніда Тимофєєва, метод втілює насамперед те загальне, що пов'язує мистців, а стиль – те індивідуальне, що розділяє їх: особистий досвід, талант, манера.

Отже, на основі вивчення сучасних концепцій у розвитку образотворчого мистецтва й узагальнюючи погляди вчених визначено, що стиль образотворчої діяльності особистості формується в процесі цієї діяльності, шляхом створення індивідуально-своєрідної системи психологічних засобів, до яких вона звертається – заради залучення сильних сторін своєї індивідуальності. Огляд стилів, що склалися у українському образотворчому мистецтві (передусім такі стилі як клясичний, бароковий, ренесансний) показує, що кожен мистець має свої індивідуальні особливості, котрі дістають втілення як у пляні сприйняття художніх образів, так і у пляні їхнього вираження (експресія, енергійність, або ж навпаки – плавність, стриманість) і відповідають обумовленим темпераментом стилем мистця. Загалом же, кожен індивідуальний стиль мистця втілює його прагнення до самовираження у художній творчості. Індивідуальний стиль образотворчої діяльності мистця формується за допомогою виявлення специфіки художньо-образної мови мистецтва, композиційно-художніх і технічних засобів (колір, тон, колорит, пляма, мазок і т. д.) як психологічне новоутворення особистості, завдяки якому здійснюється становлення його творчої

індивідуальності, яка спонтанно і цілеспрямовано знаходить свою реалізацію – з метою створення оригінального художнього образу.

Художні особливості сучасного українського образотворчого мистецтва та їх типологічна парадигма характеризується своєрідним індивідуальним стилем. Найціннішим джерелом відновлення духовності є мистецтво іконопису, яке формує духовні та естетичні ідеали особистості. Стилiстичні комбiнації iконопису ХХ – ХХІ ст. корелюють з українським середньовічним світоглядом. Оригінальні риси української ікони були виражені в декоративному стилі та іконографічних інноваціях [7]. Отже, на основі вивчення сучасних концепцій у розвитку образотворчого мистецтва визначено, що мистці українського образотворчого мистецтва працюють в основному у національному варіанті європейських стилів Ренесансу й Бароко. Особливості художнього процесу у творчості відомих мистців такі: ускладнення структури художнього твору і наростання в ньому стилістичних шарів. Посилення відмінностей і загальних рис, які корелюють із іншими феноменами, культури складає закономірність українського образотворчого мистецтва і визначає особливості індивідуального стилю художніх творів відомих мистців, які можуть знаходити своє втілення у певних засобах художнього мистецтва: кольорі, світлотіньовому рішенні, виборі прийомів, техніки виконання, виборі сюжету, ідеї картини, лінійній композиції і т. д. Характеристика становлення індивідуального стилю образотворчої діяльності може включати в

себе такі аспекти: засвоєння основ художньої грамотности (з врахуванням своєї індивідуальности), яка проявляється різноманітністю засобів та в різних аспектах образотворчого мистецтва: від форми до змісту картини, від кольорової до чорно-білої палітри, від абстрактности сюжету до його життєвості і т.д.; свідоме застосування необхідних виразних засобів малюнка (тонування, штриховка, контрастність малюнку, володіння визначеною гамою кольорів), враховуючи особливості свого темпераменту; оволодіння певними інструментами та матеріалом у відповідности з обраним стилем (наприклад, уміння малювати темперою по основі левкас у мистецтві іконопису); врахування компонентів творчої діяльности в процесі розвитку індивідуального стилю образотворчої діяльности: мотиваційного (світогляд, ідеали); інформаційно-пізнавального (в образі, формі, змісті); цілетворювального (уявлення про результат діяльности); операційно-результативного (системи прийомів мистця); емоційно-чуттєвого.

З розвитком особистості мистця, який реалізує свої художні здібности, складається неповторна специфічність особистості мистця – його індивідуальність, як сукупність її неповторних рис. Закономірності розвитку індивідуальности та стилю у сучасному українському образотворчому мистецтві, що склалася за конкретних суспільно-історичних умов і яка властива різним періодам у розвитку мистецтва, визначається сукупністю певних художніх засобів, які проявляються у темі, ідеях картини, ікони [див. детальніше: 11]. При всій стильовій розмаїтості художніх

напрямів, зауважує Михайло Криволапов, у сучасному мистецтві відбувається глибоке переосмислення художньої форми, яка є виразною і гармонійною [4]. Наприклад, в українському образотворчому мистецтві іконопису художній образ ікони – узагальнює художнє відображення невидимого Першовзірця, втілене в форму конкретного індивідуального явища, в якому виявляються індивідуальні особливості стилю мистця, його світосприйняття через засоби стилю християнського богослов'я – мови ліній, кольорів, символів [11]. Візантія, яка репрезентувала протягом усього існування своєрідний синтез західних та східних духовних начал, справила великий, подеколи вирішальний вплив на цивілізації Південної і Східної Європи (зокрема й України), зазначає Лариса Левчук [5, 9-18]. Візантійський канон та принцип подібности – повтор та копіювання архетипів-взірців вважався основним у середньовічному мистецтві іконопису і позначився на розвитку сучасного іконопису українського.

Українське образотворче мистецтво іконопису має візантійські витоки, але вважається елементом європейської цілісности тому, що український культурний розвиток проходив ті самі стадії, що і європейський узагалі. Кожна нова епоха успадковує досягнення культури попередніх епох. Все це дає можливість розглядати українську мистецьку спадщину як процес, який впливає на співвідношення світової та національних культур і передбачає факт існування світової культури як певної цілісности.

Bibliography and Notes

1. Безклубенко Сергій, *Мистецтво: терміни та поняття. Енциклопедія*, Київ: Національна академія мистецтв України 2010, Том 2, с. 240-251.

2. Касьян Тетяна, *Композиція*, Черкаси: Черкаський національний університет ім. Б. Хмельницького 2012, 88 с.

3. Климов Евгений, *Индивидуальный стиль деятельности в зависимости от типологических свойств нервной системы*, Казань: Издательство Казанского университета 1969, с. 269-278.

4. Криволапов Михайло, *Панорама розвитку українського мистецтва у XV – XX століттях. Художньо-стильовий аспект*, Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва 2006, 34 с.

5. Левчук Лариса, *Історія світової культури*, Київ 1994, 202 с.

6. Лукань Володимир, *Історія українського мистецтва*, Тернопіль 2012, 192 с.

7. Степовик Дмитро, *Нова українська ікона XX – початку XXI ст.: традиційна іконографія та нова стилістика*, Львів: Місіонар 304 с.

8. Турчак Леся, *Еволюція образотворчого мистецтва в незалежній Україні: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 26.00.01.*, Київ: Національний університет культури і мистецтв 2011, 16 с.

9. Удріс Ірина, *Український стиль у вітчизняному мистецтві та мистецтвознавстві на початку XX століття: Національний та європейський контекст*, [у:] *Молодь і ринок*, Київ 2010, № 11, с. 53-58.

10. Шелюто Володимир, *Вплив релігійного канону на християнське сакральне мистецтво*, [у:] *Ноосфера і цивілізація* 2011, Випуск 10-11, Луганськ: Східноукраїнський національний університет імені Даля, 66 с.

11. Hordynsky Sviatoslav, *The Ukrainian Icon of the XIIth – XVIIIth Centuries*, Philadelphia 1973, 212 pp.

12. Gage John, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, London 1999, 320 pp.

13. Gage John, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London 1993, 335 pp.



Volodymyr Bodnar

**BIO ART – TRANSCULTURAL PARADIGM
OF SCIENCE AND ART**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Володимир Боднар

**БІО-АРТ – ТРАНСКУЛЬТУРНА ПАРАДИГМА
НАУКИ ТА МИСТЕЦТВА**

Присвячується Наталі Петрик

Abstract: The article is devoted to discussing processes of convergence of science and art as two complementary epistemological ways of discovering the world and human being as a part of Bios. In this article the author gives us semiotic description of the main issues of Bio art with the aim to reveal the conceptual nature of contemporary art and to show us two counter trends of anthropologization in science and de-anthropologization in art. All these tendencies are built-in transcultural paradigm that defines the modern way of thinking. The author analyzes the visual and audio aspects of Bio art and special attention he gives to the literary Bio art. Based on these studies author discusses the questions of human-dimension of contemporary science and art, which are relevant in modern post-humanities.

Keywords: Bio art, conceptual art, science art, transculture, life, sign, bios

Наука та мистецтво – це два комплексарних способи пізнання світу. Ідеал науки, яка, згідно з ідеями Френсіса Бекона, прагне зрозуміти світ як “ex analogia universi”, а не як “ex analogia hominis”, тобто прагне позбутися особових і антропоморфних елементів, на сучасному етапі розвитку перестав бути основною гносеологічною настановою. Відтоді пізнання більше не розуміється як пошук абсолютної (іконічної) відповідності з онтологічною дійсністю, але лише як пошук можливого способу діяти й

мислити, відповідно традиційна проблема співвідношення науки та мистецтва зазнає суттєвих модифікацій.

Співвідношення між суб'єктивністю та об'єктивністю, індивідуальністю та універсальністю відрізняються у творчості мистця й роботі вченого. Проте, наукове відкриття чи теорія завжди несуть на собі відбиток своєрідності автора, його метафізичних переконань, смаків та естетичних поглядів. У будь-якому відкритті закарбовуються не лише новий об'єктивний аспект реальності речей,

але і склад розуму, й навіть «авторський стиль» винахідника. Усе це має не тільки психологічну, але і системну значущість, адже в об'єктивному змісті науки ці риси індивідуальності не стираються і нікуди не зникають.

Отже, поступовий перехід до усвідомлення себе співтворцем досліджуваного предмету, його творчого розгортання за допомогою науки можна розглядати як невпинний процес самозвільнення людини у сферу мистецтва. Саме це усвідомлення відкриває перспективу транскультурної парадигми, в основі якої ідея мета-культури / культуральності, що функціонує за логікою доповнення, а не взаємовиключення чи накопичення. Цьому усвідомленню сприяє розвиток когнітивних наук, розширення ментальної мапи людської свідомості та механізмів функціонування психічного досвіду поза межами раціональності, описаного у термінах психоаналізу і трансперсональної психології. Мистецький акт творчості, за сучасним визначенням когнітивної науки, це інтроспекція, медитація і спілкування із підсвідомим. Увага дослідника занурена у власний світ, він транслює його новими естетичними мовами, наповнюючи образами і формами, знаходячи несподівані підходи і засоби для відображення свого внутрішнього світу, постійно розширюючи концептуальні горизонти мистецтва.

Специфіка вектора наукових досліджень феномену життя, зокрема у царині біології, вимагає врахування суб'єктивного сектору, адже кожна людина є частиною життя як біосу, і варто їй лише про це замислитись, як вона одразу знайде себе у дивовижному стані – вона живе. Апелюючи до принципу теореми Курта Фридрриха

Ґеделя (згідно з якою, для визначення чогось потрібно перебувати поза його межами) неможливо виокремити життя як щось визначене, об'єктивне, самим знаходячись у живому потоці.

Екстраполяція вище зазначеного на творчу діяльність дослідника, який прагне проникнути у суть життя, дає змогу виокремити декілька рівнів визначення критеріїв і меж “мистецького об'єкту” в науці та перенесення його із сенсомоторної сфери у ментальну (концептуальну). Тому нині все частіше стаємо свідками, як фігури дослідника, науковця і мистця постають в одній особі.

Залучення естетичних критеріїв для пояснення / опису природних явищ і розуміння проблематики, пов'язаної із питаннями феномену життя, та навпаки – використання біологічних знань, матеріалів та технологій у мистецтвотворенні, – все це закономірні явища, які попри свою позірну новизну, мають давню традицію та історію. Сьогодні транскультурний синтез наукового знання, технічних досягнень та естетичної свідомості уможливорює концептуалізацію біомистецтва, яке отримує свої репрезентації через різні способи сприйняття та сигніфікації світу.

Біоестетика – поняття транскультурного (від лат. *trans* – через, за) характеру, тобто сформоване на рівні метадисциплінарного єднання наукових, художніх, політичних, релігійних, моральних, технологічних та інших складових, завдяки чому розмикаються їхні детермінації і тим самим розширюється поле творчості у мікро- і макросвіті. Подібні процеси культури, на думку М. Епштейна [1], відбуваються не усередині своїх областей, а в суміжних полях їх вза-

ємодії, на маргінесах культур, що дає можливості виявлення нереалізованих смислів та знакових лакун (неприйнятих елементів поміж культурами). Біоестетика є результатом транскультурної взаємодії естетичного (чуттєвого) способу пізнання світу, новітніх технологій та емпіричного знання точних наук – у поєднанні з філософсько-культурологічною рефлексією.

Трансестетична особливість постановки питання дає підстави розглядати окремо Біо-творчість і Біомистецтво (Біо-арт), при чому використання живих об'єктів як співавторів чи суб'єктів творчого процесу, в одному випадку, або використання біологічного матеріалу або біологічного контексту з метою досягнення "мистецького ефекту", в іншому, є ідентичними. Різниця полягає лише у рівнях, на яких здійснюється взаємодія між сприймаючою свідомістю і текстом, через який вона реалізується. Проте, в обох випадках мистецько-критичний (концептуальний) аспект залишається визначальними чинником організації.

Біомистецтво повною мірою використовує біотехнології і здобутки сучасної біології та медицини, часто твори біомистецтва проводяться у мистецькій студії і / або в лабораторії. Симптоматичним стає те, що зазвичай дослідники і теоретики біомистецтва, одночасно є і біо-мистцями, як наприклад, Едуардо Кац (Eduardo Kac), Джо Девіс (Joe Davis), Наталя Ярем'єнко (Natalie Jeremijenko), Моніка Бакке (Monika Bakke) та інші. Результати біомистецьких проєктів важко, а дуже часто взагалі неможливо, інтерпретувати поза певним конвенційним науково-специфічним дискурсом, що

надає все більшій аналогії із науковим світом. Важливим є те, що відомим витвором Біомистецтва вважається GFP-крілик, автором якого є Едуардо Кац [11, 163-184], натомість GFP-рибки *даніо* (*GloFish*) такими не вважаються, бо створені дослідниками Сінгапурського Університету в намаганні віднайти новий метод для виявлення водних хемічних агентів і моніторингу забруднення водойм [13]. Хоча молекулярні методи для одного та іншого випадку були практично ідентичними.

Теоретик і піонер концептуального мистецтва Джозеф Кошут (Joseph Kosuth) в своєму програмному есеї *Мистецтво після філософії* розглядає ХХ століття як час зламу та кардинальних трансформацій у культурній сфері, як завершення доби філософії і початку доби мистецтва. На його думку, сучасне мистецтво стає виключно концептуальним, тавтологічним і філософічним. Він вважає, що «бути мистцем» сьогодні означає постійно «запитувати про природу мистецтва». Сприйняття сучасного мистецтва залежить від зміни постановки питання з морфології до функції мистецтва, від форми до концепції. Д. Кошут зазначає, що «стан мистецтва» – це концептуальний стан [10]. Це стосується в першу чергу і біомистецтва.

Крім того, важливо зазначити той факт, що завдяки соціологічним роботам Б. Лятура та С. Вулгра було виявлено нові принципи етики виробництва наукового знання – змагання та індивідуалізм – які притаманні якраз для сучасного мистецького дискурсу. Ці та інші факти підкреслюють нашу думку про те, що розподіл Біо-творчості та біомистецтва стає дедалі умовнішим.

Існують численні підходи до того що вважати біомистецьким твором, а що ні, вони досі залишаються відкритими.

Біо-артові твори можна структурувати навколо клясичного розподілу видів мистецтва: через сенсо-моторний модус – це живопис (за допомогою живих організмів), архітектура (архітектурна біоніка), скульптура (біоконструювання, генетична інженерія), окрім того література, театральне, музикальне, медійне мистецтво теж можуть отримати свої репрезентації у біомистецтві.

Біомистецтво як культурне явище зароджується у техногенному інформаційному суспільстві, а отже, як і будь-яке сучасне мистецтво, є рефлексією на нього. Яскравою ілюстрацією цього може слугувати *Генетичний портрет пана Джона Сульстона* (*A Genomic Portrait: Sir John Sulston*), творчий задум Марка Куайна (Marc Quinn) 2001 року. Цей «портрет» був створений із використанням стандартних методів клонування ДНК: ДНК була виділена із зразка сперми Джона Сульстона і ампліфікувалася в культурі клітин на агарозному середовищі, кожна колонія яких містила частину Дж. Сульстонівської сумарної ДНК. Завершальне зображення (приблизно розмір паперу А4), що складається з частин агарозного гелю, на якому розташовані колонії бактерій (з клонованою ДНК), було взято у рамку з нержавіючої сталі із підведеною системою охолодження, і це створювало враження стерильності лабораторного простору [7, 496-500].

У такий спосіб Марк Куайн іронізує з приводу генетичного редукціонізму щодо моделі ідентичності персони з її генетичним кодом. Це

типовий приклад витвору мистецтва, коли об'єктом стає не сенсомоторна сфера, оскільки без інформаційної довідки або інструкції, це абстрактне зображення не зможе бути сприйняте як справжній портрет, а ментальна сфера, де об'єктом є певна ідея, концепція. “Портрет” супроводжує консультація експерта, оскільки глядач позбавлений можливості впізнати в рамі будь що, щоб нагадувало особу, чи щось, що говорить про неї, навіть враховуючи неконвенційні методи нефігуративного зображення.

Серед біомузичних пошуків передове місце займає молекулярна музика і “слухання” музики ДНК. Існує декілька принципів соніфікації аперіодичних кристалів ДНК. Один із них полягає у перекодуванні символічного розташування послідовності нуклеотидів гену, хромосоми або цілого геному за допомогою спеціального програмного забезпечення у музику. Створення комп'ютерних програм, які за певним алгоритмом можуть перекодувати ці послідовності у музичні тоніки – справа вправности і винахідливости програміста. Символьно представлені нуклеотидні послідовності отримуються в результаті секвенування відповідних геномів за допомогою методів молекулярної біотехнології. Вони є у вільному доступі електронної бази даних PubMed, і будь-хто може використати їх для будь-яких цілей. Музика для проекту 2000 року під керівництвом Тіма Вестергрена (Tim Westergren) під назвою Music Genome Project¹ була отримана саме таким шляхом – це музика *in silico*, тобто створена за допомогою

¹ Проект геном музики – *англ.* Із алюзією на Human Genome Project (Проект геном людини).

кремнієвого процесора (комп'ютера) на базі нуклеотидних послідовностей молекул ДНК [12]. Інший аспект – це безпосереднє слухання Біо-молекулярної музики *ex vivo*, де за допомогою чутливих лазерних технологій можливо знімати резонансно хвильові відбитки із живих препаратів ДНК.

Французький дослідник Роже Ляфосс (*Roger La Fosse*) разом із П'єром Енрі (*Pierre Henry*) запропонували складну систему музичного виконання, відому як *Corticalart* – мистецтво кори головного мозку. Українська дослідниця Надія Слободенюк описує цей цікавий мистецький прецедент технологічного розпізнавання різноманітних психічних станів, пов'язаних з музичною перцепцією та експресією. У серії живих виступів з електронним супроводом глядачі бачили на екрані зображення Енрі в темних окулярах з електродами, прикріпленими до його голови. Формальні характеристики мозкових хвиль виконавця змінювали забарвлення зображення відповідно до визначених ЕЕГ-схем, у такий спосіб продукуючи візуальні ефекти у звуковому супроводі. "Враховуючи саму ситуацію кореляції музики і психічної активності, викликані зовнішніми стимулами, виникла парадигма створення звукового середовища, яке залежить від уваги людини. Зміна концентрації уваги людини відображалася в електроенцефалограмі, що одразу впливало на спосіб самоорганізації звукового потоку в часі з певними характерними ієрархічними рівнями" [3, 13-15], формуючи систему зі зворотнім зв'язком.

Цей приклад – спроба *побачити звук та почути зображення* у безпосередньому психічному досвіді конкретної людини, що є референтним

полем процесів семіозу. Біомистецтво можна трактувати як культурну потребу привнести концептуальний вимір у неживу технологію монологічного погляду на речі. В описаному вище перформенсі функція техніки трансформується до засобу трансляції «живого» досвіду, техніка «оживає» і стає реальною, що парадоксальним чином суперечить логіці симулякрів Ж. Бодріяра. Ці інсталяції не просто мають вплив на відвідувачів, вони не є втіленням естетичної справедливості, а скоріше – концептуальною компенсацією втраченої експериментальною наукою людиноцентричності [5, 87-95].

Але цей процес не є однобоким, тобто і наука не раз постачала "матеріал" для мистецтва. Творчість, де біологічні процеси антропологізуються, а певним молекулам або молекулярним комплексам надається притаманні людині почуття, є дуже поширеним явищем у *літературно-му біомистецтві*. Тому воно посідає особливе місце у нашому дослідженні, адже більшою мірою стосується сфери феноменологічної, бо дозволяє літератору, в залежності від того, що є об'єктом його рефлексії, використовувати найрізноманітніші образи, метафори, алегорії і порівняння, взяті із сучасних розділів біології і, навпаки, дозволяє дослідникові включати метафори у структуру знання наукового.

Натомість, при описанні біологічних феноменів у академічній спеціалізованій літературі часто використовується метафорика, взята із буденної мови, у її слововжитку зустрічаються такі усталені терміни, як: сплячі послідовності, клітини няні, опасисті клітини, сестринські хроматиди, хро-

мосоми типу лампових щіток, шаперони, амінокислотні мотиви, лімфоцити-кіллери, мандрівні промотори, мовчазні гени, відчуття кворуму, гени, що стрибають, сміттева ДНК тощо. Назва відомої книги Ричарда Докінза *Егоїстичний ген* дає можливість рухатись у заданій метафоричній лінії, неіронічно говорячи “про совість геному” або про поняття альтруїстичної ДНК у поясненнях генетичного парадоксу С – і це лише симптоми.

«Поезія – це життя, а життя по-грецьки – *bios*» – під таким гаслом 27 березня 2003 року у Львівському національному університеті ім. І. Франка на засіданні Генетичного клубу² за головування Ю. Ржепецького відбулася зустріч науковців, що пишуть на біологічну тематику. Окрім біопоезій на ньому були представлені декілька біо-перфоменсів за участю членів народного ансамблю пісні і танцю «Черемош», а також прозові мініатюри у стилі генетичних задач, прочитані із чашок Петрі під біокуляром. У контексті біопоезії можна відзначити окремі твори львівських поетів біологів В. Реланіума, М. Порохнявого, Т. Гончара (Шафарика), А. Шерстобітова.

Мистецтво літературного Біо-арту має два основних напрями *екзотичний* та *інтротичний*. У першому випадку поезія спрямована на освоєння біологічного наукового дискур-

² Генетичний клуб створений у 1998 році на базі наукового гуртка кафедри генетики та біотехнології Львівського національного університету ім. І. Франка. На засіданнях генетичного клубу заслуховуються доповіді та проводяться дискусії з найбільш актуальних проблем сучасної генетики, молекулярної біології, біотехнології та суміжних областей науки, обговорюються перспективи розвитку цих наук та шляхи практичного використання їх досягнень.

су (молекулярної біології, біохемії та генетики), розширюючи естетичну ойкумену за межі уставлених форпостів поетичної експансії, витворюючи нову палітру відтінків смислу у не типових для неї тематичних широтах. Яскравим прикладом екзотичної біопоезії можуть бути поетичні рядки з творчого доробку В. Реланіума:

І от я гину тут
у розпачі своїм один
Думки мої –
найбільші вороги суворі
Я плачу
в середовищі присутній гістидин³
А я такий ауксотрофний⁴
по любові...⁵

Натомість інтротичний вектор спрямований у протилежний бік і намагається відобразити складні біологічні процеси за допомогою людиновимірних буденних узвичаєних форм. Саме тому інтротичну форму біомистецтва часто використовують для популяризації біологічних знань. Сюди відносимо такі напрямки, де біохемічні процеси подаються у формі вірша, пісні або римованого тексту (див.: [6], [8], [14]), новели із молекулярними подіями, де як персонажі виступають біохемічні сполуки, а взаємини між ними розвиваються схоже до біохемічних процесів у клітині [5, 87-95]. Більше того, існують театралізовані дійства і драматургічні твори, які відображають біомолекулярні

³ Гістидин – одна із двадцяти стандартних амінокислот що входять до складу білків.

⁴ Ауксотрофи – (від грец. *auxo* – вирощую, збільшую і *trophe* – їжа, пожива, живлення), мікроорганізми які втратили здатність синтезувати одну із речовин необхідних для їх росту (амінокислоту, вітамін тощо). Без додавання в поживне середовище цієї речовини ауксотрофи не ростуть, гинуть.

⁵ Тексти подаються із люб’язної згоди автора В. Реланіума.

взаємодії [15]. Поширеними темами у таких творах є молекулярно-генетичні механізми процесів транскрипції і трансляції, регуляція експресії генів, холдинг поліпептидів, а також біохемічні реакції зокрема гліколіз і цикл Кребса (Цикл трикарбонових кислот), наукові відкриття типу полімерно-ланцюгової реакції (ПЛР), якій присвячено цілий мюзикл [16] тощо.

Очевидно, що метафоричний прийом виявляється незамінним для описів дійсного, уявного і передбачуваного не лише в малярстві, кіні й художній літературі, але і в наукових теоріях і гіпотезах. Ролі метафоричної лексики, термінам і висловам в науці присвячена численна кількість робіт, в яких метафора розглядається як своєрідна інформаційна “есенція” та новий інформаційний канал переходу з однієї когнітивної моделі в іншу. “Метафора виконує в науковому пізнанні функцію організації, зв’язуючи як окремі шари мови теорії, так і різні за своєю природою і походженням фрагменти знання” [4, 119-133].

Цікавим також є той факт, що використання музичних метафор було загальноприйнятою практикою серед біологів романтиків. Їх можемо знайти у роботах К. Баєра, та в багатьох аспектах методології Я. фон Ікскюлля. У листах Ікскюлля використовує метафори подібно до: Тони, Лади, Мелодії, Мотиви, Контрапункт, Композиція та інші, і вони грають особливо важливу роль у побудові його «суб’єктивної біології». Більше того, і досі у молекулярній біології зустрічаються багато музичних метафор.

Багато наукових розділів молекулярної біології і генетики складно описувати, відмовившись від метафоричної лексики, більше того, можна

виявити обернену залежність – чим складніша і більш просунута наукова галузь, тим більше її професійний лексикон насичений метафоричністю. Підтвердженням тому слугує експеримент, в якому зі словника спеціальних термінів були виписані усі терміни, що мають характер метафор, їх налічувалося 859, тобто близько 17% усіх термінів. Виявилося, що лєвова частка їх припадає на терміни, що використовуються в сучасній генетиці [2, 526-534].

Багато процесів біохемії, молекулярної біології і генетики, що описують міжмолекулярні взаємодії (особливо це стосується молекулярних взаємодій в регуляції транскрипції генів транспозонів, фагів або мобільних генетичних елементів), побудовані саме таким чином і з такими можливостями розгортання “сюжету”, що наукові тексти за художньою цінністю можуть прирівнюватися до творів сучасної літератури, написаних у стилі детективного роману або мелодрами. Метафоризація біологічного наукового дискурсу і його антропологізація все частіше приводить до того, що в акті творчого пориву, мистець і/або науковець так “переймається” певним природним (біологічним) явищем чи істотою, що частково отожднюватися з нею / ним (явищем). Завдяки своїй уяві, проникливості й перевтіленню “автор” може створювати евентуальні видосвітні контури істот, життям яких йому жити не доводилося. Наприклад, в композиції *It's too latte to apoptize* [9] від першої особи йде мова про розпач клітини, яка переживає незворотні біомолекулярні трансформації, які поступово перетворюють її на ракову. Така емпатія часто прослідковується при вивчен-

ні життєвих циклів або механізмів функціонування біологічних організмів, також може стосуватися об'єктів, що мають умовний статус вітальності (таких як фаги чи мобільні генетичні елементи типу транспозонів), або проявляється в ситуаціях хвилювання за долю неінтегрованих плазмід або переживання співчуття до послідовностей, які перетворюються на мовчазні та не експресуються тощо.

У будь-якій галузі своєї життєдіяльності людина наділяє смислами, а отже ціннісними та естетичними градаціями, все, із чим стикається в процесі своєї пізнавальної діяльності, тому неможливо ствердити, що існує чітке розмежування між об'єктивним та суб'єктивним секторами в підходах щодо формування концепту життя. Саме Біо-арт позиціонується як евристичний приклад реалізації транскультурного мислення на ґрунті поєднання новітніх біотехнологій, естетичних уявлень та концептуалізації сфери сучасного мистецтва. Поданий вище опис біомистецтва дотичний до антропологічних та семіотичних розвідок щодо проблематики людиномірності та до філософських сентенцій у одвічних пошуках відповіді на питання “де починається і закінчується людина?”

Bibliography and Notes

1. Эпштейн Михаил, *Транскультура: между глобализмом и многокультурием*, Web. 21.08.2014. <<http://topos.ru/article/2976>>.

2. Седов А. Е., *Метафоры в генетике*, [в:] *Вестник Российской Академии наук* 2000, Том 70, № 6, с. 526-534.

3. Слободенюк Надія, *Мозкові хвилі і музика*, [у:] *Гуркіт* 2007, № 1, с. 13-15.

4. *Метафора в языке и тексте* / Ред. В. Телия, Москва: Наука 1988, 176с.

5. Bodnar V., Nechyporenko A., *Bio-Art – the Transaesthetics of Bios*, [w:] *Natura (w) granica(ch) kultury* / Red. K. Łukasiewicz, I. Topp: *Acta Universitatis Wratislaviensis*, № 3426, “Prace Kulturoznawcze”, Tom XIV, Zeszyt 2, Wrocław 2012, s. 87-95.

6. *Cellular respiration*, Web. 30.01.2014. <<http://www.youtube.com/watch?v=CIXcQ0WFjkk&feature=related>>.

7. Frances Stracey, *Bio-art: The Ethics Behind the Aesthetics*, [in:] *Molecular cell Biology* 2009, Volume 10 (July), p. 496-500

8. *Glucose Song*, Web. 21.10.2014. <<http://www.youtube.com/watch?v=jjvAL-iiLnQ&feature=related>>.

9. It's too latte to apoptize. : Web. 13.02.2014 <<https://www.youtube.com/watch?v=mHOX43-4PvE>>.

10. Joseph Kosuth, *Art After Philosophy*, [in:] *Conceptual Art: A Critical Anthology* / Ed. by A. Alberro and B. Stimson, Cambridge-London 1999, p. 158-177.

11. Kac Eduardo, *Life Transformation – Art Mutation. Signs of Life: Bio Art and Beyond* /Ed. by E. Kac, Cambridge, MA: The MIT Press 2007, 430 pp.

12. *Music Genome Project*, Web. 12.01.2014. <http://en.wikipedia.org/wiki/Music_Genome_Project>.

13. *National University of Singapore, Zebra Fish as Pollution Indicators*, Web. 22.11.2010. <<http://www.nus.edu.sg/research/rg12.php>>.

14. *PCR Rap*, Web. 20.03.2014. <<http://www.youtube.com/watch?v=oCRJ4r0RDC4>>.

15. *Protein Synthesis: An Epic on the Cellular Level*, Web. 21.08.2014 <http://www.youtube.com/watch?v=u9dh00iCLWw&feature=player_embedded#>.

16. *The PCR Song*, Web. 21.11.2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=x5yPkkCLads>>.

Olexandr Yakovlev

THE STRATEGY OF TRANSNATIONAL CULTURAL DEVELOPMENT OF UKRAINE

National Academy of Government Managerial Staff
of Culture and Arts of Ukraine

Олександр Яковлев

СТРАТЕГІЯ ТРАНСНАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ УКРАЇНИ

Abstract: The article presents the problem of the cultural development of Ukraine. The exogenous (external) and endogenous (internal) factors are defined. Ways and forms of humanitarian strategies in the National Academy of Managerial Personnel of Culture and Art are represented in the article. Conceptual solving of international humanitarian strategies and its implementation in pilot projects are proposed in contemporary cultural studies, developed at the National Academy of Managerial Personnel of Culture and Art. As a means of synergetic processes intensification in the cultural environment the modern social and humanitarian projects aimed at further integration development are proposed. The international aspects and problems of cultural dialogue between Ukraine, Greece and Serbia are defined in this article. The article gives synergy and cluster foundation of humanitarian strategy phenomenon in Ukrainian and European cultural exchange.

Keywords: exogenous and endogenous factors, synergy, convergence, cluster, strategic and project approaches, cultural dialogue: Ukraine – Greece – Serbia

В останні десятиліття культурологічна наука збагатилась ґрунтовними дослідженнями культурно-мистецького життя окремих регіонів України: Галичини (Л. Кияновська, Л. Микуланинець, М. Черепанін), Слобожанщини (С. Зуєв, О. Чуркіна), Півдня та Центральної України (Т. Мартинюк, М. Слабченко, А. Кравченко, О. Ущапівська), що пояснюється посиленням інтересу до етнокультур у постіндустріальному глобалізованому інформаційному суспільстві.

Менш дослідженою залишається проблема синергетики культурного розвитку ідентичностей. Якщо в економіці проблематика консолідації регіонального простору та поглиблення міжрегіональної та транскордонної співпраці розробляється як державне замовлення Національним інститутом стратегічних досліджень (С. Біла, В. Борщевський, А. Мокій, О. Шевченко), то в теорії та історії культури дослідження зазначеного напрямку лише розпо-

чинаються (В. Личковах, С. Волков, О. Яковлев).

Обґрунтування стратегії транснаціонального культурного розвитку України потребує виявлення основних чинників, які зумовлюють розгортання світових кросрегіональних процесів, а саме: екзогенних (зовнішніх) та ендогенних (внутрішніх) факторів. Екзогенні чинники пов'язані з включенням України до глобалізаційних процесів, урбанізації з розбудовою мегаполісів і великих міст, міграцією населення, а також зі зміною політичного устрою і економічного курсу в державі періоду Незалежності, що зумовлює нерівномірність регіонального та транснаціонального розвитку окремих локусів країни, які розподілилися на: індустріальні регіони (Донецька, Дніпропетровська, Запорізька області), аграрні регіони (Полтавська, Кіровоградська), периферійні території (Закарпатська, Чернівецька, Волинська, Тернопільська області).

Відповідна картина нерівномірного економічного та культурного розвитку характерна й для Європейського Союзу, в межах якого здійснюється масштабна культурна регіональна політика єднання. За даними Національного інституту стратегічних досліджень [5, 82], диспропорція економічного розвитку між країнами ЄС досягає великих розмірів: так, наприклад, Люксембург має 280% від середнього рівня в ЄС, а Болгарія лише – 41 %, різниця – у 8 разів. Але якщо важко підсилити синергетичний ефект в економіці, це доцільно здійснити в культурному обміні та інтеграції країн, регіонів-лідерів і периферійних локусів.

До ендогенних факторів, що впливають на кросрегіональний розвиток країн і окремих регіонів, належить геополітичне походження, історичний період входження регіону до складу певної країни, географічне розташування, що уможливорює або ускладнює транскордонне співробітництво етнічних груп та окремих територій і локусів. Ступінь впливу ендогенних факторів багато в чому залежить від ефективності державної етнонаціональної, мовної, гуманітарної політики. В Україні демографічні ендогенні чинники виявляються найінтенсивніше в АР Крим, регіонах Західної України, де проживає значна кількість різних етносів, які мають свої особливості культурно-національного і соціально-економічного розвитку.

Усунення суттєвих диспропорцій економічного та культурного розвитку потребує розроблення раціональної, ефективної регіональної політики: поліпшення її інституціонального забезпечення, підвищення рівня конвергенції регіональних соціально-економічних і культурно-освітніх підсистем. Поглиблення дезінтеграційних процесів на регіональному рівні проявляється перш за все у недостатній конвергенції соціокультурного розвитку. Теорія конвергенції (від латинського *convergo* – зближаюсь), одна з головних сучасних концепцій розвитку суспільства, обґрунтовує об'єктивні тенденції до інтернаціоналізації економічної, політичної і культурної діяльності людства у глобальному масштабі. Її засновники Дж. Голбрейт, У. Рослов (США), Ж. Фурастьє, Ф. Перру (Франція) вважають, що всесвітній характер науково-технічної револю-

ції спонукає до необхідності сумісного вирішення загальнолюдських глобальних проблем. Розвиваючи теорію конвергенції, представники Римського клубу (А. Печчеї) поглиблюють розуміння особливостей розвитку людства у постіндустріальну епоху, акцентуючи вже не на ендогенних (зовнішніх) глобальних чинниках, а на внутрішніх (екзогенних) – соціальних, психологічних, культурних, наполягаючи на їх значенні і орієнтуючись на національну інтелектуальну еліту та інтелігенцію.

Відсутність сформованої системи соціокультурних контактів та обміну, фрагментність інформаційного простору та істотний зовнішній централізований державний вплив на нього призводять до невпорядкованості транснаціональної мобільності активного населення. Надмірна концентрація інтелектуальних і трудових ресурсів в окремих регіонах і великих містах призводить до загострення соціальних проблем у менш розвинених локусах, до формування локалізованих (закритих) регіональних ринків інтелектуальних і трудових ресурсів. Їх недоступність для інших локусів спричинює фрагментарність розвитку національної економіки і культури України в цілому. Недостатня активність регіонів у спільній реалізації транскордонних зв'язків призводить до відсутності наукомістних проєктів європейської співпраці, інтеграції України до проєктів з ЕС, неефективності функціонування структури міжнародної економічної та культурної діяльності країни.

Основними ендогенними та екзогенними чинниками недостатньої конвергенції регіонів України є від-

сутність цілісної інституціональної системи міжрегіональної співпраці, концептуальних основ її функціонування, наявність регіональних бар'єрів для її реалізації. Соціокультурна дезінтегрованість окремих локусів України набуває проблемного концептуального характеру макро і кросрегіонального, загальнодержавного рівня.

Значна асиметрія соціально-економічного і культурного розвитку регіонів стали одним із найвагоміших бар'єрів для формування цілісного простору України. Руйнування чіткої системної ієрархії підлеглості та синергетики окремих суб'єктів призвели до порушення стійкості макроекономічної та культурної структури держави загалом. Інтеграція регіональних систем потребує розроблення адекватних механізмів упорядкування нових форм відносин, що складаються між регіонами та членами ЕС. Зasadничою передумовою ефективності державної регіональної політики є її позиціонування як політики узгодження інтересів, а її ідеології – на засадах субсидіярності, партнерства та ефекту синергії.

Метою реформування транснаціонального розвитку держави має стати створення регіональної демократії європейського зразка як системи, що надає можливості країні зі складною регіональною структурою, територіяльними громадами з різним культурно-мовним складом жити і розвиватися в гармонії [4, 44]. Завданням культурології є розроблення концепції культурної державної політики та синергійних шляхів соціокультурного розвитку України. Так, наукового обґрунтуван-

ня потребує «статус клястерів як визнаного у світовій практиці дієвого інструменту кооперації, інтеграції та співробітництва на міжрегіональному, транскордонному та міждержавному рівнях» [6, 127].

Поняття «клястер» виникло в економіці й отримало розповсюдження у різних галузях людської діяльності, пов'язаною з міжгалузеву регіональною кооперацією. Спираючись на аналіз сучасних концепцій клястера як наукового поняття і терміна [6], визначаємо «клястер» як географічне, територіяльне, галузеве або міжгалузеве об'єднання підприємницьких структур, науково-освітніх установ, громадських організацій та органів місцевої влади з метою встановлення каналів транзакцій, комунікацій і діалогу, що сприяють економічному та соціально-культурному розвитку територіяльних громад. За географічним або територіяльним розподілом клястери можна класифікувати на: *регіональні*, що створюються в межах одного регіону і орієнтуються на наявну географічну концентрацію; *державні* або *національні*, що включають організації і установи, розташовані у різних регіонах країни і спрямовані на встановлення міжрегіональної кооперації; *міжнародні*, що створюються на основі ефективного використання природних і людських ресурсів та інноваційних технологій, надійності каналів перерозподілу логістичних потоків між країнами – членами клястера. За кількістю членів та географічним охопленням клястери систематизуються у *транскордонні*, що об'єднують певну галузеву діяльність декількох країн-партнерів; *мегаклястери* – групи

взаємопов'язаних та взаємодіючих галузей, окремих сегментів у межах країни загалом; *мезоклястери*, що кооперують різні установи у межах конкретного регіону; *мікроклястери* представляють рівень міста.

У країнах ЄС клястерний підхід є однією з умов ефективної міжрегіональної кооперації, інструментом, що стимулює синергію інноваційно-орієнтованої діяльності регіонів. Фінляндія, наприклад, розподілена на дев'ять клястерів. У Нідерландах діють 20 мегаклястерів, на основі діяльності яких визначається інноваційна політика держави. До 29 клястерів Данії залучено 40% усієї промисловости. В Австрії діють транскордонні клястери з Німеччиною, Італією, Швейцарією, Угорщиною, налагоджені зв'язки між дослідними інститутами і університетами, складаються спільні інноваційні програми. У Словенії розроблено програму національного розвитку клястерів [6].

Ідея клястеризації поступово знаходить своїх прихильників і в Україні. Так, у Кам'янці-Подільському діє клястер сільського туризму «Оберіг». Швейний клястер у Хмельницькому об'єднує підприємства, середні навчальні заклади відповідного напрямку та місцевий університет. У міністерстві економіки України створено робочу групу з питань розвитку клястерів.

На жаль, теорія та практика клястерного підходу ще не знайшла відображення в культурологічних дослідженнях. Інституційне вирішення цієї проблеми у вимірах культурології потребує конкретизації поняття «клястер в культурно-освітній і мистецькій галузях», створення та сти-

мулювання інноваційної діяльності у межах культурно-мистецьких кластерів, визначення ролі кластерів як інструментів реалізації проектів між-регіональної кооперації та синергії національних ідентичностей в єдиний культурний континуум України, а також у транснаціональні процеси.

Першою ластівкою часткової практичної реалізації культурного кластера стала діяльність «Мистецького арсеналу» в Києві – з інтеграцією різних видів мистецтв, залученням окремих регіонів України і транскордонних проектів, просвітницьких майстер класів з подоланням бар'єрів між митцем і споживачем елітарного мистецтва. Культурний кластер «Мистецький арсенал» розташований на території історичного київського комплексу «Арсенал».

До інституційних інструментів регіональної політики співпраці відноситься узгоджене стратегічне та проектне планування культурно-освітньої діяльності держави. Згідно з положеннями Державної стратегії регіонального розвитку до 2015 року (Постанова Кабінету Міністрів України від 21 липня 2006 р. № 1001) стратегія розвитку того чи іншого локусу повинна підкріплюватися певними проектами. З метою послідовного регіонального, загальнонаціонального та транскордонного розвитку соціокультурної сфери України пропонуємо поєднання стратегічного та проектного підходів у державному плануванні.

Характерною ознакою стратегічного підходу є його усталеність та універсальна значущість, спрямованість на вирішення глобальних довгострокових завдань державного спрямування. Ідея синергетичного

підходу як стратегічного напрямку в дослідженні закономірностей перетворення відносно простих елементів і підсистем в ієрархічно складні структури культурної діяльності (в площині синергетичної парадигми саморозвитку) може стати методологічною основою об'єднання цінностей окремих етнонаціональних спільнот, регіонів і країн у цілісний культурний континуум Європи [10]. Яскравим прикладом синергетичного стратегічного підходу до планування в ЕС є плян «Europe – 2020», зорієнтованого на динамічне культурне зростання співдружності до 2020 року.

Концептуальне вирішення завдань синергетичних гуманітарних стратегій та їх практичної реалізації в пілотних проектах пропонується в сучасних культурологічних дослідженнях В. Личковаха, Ю. Сугробо-вої, М. Тимошенка, О. Яковлева, що розроблені в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККіМ). Як засіб інтенсифікації синергетичних процесів у культурному середовищі регіонів пропонується сучасні соціально-гуманітарні проекти, спрямовані на подальший інтеграційний розвиток.

Актуальним вирішенням проблеми стратегічного планування є пропозиція синергетичного та кластерного підходів, що узгоджуються з пілотними проектами. У НАКККіМ – це проекти: «Визначні діячі та пам'ятки культури України», «Діалог культур: Україна – Греція – Сербія», інтернет-конгрес «Наука. Культура. Освіта – XXI століття». Ю. Сугробою розроблена і апробована культуротворча модель етнонаціональної освіти у вищій школі АР Крим [7, 342].

Національним інститутом стратегічних досліджень започаткований цікавий проєкт «Національні дебати». Це – відеоконференції за участю всіх регіонів України, найближчою тематикою якої є обговорення нової регіональної політики. Національний проєкт «Відкритий світ» об'єднає всі регіони України з країнами – членами ЄС.

У представлених проєктах синергія української культури розкривається з урахуванням діалектики регіональних хронотопів і загальних закономірностей виникнення, розвитку, трансформації окремих етнонаціональних спільнот, регіонів та їх полілогічним об'єднанням у цілісний культурний континуум України – національний образ соборної держави у глобалізованому світі початку XXI століття. Вихід сучасної незалежної України у світовий постіндустріальний простір зумовлює також вивчення можливостей розширення міжнародних культурних взаємин як засобу діалогу культур у просторі полікультурного світу.

Зазначені чинники зумовили дослідження у НАКККіМ актуальних наукових проблем: «Міжнародні гуманітарні стратегії в сучасній Україні як системний культуротворчий феномен» (аспірант М. Тимошенко, науковий керівник В. Шульгіна) та «Синергетика регіональних ідентичностей в культурному континуумі України кінця XX – початку XXI століття» (докторант О. Яковлев, науковий консультант В. Личковах). Йдеться як про концептуальне вирішення завдань міжнародних гуманітарних стратегій, так й висвітлення шляхів їх практичної реалізації, зокрема у контексті кластерного підходу.

За результатами проведеного дослідження, виявлено головні завдання вивчення культуротворчих можливостей сучасної української культури в її стратегічно-гуманітарній спрямованості: визначення знакового змісту гуманітарних стратегій, характеру, способів та форм міжкультурного діалогу; усвідомлення ролі людини – особистісного фактору як головного чинника гуманітаризації культури та її стратегічного скерування. Важливою рисою названої стратегії є її часова тривалість та просторова поширеність – на відміну від епізодичної тактичної дії, адже стратегічна розрахована на усталеність та універсальну значущість. Охоплюючи сферу міжнародних взаємодій, вона набуває множинності вияву у формах комунікативних інституцій і стає важливим чинником глобалізації в її позитивному значенні [6].

Міжнародна діяльність НАКККіМ здійснюється у різних формах комунікативних інституцій, зокрема, це проєкт «Діалог культур: Україна – Греція – Сербія» [9]. До виконання проєкту залучені Посольство Греції в Україні, університети в Атонах, Солоніках, Патрах (Греція), у Ніші (Сербія), «Товариство греко-сербсько-української дружби і співпраці».

Програма проєкту «Діалог культур: Україна – Греція – Сербія» (автор – Л. Терещенко-Кайдан, керівник – В. Шульгіна) має декілька напрямків:

- 1) визначення змісту творчої співпраці науковців НАКККіМ, університетів в Атонах, Солоніках, Патрах (Греція), Університету у Ніші (Сербія), розроблення договорів про сумісну наукову і навчальну діяльність;

2) проведення міжнародних конференцій на базі НАКККіМ (2010 – 2014 рр.), Університету у Ніші (2012 р.) з виданням збірників матеріалів конференцій [1], [2], [3], [11];

3) ознайомлення українських науковців з духовною культурою Греції і Сербії підчас творчих відряджень.

У складі української делегації, що відвідала Грецію у 2012 і 2013 роках були: автор проєкту Л. Терещенко-Кайдан, професори А. Терещенко, Г. Сагач, Г. Мартинко, І. Пономаренко, В. Шульгіна, іконописець Р. Кайдан, аспірантська та студентська молодь НАКККіМ і Слов'янського університету. Ознайомлення з духовною культурою Греції включало відвідування старовинних монастирів та спілкування з вченими в Атенах, Патрах, у славетному місці Греції Метеори, де з XI століття діють вісім монастирів, які притягують до себе численних паломників.

Обговорювались питання налагодження наукових та духовних зв'язків України і Греції, зокрема щодо вивчення українськими вченими кириличного рукописного фонду, що зберігається в бібліотеках монастирів і має українські коріння.

Конференція «Діалог культур: Україна – Греція – Сербія» проходила 10 – 15 жовтня 2012 у м. Ніш (Сербія). Організатором і керівником роботи конференції у Сербії був доктор богослов'я, протоієрей, настоятель храму трьох святих в Акраті і храму в м. З'янконт (Патри – Греція), голова «Товариства грецько-сербсько-української дружби» Сатіріс Коскоріс.

Засідання конференції проводились у приміщеннях Мерії м. Ніш і Економічного факультету Універси-

тету у Ніші. У роботі конференції взяли участь провідні вчені Сербії, Греції, які зацікавлені обміном досвіду з професорами НАКККіМ. Доктор Сатіріс Коскоріс накреслив перспективи сумісної наукової та просвітницької діяльності слов'янських вчених. Доктор Лукаш Диметріус, професор Атенського університету, спеціаліст у галузі феноменології, відзначив налагодження зв'язків слов'янських народів у контексті розвитку православної Церкви. Хореограф, викладач танців доктор Георгіус виступив з доповіддю «Традиційні танці та релігійні традиції», виявивши стародавні витоки грецьких народних танців. Доктор Марія Хоторо з міністерства освіти Греції розповіла про досвід діяльності грецької школи для дітей з особливими потребами – (сама має таку дитину). В обговоренні доповідей учених взяла участь також українська делегація, у склад якої входили професори та доценти НАКККіМ: В. Шульгіна, Л. Терещенко-Кайдан, О. Зосім, С. Садовенко, В. Личковах, а також перекладач з Слов'янського університету доцент Л. Макарова, здобувач НАКККіМ.

Доповіді членів української делегації були відзначені в процесі дискусій та на пресконференції як актуальні за проблематикою симпозіуму, високої гуманістичної спрямованості, науково обґрунтовані, оригінальні за своїми ідеями. Всі доповіді були представлені у друкованому перекладі грецькою мовою, супроводжувались ілюстративним матеріалом як презентації. Матеріали симпозіуму надруковані в Греції окремою збіркою [11].

Клястерний підхід у реалізації пілотного проєкту «Діалог культур:

Україна – Греція – Сербія» зумовлений сумісною транснаціональною культурною діяльністю у галузі освіти науковців, викладачів, студентів і аспірантів НАКККіМ, університетів в Атенах, Патрах (Греція), у Ніші (Сербія), вчителів та учнів київської спеціалізованої школи № 94 «Еллада», членів «Товариства греко-сербсько-української дружби і співпраці «Трьох Святителів і рівноапостольних Кирила і Методія», православно-го духівництва України, Греції, Сербії.

Отже, участь українських учених у міжнародних конференціях гуманітарно-культурологічного спрямування, збагачення українського досвіду їх напрацюваннями в освітній галузі, організації громадських зв'язків та гуманітарних акцій, поширення наукового та навчального досвіду українських учених в європейському просторі сприяють розширенню транснаціональних гуманітарних стратегій України.

Bibliography and Notes

1. *Діалог культур: Україна – Греція*, Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв 2010, 140 с.

2. *Діалог культур: Україна – Греція*, Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв 2011, 176 с.

3. *Діалог культур: Україна – Греція*, Київ-Одеса-Афіни-Патри 2012, 196 с.

4. *Європейська правова база місцевого регіонального розвитку*, [у:] *Матеріали Утрехтської конференції міністрів держав-членів Ради Європи, що відбулася 16-17 листопада 2009 р. / Делегація України*

в Конгресі місцевих і регіональних влад Ради Європи, Центр міжнародного співробітництва, Бюлетень №1, Київ 2010, с. 44-60.

5. *Регіони України: проблеми та пріоритети соціально-економічного розвитку* / Ред. З. Варналія, Київ: Національний інститут стратегічних досліджень 2005, 498 с.

6. Семенова Галина, Богма Олена, *Національний кластер – новий шлях для прискорення економічного та інноваційного зростання України*, [у:] *Вісник економічної науки України* 2006, № 1 (9), с. 127-133.

7. Сугрובה Юлія, *Культуротворчість у діалозі традицій і новацій сучасного поліетнічного суспільства України (кримський досвід)*, Симферополь 2012, 351 с.

8. Тимошенко Максим, *Міжнародні гуманітарні стратегії в сучасній Україні як системний культуротворчий феномен: автореферат ... дисертації кандидата культурології, 26.00.01. «Теорія та історія культури»*, Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв 2012, 17 с.

9. Шульгіна Валерія, *Міжкультурний діалог у теорії та історії культури (за матеріалами діяльності кафедри теорії, історії культури і музикознавства)*, [у:] *Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність*, Одеса-Київ-Варшава 2012, с. 3-5.

10. Яковлев Олександр, *Культурологічні виміри синергетики регіональних ідентичностей в сучасній Україні*, [у:] *Аркадія*, Одеса 2013, с. 19-25.

11. Shulgina Valeria, *Ukraine – Greece*, [σε:] *Ettikoivwviako evnuerwtiko evtutto*, Athens: Πορρωβίτοσης Αγιαλαείας 2012, № 28, σ. 100-104.

Tetiana Kotyk

CONCEPTUAL APPROACHES TO THE GOAL OF TEACHING THE NATIVE LANGUAGE IN PRIMARY SCHOOL

Vasyl Stefanyk Ivano-Frankivs'k Precarpathian National University, Ukraine

Abstract: In the article some conceptual approaches to teaching infant and junior school pupils their native tongue are presented. The author attributes a special attention to the importance of the goal of language teaching and emphasizes the historic legacy of pedagogy in establishing the content and social significance of primary education. The problem is analysed in projection onto the principles of the national Ukrainian Education Development Doctrine for the XXIst century. Some speculative grounds for the definition of the goal and content of native language teaching in primary schools are also reflected in the article.

Keywords: native language teaching, language teaching goal, primary education significance, primary school pupils

The educational goal sets conceptual guidelines for determining the content of learning because it is used as a means for the selection of study material according to certain ideological positions. It can be considered as an essential binding link between theory and practice of education. The theoretical aspect of the goal of language study is the linguo-didactic interpretation of the public requirements, whereas the practical aspect is aimed at formatting of both the individual and society in accordance with the preselected tasks.

The rapid development of the society stipulates its needs and causes the necessity of changing the goal, content, and final output of learning altogether.

The purpose of the article: we hope to reveal the theoretical and methodological foundations of the goal of teaching the native language to the contem-

porary primary school children taking into account the historic inheritance of pedagogy in the cause of primary education content design.

By the twentieth century mid-80s no ultimate goal of the native language learning in primary schools curricula had ever been formulated. With regard to the lack of consistency, logical sequence, and continuity among the syllabuses in the learning process organization there is an evident possibility to come to the conclusion of the absence at that period of time of a holistic scientific approach to the organization of teaching children the mother language. The culpability for aforementioned situation in language study should not be ascribed to the incapability of science insofar as there is a well-known fact that the CPSU leadership was spread over both the scholarly and educational en-

vironments: declaring certain slogans that first of all met the interests of the party dictatorship, the concern of the administrative and party apparatus was strictly confined to their implementation and performance, so that there was no room left for whatever alternative approaches.

Consequently, either the social or an author's viewpoint is fixed in the educative goal concerning the ultimate results of language teaching of primary school children. Obviously, this goal should be clearly defined and include the conditions of its accomplishment. However, for already quite a long time no scientifically grounded goal of language teaching at the stage of primary education has been specified.

During the 1980s in the soviet pedagogy there appeared a chain of important works (by Yu. Babanski, V. Krayevski, V. Lyednov, a. o.) dedicated to the methodology and theory of education content in which the goal of education was introduced as a fundamental and guiding principle to authorize the shaping of the educative content and the following regularity of social conditionality of education and teaching was postulated: changes in the society bring about the changes and demands which that society imposes on education and which contribute to the formation of its goal and content.

The then society found it important that schools ought to have ensured not only an amount of specific knowledge and formed in pupils the communist ideology basis, but also to have taught them to conduct independent scientifically substantiated reasoning and to have supplied them with skills of creative thinking. The study and interpretation of the problem are elucidated

in many pedagogical works by such researchers as Ch. Kupysevych, I. Lerner, F. Sushkova, V. Tsetlin, I. Zhuravlev, I. Zorina, and others. As a matter of fact, in the soviet pedagogical science, within which bounds the Ukrainian linguistic education was evolving, there had been determined a complete theory of goal-setting curriculum and language teaching, which main arguments were accepted and perfected by the educators from other countries.

Researcher I. Lerner, for example, correlated the teaching goal in secondary school with the formation of scientific and theoretical outlook that reflects the needs of society. He believed that it is the philosophy of curriculum design which serves the educative goal, means of its achievement, and content itself as it impacts goal definition, determines the content material selection and content-oriented ideas, serves as a means of characterization of the correspondence between the selected content and outlook, and is an integral part of education content. The scientist understood the outlook as (quote) "the system of generalized knowledge of reality, ways of its application, and orientation in the environment for the assessment of the effects and determination of the attitude to them" [2, 68].

Thus, we are able to affirm that the goal and content of education is not only a mere system of specific knowledge and skills about the objectively existing world, but it also includes such components of social consciousness as experience of creativity and emotional evaluative attitude to reality.

I. Lerner offered the classification of knowledge based on the formation of ideology at different stages of learning and identified the following four groups of knowledge:

- specific knowledge that has no ideological burden;
- knowledge that can be a basis to certain philosophical generalizations on the condition of their mastering and repeatability or, in other words, manifestations of regularity of their training;
- knowledge that can directly energize the philosophical sense;
- actual ideological ideas.

The first three groups of knowledge are available for primary school age pupils and can be incorporated into the content of the Ukrainian language teaching.

Thus, reinterpreting the general education content's theory, it can be stated, that *the goal of teaching junior pupils is to form the basis for further development of their each individuality's outlook through absorption of a certain system of knowledge, experience of their creativeness and emotional-evaluative attitude to reality, while the content of education should reflect both the objective (fact) and subjective (activity) aspects of the outlook.*

The basics of the theory of goal-setting of education developed by Ch. Kupysevych [1] include the idea of variety of goals, their indivisible unity and hierarchical subordination. The scientist identified upbringing goals and goals of general and professional education. According to the aforementioned educator, the principal goal of public education is to provide all pupils with optimal intellectual development. The achievement of this goal is fulfilled through the implementation of major goals of general education, which include such: review of achievements in a particular branch of knowledge and formation of appropriate skills; development of cognitive abilities and interests;

formation of scientific outlook; exercising self-education; advocating scientific organization of labour and scientific principles of production. Specification of the top education goals is a set of partial learning objectives as defined in the syllabuses of each individual subject.

However, it is not just the general regulatory educational documents and the syllabuses' sections which comprise the content of teaching primary school pupils their mother tongue that should outline the specific purpose in accordance with which the process of education will be conducted.

E. Sushkova [6] in her numerous publications focused attention on a system approach in developing the theory of goal-setting curriculum, highlighting the hierarchy of goals at the level of individual subjects. Under this approach, the main objectives derive from the function of school discipline and its role as a part of overall goal of a certain educational level which is expected to ensure the integrity of learning within the educational system, and what should be featured primarily is the goals which characterize the leading educational component that, in fact, depends on its functions. The next group of objectives, according to E. Sushkova, should describe: a) basic knowledge and skills; b) additional knowledge and skills as a necessary condition for mastering the former ones; c) ideological and educational – as an outlook generates on the basis of knowledge and skills – attitude to social values; d) shaping of personality traits. Although the formation of personality traits is not proved to be directly related with subject knowledge and skills, but it is certain that their implementation is an inalienable element necessary to form fully and harmoni-

ously developed personality.

Accordingly, proceeding from the defined principles of goal-setting, we are now able to assert the following: *in language teaching of primary school children the goals first to be pursued are these characterizing verbal ability, whereas the leading component of educational content of language study is, of course, the creation of ways of speaking. All the rest content components can be disclosed in the other groups of goals.*

In the early 90s of the previous century, when public education of the former USSR was on the verge of a new stage of development period, there in pedagogy circulation appeared the basic concepts developed by V. Lyednov [3], in which he presented the problem of goal-setting in general education as a multidimensional system, various aspects of which are considered as interrelated, complementary sides of a whole. It singles out two main aspects of learning goals: social, which reflects the demands of society to education; and personal, highlighting the function of education in terms of personality characteristic features. The leading function of education in the social aspect the scientist considered to lie in the transmission of general culture to future generations for their use, development, enhancement and ideological orientation of education as one based not on the communist ideals, but on the national and world culture traditions and on the priorities of human values. The personal aspect of the goals of general education reflected – according to age peculiarities – a gradual comprehensive development of a child and the logics of subjects.

Consequently, after V. Lyednov, *the goal of education should not only interpret the needs of society, but also the interests of the individual who learns, focus*

on the development of general culture shaping the outlook of the individual, learning human values and gradual comprehensive development of a child.

The mentioned statements shaped the coherent theoretical concept of the formation of the goal and content of education, they became the impetus for the determination of the goal of language learning by junior pupils.

In linguistics of the 50s and 60s of the XXth century new approaches to language learning were defined. Instead of structuralism there came the recognition of the need to consider the language due to social conditions. The idea of language as a static system was replaced by scientific understanding of the communicative action (live speech process, which is recorded in the text, internationally called “communication revolution”). The action of communication consists of three main components: the author, the recipient, and the text. The necessary condition of communication is its goal, – to understand each other, for which reason it always remains mutual for the author and the recipient

The communicative approach is reflected in language teaching of primary school children: in the memorandum of 1987 curriculum it was formulated as a need to master basic skills of cultural behavior during verbal communication (polite tone, the ability to cooperate with the interlocutor in the team), although the expressed intentions were not specified in the content of syllabuses. However, the communicative aspect of language in these programs was indeed explained in a wider sense: sections “Language and Speech” and “Text” were singled out as such, which give basic information about message types, their kinds and features of their written

and oral manifestation were aimed at raising cultural communication through verbal and non-verbal means. Special language lessons were introduced, dealing with speech development for children's mastering the most important requirements of speech and language communication ethics, and textbooks offered material to digest this information.

According to psycho-linguists L. Vygotsky, M. Zhyntkin, I. Zymnya, O. Leontiev and others, the communicative activities, as well as any other, must have a motive, without which the communicative cannot be started, a goal as image of the final result of the activity, and successive stages of goal realization, such as: orientation, planning, implementation, and control. Thus, the beginning of the a speech act anticipates the understanding of motivations, needs and goals of communication. There are such kinds of speech, as listening comprehension, speaking, reading, and writing.

In the perspective of this theory, in the early 90s of the XXth century the learning function of the native language study by elementary school children was identified: it is used to imitate, verbally depict the reality; it is a means of understanding, a form of expression, an instrument of influencing others, the element of reproduction of human emotions; besides, it is also the way to implement this function: "the student goes from basic situational practice of using language to purposeful use of it in different contexts of communication" [4, 11].

The goal of language education provided by the program of 2005 – 2006 (by M. Vashulenko, I. Gudzyk, K. Ponomareva, O. Pryshchepa, a. o.) was formulated according to a fresh opinion

about the formation of language and speech abilities of junior pupils, – to develop and improve abilities and skills of mother tongue in all areas and types of speech activities (listening with comprehension, speaking, reading, and writing) and the motivation of studying the native language.

Due to the development of linguistic science *communicative activity approach to language learning was established, which at the goal's level involves the development of speech skills from mastering basic knowledge of the language as a medium of communication in the interconnected and purposeful improvement of four kinds of speech of pupils - listening, speaking, reading, and writing.*

According to the new curriculum for primary school children, the focus of language study is directed not only at giving a system of language skills, but also at acquainting with the values, moral and social, for the development of each pupil as an individual. These priorities in language education were due to the current social needs, so declared in the national Education Development Doctrine: "The purpose of public education policy is [...] raising a generation of people able to work effectively and learn throughout life, to protect and increase the values of national culture and civil society [...]" [5, 22-25].

Therefore, the aim of language study by primary school children has a *social aspect* that reflects the demands of society at the present state of language learning, and a *personal aspect*, taking into account the needs of a pupil for the formation of certain personal qualities (communicative, intellectual, cultural, etc.) that will provide his or her proper functioning in the society. The reviewed

aspects of the goal are interrelated sides of a whole, and their separation is possible only at the theoretical level.

Within the aforementioned aim of language the following leading component of content of language teaching is defined: forming the ways of speech activity, that is, the basis for its fulfillment is the process of gaining by children basic language skills as components of social experience. The process of language learning is oriented to the transmission of experience of speech communication culture, which is a part of the general culture of a nation, it focuses on the assimilation of both the universal and national values and, hence, – on formation of the basis of a pupil's individual outlook and personal qualities as the cornerstone for the child's further comprehensive development.

Conclusions. Considering the description of the current circumstances of the goal of language study by primary school pupils, we can accentuate that it corresponds to the leading positions of general didactic theory of the content of learning.

Promising are the next directions for improvement of the characteristics of the goal of language study by primary school children:-

- definition of hierarchy of purposes within the study of the native language (with a focus on the final goal as a top one), including the covering of secondary purposes as a necessary condition to achieve the top objective, and also philosophical, cognitive, and educational purposes;
- determination of necessary

and sufficient conditions to achieve the goal at each study level, the comparison of these conditions with those actually existing to eliminate inconsistencies and obstacles to the implementation of the goal and meeting the needs of the individual and society;

- defining the stages of promotion toward the goal within each hierarchical level, establishing relationships between them on the way to the ultimate goal of teaching junior pupils their native language.

It is necessary that the analyzed goal and social needs should find an appropriate display in the content of teaching native language in primary school.

Bibliography and Notes

1. Куписевич Ч., *Основы общей дидактики*, Москва: Высшая школа 1986, 368 с.
2. Лернер И., *Функции мировоззрения в содержании образования*, [в:] *Теоретические основы содержания общего среднего образования*, Москва: Педагогика 1983, с. 62-80.
3. Леднев В., *Содержание образования: сущность, структура, перспективы*, Москва: Высшая школа 1991, 223 с.
4. *Методика викладання української мови* / Ред. С. Дорошенко, Київ: Вища школа 1992, 397 с.
5. *Національна доктрина розвитку освіти у XXI столітті*, [у:] *Освіта України* 2001, № 1, с. 22-25.
6. Сушкова Ф., *Функции программ в обще-нормативных построениях*, [в:] *Теоретические основы содержания общего среднего образования*, Москва: Педагогика 1983, с. 276-278.

Yuriy Zavalevskyi

PECULIARITIES OF TEACHER'S COMPETITIVENESS

Institute of Innovative Technology and Content of Education
of Ministry of Education and Science of Ukraine

Юрій Завалевський

ОСОБЛИВОСТІ КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ ВЧИТЕЛЯ

Abstract: This article updates social requirements towards the modern teacher personality and results of his/her work. The peculiarities of teacher competitiveness that are specified by the level of his/her professional competence, demand for his/her in the labor market, educational authority among subjects of pedagogical activities. The components of a competitive teacher: professional, personal and behavioral are identified.

Keywords: competitiveness, teacher, professional teaching activities, teaching subjects of mutual activities

Гостра потреба суспільства у професіоналах, які визначаються умінням динамічно реагувати на сучасні ринкові запити обумовлює соціальну значущість проблеми конкурентоспроможності вчителя. При цьому новий науковий підхід у розумінні конкурентоспроможного вчителя як агента освітньої політики держави визначає особливості його фахової підготовки зі спрямованістю на освіту упродовж усього життя, постійне оволодіння інноваційними технологіями та інтересом до їх застосування на практиці.

У нашій статті ми спробуємо визначити особливості конкурентоспроможності вчителя, які виявляються у його професійній діяльності.

Проблема конкурентоспроможного вчителя у педагогічних джерелах розглядається не надто активно. Так, у дослідженні Валентіна Андрєєва конкурентоспроможність вчителя обумовлюється сформованістю у нього системостворювальних і пріоритетних якостей, серед яких особливо важливими, на думку автора, є чіткість цілей та ціннісних орієнтацій, працелюбність, творче ставлення до справи, здатність до ризику, незалежність, здатність бути лідером, намагання до постійного саморозвитку, професійного зростання, стресостійкість [1]. Автор зауважує важливість для здатності вчителя витримувати конкуренцію сформованість тих якостей, які мож-

на визнати такими, що обумовлюють життєву позицію високої людської гідності, що виявляється у незалежності суджень та дій, усвідомленні особистої відповідальності (особливо за ризиковані рішення), послідовності та логічності поведінки.

Розуміння конкурентоспроможності як компетентності вчителя представлено у дослідженні Б. Вульфа та В. Харькіна [5]. Професійна компетентність вчителя обумовлюється високими результатами його діяльності: навченістю, вихованістю та розвиненістю дітей.

За думкою Г. Аташукової, конкурентоспроможність учителя є однією із вимог до його професіоналізму. Дослідниця вважає, що у конкурентоспроможності виявляються потенційні можливості досягнення успіху, що визначають адекватну індивідуальну поведінку у динамічній зміні умов діяльності, а, отже, є соціально орієнтованою якістю особистості [2]. Авторка визначає ознаки конкурентоспроможності: інтелектуальний потенціал, самоактуалізацію, адекватну самооцінку, самоосвіту, комунікабельність, інтернальність, моральний імператив, здатність ухвалювати відповідальні рішення, ціннісно-орієнтовану адекватність, готовність до професійного самовизначення. Педагогічна конкурентоспроможність оцінюється згідно з критеріями, які розмежовують діяльність із особистісного самовдосконалення вчителя, що відбувається через:

- *атестацію вчителя*, у межах якої відбувається оцінка фахового зростання педагога у результаті ознайомлення із презентацією його досвіду, представленого у різних

формах (розробка нових концепцій викладання предмету та виховання, доповідей, виставок, портфоліо тощо);

- *проведення незалежного педагогічного аудиту* з метою виявлення об'єктивної картини діяльності педагога, резервів його подальшої конкурентоспроможності згідно з аналізом відвіданих уроків;

- *консультації* щодо вирішення реальних педагогічних ситуацій;

- *відгуків колег, батьків* (особливо рідних тих учнів, які навчаються вдома).

Отже, достатньо звужене усвідомлення конкурентоспроможності вчителя, представлене у сучасних наукових дослідженнях, спричинило необхідність визначити особливості цього феномену у ракурсі розгляду поглядів на проблему суб'єктів оцінювання праці учителя.

Усвідомлення того, якого вчителя чекають у сучасній школі, визначає необхідність визначити особливості його конкурентоспроможності. Вирішення цього завдання обумовлює необхідність з'ясування тих суб'єктів, які є зацікавленими у якості продукту праці вчителя, а, значить, пред'являють певні вимоги до рівня його підготовки та до особистісних характеристик. Передусім, звісно, йдеться про учнів, повага до вчителя яких позначається на результатах навчально-виховної взаємодіяльності.

З метою визначення уявлень про ідеального вчителя було проаналізовано низку висловлювань учнів сучасних шкіл, що входили до бази експерименту, як через індивідуальне опитування, так і за допомогою ознайомлення зі змістом інтернет-фору-

мів [8], на яких учні обговорювали проблему конкурентоспроможного вчителя. Переважна більшість респондентів бажає бачити у школі учителя, який здатний знаходити спільну мову з дітьми, знати й уміти донести свій предмет до учнів (тобто учні розрізняють наукову обізнаність вчителя та його методичні вміння), визначається енциклопедичністю, володіє сучасними технологіями, творчо підходить до праці, є новатором, виявляє результативність своєї праці (досягнення його учнів мають визнаватись іншими учителями, адміністрацією, батьками тощо). Крім якостей, які виявляють рівень фахової підготовки, учні акцентували увагу на необхідних особистісних характеристиках, серед яких найбільшої ваги надали авторитетності вчителя, його умінню бачити позитивне у будь-якій ситуації, почуттю гумору, самокритичності, гнучкості (умінню пристосовуватись до змін у суспільстві), товариськості, лідерським якостям.

Цікавою є думка учнів про уміння вчителя самовдосконалюватися. Так, один із учнів наводить оригінальну паралель філософської істини «щоб знайти себе – слід себе переробити» відповідно до змін, які сучасний вчитель має відтворювати – з метою визначення актуального на певному етапі та дотримання визначеного шляху. Вагомим чинником конкурентоспроможності учительської професії респонденти визначили здатність вчителя змінюватись згідно з вимогами реформи освіти.

Таким чином, висловлювання респондентів щодо особистості конкурентоспроможного учителя були достатньо однозначними. Вод-

ночас у деяких питаннях виникала полеміка. Так, учні відзначили, що у виборі між учителем, який виявляє результативність через підготовку різного роду лавреатів та переможців у олімпіадах, конкурсах, а також у високих досягненнях учнів на ЗНО¹, та вчителем, який уміє знаходити підходи до учнів у процесі виховання, вони обирають останнього. При цьому учні зауважили, що якраз другий тип вчителя мало коли отримує визнання з боку адміністрації школи («наразі держава робить все, щоб у вчителя були чіткі показники: якщо діти виграють олімпіади, складають ЗНО, значить ти хороший вчитель, а якщо вчитель просто виховує порядних людей, думає про своїх учнів, то жодної надбавки до зарплати він не отримає», «просто хороший вчитель і конкурентоспроможний вчитель не завжди ідентичні – часто молодші вчителі можуть бути затребувані у школі більше, аніж учитель з досвідом, якому довіряють батьки»).

Аналізуючи уявлення учнів про конкурентоспроможного вчителя, можна узагальнити, що таким вчителем є той, хто може бути упевненим щодо затребуваності своєї праці. Це фахівець, який знає, що не залишиться без роботи, з дипломом відповідного рівня кваліфікації, досвідом; такий, що відповідає сучасним вимогам освіти та суспільства, і водночас користується повагою серед учнів та їхніх батьків.

Цікавими представляються для дослідження проблеми конкурен-

¹ ЗНО, Зовнішнє тестування – система іспитів (передусім – тестування) для вступу до вищих освітніх закладів в Україні, яка спрямована на визначення рівня навчальних досягнень випускників середніх навчальних закладів.

тоспроможности вчителя висловлювання самих освітян. Зокрема, висновки аналізу опитування, проведеного у гімназії «Пріоритет» м. Києва [7], свідчать, що конкурентоспроможним учителем може бути лише вчитель, який: не просто дає міцні знання, але й вчить ці знання застосовувати на практиці; здатний формувати у вихованців належний рівень соціальної зрілості, життєвості, створювати умови для розвитку потенціалу; здатний до самопізнання, саморегуляції, інтеграції до соціокультурного простору, до щоденного самовдосконалення; здатний виконувати роль тьютора – людини, що забезпечує педагогічний супровід вихованців, а також наступність навчання і виховання, бо саме наступність є ефективним засобом досягнення кінцевої мети цього процесу; піклується про здоров'я своїх вихованців, використовує у своїй роботі здоров'язбережувальні технології; створює комфортні умови навчання, за яких кожен учень відчуває свою успішність, інтелектуальну спроможність; готує учнів до повноцінного життя у європейському просторі; є активним у громадянській позиції, виявляє гідність і честь у її відстоюванні, є прикладом для вихованців.

Слід зазначити, що в аспекті усвідомлення рівня затребуваності конкретного вчителя дітьми та їхніми батьками його конкурентоспроможність можна пов'язати із авторитетністю. При цьому авторитетним учителем слід вважати такого, до думки якого дослухаються, цілі та методи роботи якого схвалюють і наслідують, результати діяльності якого встановлюють за зразок для інших.

Цінними для дослідження вважаємо думки майбутніх учителів, студентів 3-го курсу педагогічного вищого освітнього закладу про сучасного вчителя. Серед рис, які є необхідними вчителю для конкурентоспроможности, студенти визначили мобільність, що дозволяє як реагувати на зміни у науці дисципліни, яку вчитель викладає, у тенденціях освітнього середовища (законах, положеннях), у суспільному житті країни, так і знаходити додаткові можливості заробітку («на одну вчительську зарплату не проживеш», – зауважують студенти). Вчитель має бути посередником між батьками та дитиною, якщо стосунки у сім'ї не складаються. При цьому він повинен уміти зберігати авторитет батьків і, водночас, бути товаришем учню для того, щоб вихованець та його батьки змогли порозумітись.

Отже, аналіз опитування дозволив зробити висновки про те, який вчитель є затребуваним у сучасній школі. Передусім ідеться про його людські моральні якості, сформованість яких дозволяє бути авторитетним серед учнів, їхніх батьків та колег. Рівень професійної підготовки вчителя має відповідати сучасним запитам розвитку суспільства: крім наукових знань із фахової дисципліни, вчитель має володіти комп'ютером та іншими сучасними технологіями, які дозволяють спростити та урізноманітнити процес навчання, бути енциклопедично розвиненим, здатним до самовдосконалення. Неабияке значення надається комунікативним якостям вчителя, що функціонально мають забезпечувати оптимальні результати у діяльності та спілкуванні з суб'єктами педагогічного процесу різного віку.

Прагматичні виклики сучасності вимагають зосередити увагу ще на одному аспекті конкурентоспроможності вчителя – його умінні підготувати конкурентоспроможну особистість, що визначається у спрямуванні учнів на особисту відповідальність за уміння виживати у реаліях сучасного суспільства. Така наша думка підтверджується точкою зору ректора Харківського національного педагогічного університету імені Г. Сковороди, професора Івана Прокопенка на проблему моральної відповідальності вчителя щодо соціального замовлення суспільства, яке потребує виховання у школах майбутніх підприємців. Полемізуючи з кореспондентом журналу «Пані вчителька» (№ 12, 2008) щодо того, що в Україні мало успішних бізнесменів, оскільки вони вчилися в учителів, які самі не є реалізованими та успішними у суспільстві, Іван Прокопенко дотримується думки, що «сьогоднішній учитель нерідко сам стає бізнесменом, більш того, й у державному самоврядуванні прийшов попит на представників професії учителя: сільський, селищний чи міський голова – у більшості випадків колишні вчителі. Тому є пояснення: вчителі вміють працювати з людьми (а в органах самоврядування це головне)» [10].

Однак підхід до визначення суті конкурентоспроможності вчителя лише згідно з моделлю ідеального вчителя для школи вважаємо дещо спрощеним. Конкурентоспроможність у своїй суті є явищем, що спрямоване на досягнення найбільшої якості благ для людини, яка, власне, вступає у конкуренцію за них (блага) з іншими претендентами. За твер-

дженням В. Андреева [1], коли йдеться про конкурентоспроможність особистості, то найбільш активно розглядаються не кінцеві результати її діяльності, а уміння вистояти та перемогти у конкурентній боротьбі. Тож якщо школа чекає вчителя з набором певних якостей та відповідним рівнем фахової підготовки, то й учитель, якщо він усвідомлює свою конкурентоспроможність, обирає школу з найбільш відповідними для комфортної праці умовами. Передусім, йдеться про вибір учителем школи, у якій, за його думкою, його праця буде найбільш високо оціненою, а ставлення до його особистості – шанобливим. Отримання перемог у змаганні за певні професійні ресурси (або блага) є результатом конкурентоспроможності, а, отже, вчитель може конкурувати за краще навчальне навантаження, відбір класів (або класне керівництво у певній класі), сумісництво, комфортний розклад занять. У такому випадку можна визначити внутрішню конкурентоспроможність фахівця – рівень оцінки його особистої цінності для адміністрації школи та колег. Звісно, рівень внутрішньої конкурентоспроможності є суб'єктивним, оскільки у сучасних школах України часто цінність учителя визначається не рівнем його авторитету серед дітей та батьків, а рівнем його лояльності до політики адміністрації школи, умінням швидко зреагувати на вимоги директора, якісно виконати посередницьку роль у його «проханнях» до батьків тощо. Отже, конкурентоспроможний вчитель не завжди є найбільш авторитетним, а навпаки, може бути людиною з подвійною мораллю, приклад життєвої

позиції якої стане хибним для формування громадянської свідомості учня. Водночас, ступінь поваги до того чи іншого педагога насамперед залежить від нього самого, так само, як і престижність школи залежить від її керівництва. Є вчителі, у яких зовсім відсутня проблема невідвідування учнями занять, на їхні уроки діти поспішають, спілкування з ними перетворюється для учнів у знаходження істини. Є вчителі, щодо яких батьки «оббивають поріг» кабінету директора проханнями призначити їх керівником у класі своєї дитини. Тож можна констатувати, що істинна конкурентоспроможність вчителя виявляється не лише у завоюванні ним кращого «місця під сонцем» у своєму професійному середовищі, а у підтвердженні своєї затребуваності визнанням тих, хто є зацікавленим у способах та результатах його професійної діяльності.

Конкурентоспроможність учителя серед учнів виявляється у частоті їхнього бажання навчатись у такого вчителя, що найбільш обумовлюється в умінні педагога не лише викликати інтерес до предмету, але й зберегти та поглибити його. Зрозуміло, що вчитель не може зробити «свій» предмет улюбленим для всіх учнів класу, але способи зацікавити ним учнів із різним типом навчальної спрямованості для педагога-майстра реально існують. Саме цю проблему висвітлено на сторінках газети «Сім'я та школа», в якій презентується досвід учителя літератури, який на питання кореспондента, чи всі його учні люблять літературу, чи не зустрічаються такі, кому вона «не потрібна», відповів: «Немає учнів таких, яким би нічого не було цікаво.

Лише потрібно знати – кому і що. Я про це дізнаюся, і тоді «футболістові» несу *Воротаря республіки*, «морякові» – Станюковича, «біологові» – Фабра або Поля де Крюї. Тут важливо, щоб кожен побачив, що є книги, написані саме для нього. А далі – слід зуміти показати, що всі хороші книги – «для нього»» [9]. Дійсно, у цих словах простежується яскравий приклад учительського підходу: володіння предметом та уміння захопити ним аудиторію. Однак слід зазначити, що сучасні учні над усе цінують, якщо педагог може пов'язати необхідність знання «свого» предмету із сучасним життям, його соціальним або навіть побутовим використанням.

Отже, у оцінюванні рівня конкурентоспроможності вчителя слід урахувати суб'єктивну оцінку його професійної популярності серед учнів, що може виявлятися через активність відвідування занять цього вчителя, частоту вибору випускників фаху з науки, яку викладає такий вчитель, бажання учнів реалізовуватись у предметних гуртках або різного роду конкурсах з предмету під керівництвом вчителя.

Оцінка праці вчителя, за думкою А. Маркової [6], визначається процесуальними та результативними показниками. До процесуальних показників науковець відносить цілі та завдання, які ставить перед собою вчитель; прийоми та способи педагогічного впливу, які вчитель використовує; рівень професійної самореалізації, відкритість особистості учителя щодо професійних інновацій, креативність, працездатність, здоров'я. Результативні показники визначають рівень розвитку, навченості та вихованості школярів. Погоджую-

чись із цим визначенням, зауважимо, що результативні показники не завжди є заслугою вчителя, оскільки на особистість дитини впливає не лише він. Так, поясненням високих досягнень учня з певної дисципліни може бути не майстерність його вчителя, а відвідування школярем додаткових занять у іншого педагога (репетитора), а всебічна розвиненість учня обумовлюється знов-таки не педагогічним талантом керівника класу, а увагою до дитини батьків, що забезпечують розвиток згідно з її інтересами та рівнем здоров'я.

Слід зазначити, що у презентованих А. Марковою критеріях оцінки праці викладача, викликають зауваження суб'єктність сторони оцінювання, адже один і той же процес або результат діяльності вчителя може бути оціненим позитивно з точки зору адміністрації школи, але негативно – з боку батьків. Наприклад, учитель, готуючи учня до олімпіади, надає йому додаткові консультації після уроків, що забирає вільний час дитини. Якщо учень або його батьки негативно сприймають такий процес, то навіть чудовий результат олімпіади не дозволить їм позитивно оцінити дії вчителя, оскільки його мета не є тотожною із цілями родини учня. Або використання вчителем певних інноваційних технологій позитивно сприймається учнями, підвищує їхній інтерес до уроку, але, водночас, може стати причиною заздрости з боку колег, особливо тих, які не мають бажання докладати зусиль щодо особистого розвитку. При цьому прогресивний учитель може стати об'єктом латентного осуду своїх колег і здобути у них негативну оцінку. Отже, неоднозначність оцінок праці

конкретного вчителя з боку суб'єктів педагогічної взаємодії не дає гарантії об'єктивності визнання рівня його конкурентоспроможності.

Більш вдалими для оцінки праці вчителя є, на нашу думку, визначення цього аспекту проблеми Ю. Бабанським, який акцентує на залежності оцінки праці вчителя від рівня його професіоналізму [3]. Цілком погоджуємось із визначенням науковцем етапів розвитку педагогічного професіоналізму:

- оволодіння основами професії, успішне застосування відомих у практиці прийомів діяльності (учитель-професіонал). Уважаємо, що на цьому етапі молодий учитель придивляється до діяльності досвідчених учителів, обираючи для себе ті способи їхньої педагогічної діяльності, які вважає найбільш вдалими для наслідування. Початок цього етапу відбувається вже у процесі педагогічних практик під час навчання у педагогічному вищому освітньому закладі, а трансформацією його у наступний етап вважаємо бажання молодого вчителя моделювати особисту діяльність, привносити у власний досвід певні інновації.

- Використання у педагогічній практиці, разом із апробованими засобами, оригінальних нових підходів до вирішення педагогічних завдань (учитель-новатор) визначає другий етап розвитку педагогічного професіоналізму вчителя. На цьому етапі вчитель знаходить свій власний стиль педагогічної діяльності, випрацьовує особисту педагогічну техніку. Перехід учителя на цей етап можна пов'язати із підготовкою ним першого повного випуску учнів (це не обов'язково стосується керівни-

цтва клясою, вчитель може повністю пройти курс шкільної програми із дисципліни, яку викладає. При цьому цей етап може бути скороченим, якщо вчитель одразу викладає у різних паралелях клясів). Саме на цьому етапі вчитель найбільш активно виявляє себе у різних видах педагогічної діяльності: як керівник кляси, як номінант у різного роду конкурсах, як педагог-організатор тощо.

- Уміння учителя не лише пропонувати нові ідеї, застосовувати їх у своїй діяльності, але і науково обґрунтовано оцінювати їх ефективність та можливість передання іншим учителям (учитель-дослідник). Цей етап визначається наданням учителю ролі наставника нових учителів, підвищенням статусності вчителя через присвоєння йому високих категорій, професійним визнанням, що виявляється у нагородженнях різного рівня. Однак саме на цьому етапі можлива професійна стагнація учителя, що обумовлюється його небажанням оволодівати інноваційними прийомами, навчатись чомусь новому. Ризики таких застійних настрів досвідченого учителя можуть позначитись на професійній позиції молодих учителів, які можуть наслідувати таку його досить неефективну поведінку.

Таким чином, перехід учителя на кожен із етапів розвитку його професіоналізму вірогідно має підвищувати його конкурентоспроможність, але лише у тому випадку, якщо вчитель визначається достатньо розвинутою педагогічною спрямованістю, працелюбністю, цікавістю до нового у професії.

У дослідженні Аріни Власової [4] визначаються компоненти конкурен-

тоспроможности вчителя: індивідуальний, особистісний та професійний. При цьому автор зазначає, що для майбутніх педагогів, на відміну від тих, хто вже має досвід роботи, професійний компонент є потенційним, не апробованим, тож у процесі навчання студентів педагогічних вищих освітніх закладів слід зосередити увагу на формуванні конкурентоспроможности майбутніх учителів з позицій педагогіки індивідуальности.

Отже, конкурентоспроможність учителя залежить від багатьох факторів, серед яких можна визначити як професійну підготовку, так і особистісну спрямованість на фахове зростання, інтерес до професії, професійні амбіції, високий рівень сформованости особистісних якостей організованости, наполегливости, самопрезентації, а також працелюбности; умінь здійснювати рефлексію та самокорекцію згідно з зовнішніми вимогами, що в перспективі виявляється у постійному самовдосконаленні.

Аналіз наукових праць із проблем оцінки праці вчителя, рівня його професіоналізму, затребуваности на ринку праці, а також суспільної думки суб'єктів педагогічної взаємодії щодо образу очікуваного у школі педагога дозволяє зробити висновки щодо визначення особливостей його конкурентоспроможности, які виявляється у сформованості компонентів:

- *професійного*, який виявляється у рівні сформованости професійних компетенцій учителя (рівень володіння фаховою дисципліною, сформованість методичної грамотности, здатність до педагогічної взаємодії);

- *особистісного*, що визначає особистісні характеристики, необхідні у педагогічній діяльності, їх сформованість та динамічність;

- *поведінкового*, який позначається на активності вчителя у професійному самовдосконаленні, мобільності та самозміні згідно з зовнішніми суспільними вимогами та системою особистісних цінностей.

Сформованість цих компонентів виявляє рівень конкурентоспроможності вчителя на ринку праці, його відповідність сучасним викликам щодо самовдосконалення у професії, його особистісної затребуваності іншими суб'єктами педагогічної взаємодії.

Bibliography and Notes

1. Андреев В. И., *Пакет десяти тестов на оценку интеллигентности, конкурентоспособности и творческого потенциала личности*, Казань: Казанский государственный университет 1992, 45 с.

2. Аташукова Г. Р., *Конкурентоспособность педагога как современное требование профессионализма учителя*, [в:]

Дулатовские чтения: В 3-х томах, Том 1: Материалы Международной научно-практической конференции, Костанай 2011, 422 с.

3. Бабанский Ю. К., *Оптимизация учебно-воспитательного процесса*, Москва: Просвещение 1982, 192 с.

4. Власова А. А., *Формирование конкурентоспособности будущих педагогов: диссертация ... кандидата педагогических наук*, Калининград 2002, 178 с.

5. Вульф В. З., Харькин В. Н., *Педагогика рефлексии (Взгляд на профессиональную подготовку учителя)*, Москва 1999, 112 с.

6. Маркова А. К., Никонова А. Я., *Психологические особенности индивидуального стиля деятельности учителя*, «Вопросы психологии» 1987, № 5, с. 41-42.

7. *Пріоритетінформ. Інформація про гімназію «Пріоритет»*, Web. 12.01.2014. <<http://gimnazia.com.ua/index/0-4>>.

8. Рябоконт Людмила, *Який учитель потрібний у школі?*, «День» 2001, 9 жовтня.

9. *Уважение к учителю*, «Семья и школа» 1974, № 10, с. 2-3.

10. Чечель Н., *Формула учительського щастя*, [у:] *Пані вчителька* 2008, № 12, с. 26-27.

Yuriy Kalichak

ORGANIZATION OF NEW TYPES OF PRESCHOOL INSTITUTIONS IN ARCADIY ZHYVOTKO'S PEDAGOGIC INHERITANCE

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Abstract: The article deals with the renowned Ukrainian educationalist Arakadiy Zhyvotko's pedagogic inheritance, whose activity during the time of the Ukrainian people's liberation movement in 1917 – 1920 was directed to the creation of new types of preschool educational institutions. His work resulted in the occurrence of an entire network of preschool institutions in Podolia (Podilia), organisation of a number of courses for preparation of the future teachers, and publication of pedagogical and children's literature. With that end in view the educator persistently addressed different educational institutions, institutions, and societies for help sending to them various reports, extended the appeals to citizens, brought up questions of preschool education in the local press. It was through his direct participation that a branched network of child care centres of different types was created and the creation of state and public institutions providing organizational, methodical and material support of preschool institutions, in particular – the preschool education section in Podolsk zemstvo and I. H. Pestalozzi Preschool Education Society, was initiated. A. Zhyvotko catered for didactic provision of the education process of the youngest Ukrainians, actively promoting the edition of the best samples of pedagogical and children's literature. For the popularisation of preschool education among intelligencia, teaching staff, and wide range of citizenry he delivered lectures, led discussions, organised the courses for workers of preschool institutions that assisted with the formation of public thought and helped implement the outlined tasks.

Keywords: preschool teaching, preschool education, kindergarten, children's maidan, nursery, reserve, teaching courses, Pestalozzi Preschool Education Society

The formulation and argumentation of the problem's topicality. In the present conditions of socio-economic transformations in Ukraine a special attention of the state and its scholars is drawn to the problem of organisation of the new types of preschool institutions, including the alternative ones, that will enable bringing up new generations of the youngest Ukrainians.

In accordance with the requirements of the national program “The

Children of Ukraine”, as well as with the instructive-methodological letter of Ukraine's Ministry of Education and Science “On the Organisation of Preschool Educational Institutions (Groups) of Various Types” the reorganisation of the already existing and the creation of the new generation type of educational institutions with the necessary accounting for the social and economic family station is anticipated. In this same document the preschool

institutions for the realisation of the ideas of the outstanding pedagogues S. Rusova, M. Montessori, V. Sukhomlyn-skyi a. o. are considered as innovative and alternative.

After taking into consideration of what has been already delivered, we believe that the pedagogical inheritance of one of the founders Ukrainian national preschool education Arcady Zhyvotko (1890 – 1948), who during 1918 – 1927 lived and worked in Ukraine’s many regions (Slobozhansh-chyna, Podolia, Volyn’, Transcarpathia), retains a great practical value.

In the beginning of the XXth century the Ukrainian society endured a stage of socioeconomic crisis, large-scale reformation, and school restructurings, that is, the processes which are also characteristic for the present day time. In our opinion, the pedagogical ideas of A. Zhyvotko have not yet lost topicality in the contemporary conditions of the Ukrainian preschool education development.

The analysis of scientific researches. The aforementioned pedagogue’s activity was highly appreciated by such his prominent contemporaries as Olexander Bilets’kyi, Ivan Ohiyenko (Metropolitan Illarion), and Karlo Koberskyi. Sophiya Rusova compared A. Zhyvotko to Swiss educational reformer Johann Heinrich Pestalozzi [2, 3]. The first professional magazine in Ukrainian Halychyna (Galicia) “Ukrainian Preschool Cause” (Lviv) called A. Zhyvotko “the Ukrainian pioneer of preschool education” [8, 97].

The Ukrainian and foreign scientists have hitherto referred to a small amount of A. Zhyvotko’s works and publications on him which display only separate periods and directions of this

famous Ukrainian scientist’s activity [4]. Recently there have appeared N. Lysenko’s research on the problems of the development of education in Ukraine which mediately illuminate A. Zhyvotko’s pedagogical activity. His cultural and educational activities have partially become the study subject in the works of Yu. Boshik, Zh. Kovba, and E. Nazarenko. As is certificated by the analysis of the archival material and scientific literature, the question of A. Zhyvotko’s contribution to the development of the Ukrainian pedagogical thought has yet been insufficiently elucidated.

The aim of the article is the analysis of the content of A. Zhyvotko’s practical activities, which was directed at the organisation of new types of preschool institutions in Podolia, and the generalisation of forms and methods of the work of preschool educational institutions in Ukraine at the beginning of the XXth century.

The statement of the basic material. In his monograph *Preschool education* (1926) the author submitted the classification of teaching and educational institutions for preschool children. The educator specified that different types of preschool institutions should consider, first of all, the age of children and social conditions, amidst which he discerned the difficult financial station of the poorest layers of the Ukrainian society, in particular – the peasants; the constant employment of the parents with their work; the insufficiency of time devoted by them for bringing up of their children; the absence of the parents’ understanding of the correct accomplishment of this process, and so on. He accentuated that under the current living conditions of national pre-

school education in Ukraine it is reasonable to create the following kinds of preschool children's educational institutions:

- 1) nursery schools for infants (the crèches);
- 2) kindergartens;
- 3) children's daily shelters (day nurseries);
- 4) children's maidans;
- 5) children's colony;
- 6) children's museum.

According to A. Zhyvotko, there – as an original consolidation of separate educational institutions – should exist the “Children's home”, in which there should also function separate educational institutions for tutors and parents, namely: the central museum, experimental laboratory, constant exhibition of pedagogical literature, devices store; equipment for the corresponding setting of preschool institutions premises.

The shelters for infants (they are usually referred to as the crèches) are indispensable for the children of three years of age who can dwell in them either constantly or as long as their parents work employment would permit. The main task of the crèches' activity, according to S. Rusova, should be this: “the healthy physical bringing up of the baby, the care and provision of the inherent healthy life conditions of the child”, and it should be attributed with the obligatory observance of the corresponding sanitary and hygienic requirements [4, 84].

For children aged from 3 to 7 years it is necessary to arrange kindergartens (day nurseries), these most widespread types of preschool institutions. According to A. Zhyvotko's recommendations, they should function periodically

– from 8 a.m. to 12 o'clock and from 3 p. m. to 5 p. m. in summer and from 9 a. m. to 2 p. m. in winter. Such schedule of their work is necessitated by the required convenience in catering the children of that age. The daily routine of the kindergarten should obligatorily allot the time for hot breakfasts and afternoon rest of preschool children. For this purpose special bedrooms with sleeping cots adjusted to the children of this age should be provided.

Earlier, in his article *What are the Children's Shelters?* (i. e. – Day Nurseries. – Yu. K.), published by Kamianets-Podilskyi magazine “The Village” in 1919, A. Zhyvotko with more precision specified the way in which the like establishments were to be organised: “children gather by the school which in summer stays vacant, or by one of the village houses, and they spend the day there under the supervision of skilled people who love children and can cope with taking care of them, finding something to occupy their leisure and something to teach them, feeding them in due time; these people, in the majority of cases, are prepared for correct teaching of children and appropriate treatment of them, and to aid these people (nursery teachers) a nurse or assistant is also invited supplementarily” [5, 6]. Eventually, the purpose of day nurseries (“shelters”) is to supervise children of preschool age and bring up them meanwhile their parents are at work.

A daily nursery (Ukr. “zakhoronok” means “shelter”) is created for children-orphans and those whose parents are very poor and are urged to work all the time without a possibility not only to look after them, but even to support them on the whole. In summer such

children's care centres move from cities to villages and it is from them that children's colonies evolve into which, where possible, they accept children from other preschool educational institutions.

Children's maidans are also arranged in summer, mainly, where there is no opportunity yet to organise kindergartens, particularly in cities, because in villages its function can be carried out by day nurseries ("shelters"). Children who are nurtured in these institutions are engaged mainly in the open air on a specially equipped for that purpose playground, which in due course can easily be transformed into a permanently operating kindergarten.

A. Zhyvotko recommended that a children's museum should remain under the maintenance of the children themselves. They can collect the necessary material during their wanderings, create with their own hands some separate exhibits for it at their fancy-work classes, and invite kids from other preschool educational institutions.

The educator thought it necessary that before the admittance of children to preschool institutions an inquiry of the parents and children should be conducted for the purpose of acquaintance with the child and his \ her environment. The inquiry could be three-fold: a) the child at the age of an infant; b) the child aged for a preschool educational institution; c) the information on parents.

In 1918 in Ukraine and, more particularly, in Kamianets-Podilskyi the organisation of educational institutions for the youngest citizens of the newly established Ukrainian State was but an embryo. This fact is confirmed

by A. Zhyvotko himself, who wrote in his memoirs: "Having started to work on preschool education, I encountered with a commonplace then phenomenon – the total unpopularity of the preschool cause not only among large sections of the public, but also among the intelligencia in general and teaching personnel in particular. In all the Podolia a question of preschool education was fully new and not only in its real state (on the whole Podolia land just then the first kindergarten had been opened), but also theoretically" [13, 434].

The department of preschool education during that period was the youngest subsection in the structure of Podolsk zemstvo. From the very beginning of its establishment (April, 1918) there rose a problem of the search for highly-skilled staff able, primarily, to develop organizational activity [7, 7]. It was with this aim in view that Podolsk zemstvo invited A. Zhyvotko to head the new department. This fact testifies to the recognition of him by his contemporaries as a skilled expert in preschool education. As a consequence, there at once appeared a great many priorities: it was necessary to rally in the department the experts with corresponding education, constantly to conduct the propagation of the idea of preschool education, to start the organisation of educational institutions for children, and, last but not least, to find the material means for their creation. In his report to the zemstvo *On the Work of the Department of Preschool Education and its Expenses Account* A. Zhyvotko defined the following basic lines of activity of the headed by him subsection:

- preparation of national staff for work in kindergartens and day nurseries;

- working out of projects, plans, and instructions for preschool education workers;

- realisation of general management of the teaching and educational process in preschool education institutions for the youngest;

- organisation of a whole network of preschool institutions, including in the countryside;

- effectuation of a demonstrative children's library and a museum of children's products;

- conducting conversations, lectures, and convening congresses for workers of preschool institutions [5, 10].

From the estimate of the expenses made by A. Zhyvotko we learn about such lines of activity of his department of preschool education, as the acquaintance with the foreign advanced pedagogical experience, publishing of textbooks, children's books and annuals by their own efforts, support of the local initiative of creation of preschool centres. And all that ought to have been carried out by 8 serving officers: the manager, his assistant, four instructors, accountant, and secretary. Interestingly, the project's financing (according to A. Zhyvotko's plan, it was 174 000 roubles – a considerable by then sum) was executed half by the Ministry of National Education of the UNR government and half by the provincial zemstvo. To specify, the project of the pedagogue found unanimous approval and was confirmed at a session of the zemstvo's educational commission on March, 23rd, 1919; also, – by a separate decision, – the headed by A.

Zhyvotko subsection was attached to the extra-scholastic education department [5, 11].

Warranted by the LEA's support, the scientist the very next week prepared and submitted for approval one more document – *On the Organisation of Preschool Education on the Province's (Gubernia's. – Yu. K.) Territory*. In it A. Zhyvotko with his inherent sequence and persuasiveness proved the necessity of creation of child care centres. In the document he stressed that preschool education did not find support among the wide range of Kamianets-Podilskyi's citizens. He considered as the reason for such a situation the lack – on behalf of the society – of understanding of the tasks and values of the initial link of education for the future of the Ukrainian State. Besides, preschool education was taken for a, kind of, charitable business, luxury or even the means to relieve the work of parents. Even the intelligencia themselves was indifferent to public education of preschool children. Considering the real station of the matter, A. Zhyvotko remarked: "Preschool education at the dawn of new life of the people should turn from theories, thoughts, reasons, and dreams to the reality, thoughts should pass into life. Ukraine must follow the way to victory over all the obstacles for the education of true citizens, who are sure in their own strength and love the right, truth, and their native land" [5, 12].

According to the pedagogue's plan, in each district of Podolia it was necessary to open at least three kindergartens and five day nurseries. That was the number of child care centres, which, according to the scientist,

would be sufficient for meeting the minimum requirements of the population. In other words, 39 kindergartens and 65 day nurseries should have been functioning in the region. At the same time, A. Zhyvotko had to appoint 12 grants for the future students of preschool education in Kiev. The total sum of financing for the organisation of education of the youngest citizens in Podolia equaled 722 250 roubles. It was provided from the funds of the Ministry of National Education, provincial and district zemstvos [5, 13].

As a necessary condition of teaching work in preschool education at its initial stage was the acquaintance with this new business of wide circles of citizens, A. Zhyvotko began his work with lecturing, and not only in Kamianets-Podilskyi, but also in other towns of the province.

In Balta they listened to his lecture *Preschool Education and the People's Revival*, he also delivered several lectures in Mohyliv, among which there were such: *Historical Development of Preschool Education*, *Practical Problems of Preschool Education in the Ukrainian Village*, and *Review of the Ukrainian Literature for Children* [13, 436].

More to that, the educationalist persistently addressed for help to different organisations, establishments, societies, he sent to them various reports, extended appeals to the public, raised questions of preschool education in the local press (magazines "Education" and "The Village", newspapers "Life of Podolia" and "Our Way"), aiming to propagate it and excite interest to it in those not indifferent to the destiny of the youngest children. From the pages of magazine "The Village" A. Zhyvotko with the open letter

addressed the local Prosvita society in an attempt to receive the answer to a couple of questions, namely: whether Prosvita society intends to co-operate with the zemstvo in organising kindergartens and nurseries, whether it can allow the corresponding expenditure for this purpose, and whether or not the explanatory work concerning preschool education among the public was performed [7, 7].

Thanks to A. Zhyvotko's efforts and the participation of department of preschool education workers, as well as to the support of the national town council in the spring of 1919 in Kamianets-Podilskyi the first in Podolia short-term (monthly) preschool education courses were organised, which enlisted persons with secondary education and graduates of teacher training seminaries. All in all, 18 listeners assented to attend, but only eleven took the courses of which six immediately started to work with children. The program of the courses included the lectures on such themes: *History of Preschool Education*, *Narrating, Entertainments* (lecturer A. Zhyvotko), *The Main Bases of Preschool Education* (S. Rusova), *Handwork* (S. Blekher), *Singing* (I. Moskvychiw) [13, 438]. Besides, a practical training in preschool centres was given for the course students. In the end of their training they carried out handwork tasks, provided entertainments for children, and submitted their own reviews of the literature for children.

Under the conditions of unstable political situation, when the power in the city alternated several times, the organisation of long courses for the preparation of preschool education workers was not possible.

Account for the increasing requirement for tutors, A. Zhyvotko addressed the provincial zemstvo with the request to assist in the organisation of long courses for training preschool education to teachers. The plan of the courses anticipated the training of 30 participants within a six months period, including the Christmas and Easter vacations. Enclosed in the list of the suggested by A. Zhyvotko lecture subjects there were such: preschool education, child psychology, literature for children, child age pedagogy, general psychology, natural history, singing, handwork, child sports and dances, drawing, medical aid, hygiene, – the total amounting to 560 hours by calculation of 4 hours per day [5, 22]. However, A. Zhyvotko's plans to organize such preparatory teaching courses failed to be realized

In the spring of 1919 two desolated children's shelters passed into the department of preschool education's control. By November 3, 1919 under the control of the department of preschool education there already were eight child care centres: in Kamianets-Podilskyi, Liantskorun', in villages Kadiivka, Udriivka, Bahovytsia, and New Ushytsia. As to the children's shelters, they continued to function. Over 120 children constantly were present in those institutions. Eight tutors, who had finished professional training courses, worked with them [14, 9].

Beginning from 1920 in Kamianets-Podilskyi, – due to A. Zhyvotko's direct participation, – the "Bulletin" of the Pestalozzi Preschool Education Society in the circulation of 30 copies started to be published twice a month.

The purpose of its edition was "to assist the solidarity of the society

members and to propagate it among a wider circle of teachers and parents" [13, 478].

On the society's initiative a joint session of the American Red Cross workers and representatives of the population of Kamianets-Podilskyi took place in the end of March, 1920. The city's Ukrainian community was represented, in particular, by S. Rusova (the Ukrainian Red Cross) and A. Zhyvotko (Pestalozzi Preschool Education Society). At this meeting it was decided to supply the children, including those from the Ukrainian families, 3000 hot breakfasts every day [5, 3]. From that time kitchens began to operate in the Pidzamche and Rus'ki Filvarkys, which served the organised by the Pestalozzi Preschool Education Society. It was a significant help for child care centres which fostered children from poor Ukrainian families.

In May of the same year the society opened two more children's maidans in the area – in the New Plan and Polish Filvarkys, intending to transform them in due course into kindergartens. The total number of the children involved in training and education made up approximately 150 persons [6, 4].

On July 6, 1920 the society arranged one more children's maidan in Kamianets-Podilskyi. The classes, conducted during two months by those after the preschool education courses, were visited by 50 preschool children [11, 3].

On August, 20 – 24 the society proceeded with the organization of an exhibition of children's works. The following lectures were read there: *A Child and the Community, Development of Creativity in Children's Education*, and *The New School in Belgium* (by S.

Rusova), *Preschool Education in Podolia* and *Religion in Child's Education* (by A. Zhyvotko); *The Handicapped Children and the Work with Them* (by I. Sokolians'kyi). The success of the exhibition, which was visited by far more than 1000 persons, surpassed all the expectations of its organizers. Besides, it assisted in establishment of continuous connections with Proskuriv (nowadays – Khmelnytskyi) and Ushytisia where the organisations of the society's own branch offices was soon initiated [11, 3].

During two years the Pestalozzi Preschool Education Society, created by A. Zhyvotko, was successfully engaged in education of the youngest children (in 1920 in five child care centres 358 children were catered for [15, 1]), in organisation of preschool education courses and in various actions directed to propagation of preschool cause among the Ukrainian people. Under A. Zhyvotko's care by the end of 1920 there were 12 preschool institutions which embraced up to 600 children. Training and education of children was also practiced on the children's maidans.

Constantly working in the conditions of economic difficulty, absence of financing from the state, insufficient material aid from either the zemstvo, or the local Prosvita society, A. Zhyvotko tried to plan actions which would help to get the necessary means for normal activity of preschool institutions. The pedagogue continuously called various Ukrainian establishments, organizations, societies, and the community altogether to assume an attentive attitude to the question of financial support of educational establishments for the youngest

citizens. It seems reasonable to make a successive use of some separate of these actions in the uneasy modern living conditions of the Ukrainian State with the direct participation in them of volunteers, activists, the not indifferent people, and also parents with an energetic vital position and irresistible desire to be of help in education of the growing generation.

Conclusions. The chief arguments of A. Zhyvotko's concept of Ukrainian preschool education bear progressive tendencies of the advanced European pedagogical science. In general, it testifies to the westernization of Ukraine's pedagogy, which traditions underwent improvements during the XX century. In the contemporary conditions of establishment of the new educational standards and Ukraine's integration into the European continuum the unbiased interpretation, critical reconsideration and creative use of the Arcadiy Zhyvotko's inheritance will be helpful in the solution of the problem of creation of the new types of preschool institutions, while the proper reference to the cherished by him concept of Ukrainian preschool education will catalyse a new approach to the organisation of teaching and education of preschool children.

The prospects for the further research. The suggested publication does not settle all the aspects of the problem under consideration. Much of A. Zhyvotko's life and work, especially his pedagogical activity in emigration, particularly, in the Ukrainian Mykhailo Drahomanov Pedagogical Institute in Prague, and his journalistic and publishing activities still remains insufficiently investigated.



Bibliography and Notes

1. "Бюлетень" Товариства Дошкільного Виховання ім. Пестальоці №1, [у:] *Наш Шлях*, Кам'янець на Поділлі 1920, Ч. 44, с. 3 – 4.

2. Державний архів Тернопільської області, Фонд 348 (Товариство "Просвіта"), Опис 1, Справа 15, Арк. 1-56.

3. Державний архів Тернопільської області, Фонд 348 (Товариство "Просвіта"), Опис 1, Справа 28, Арк. 1-41.

4. Державний архів Тернопільської області, Фонд 348 (Товариства "Просвіта"), Опис 1, Справа 353, Арк. 1-3.

5. Державний архів Хмельницької області, Фонд 260 (Подільської губерніяльної народної управи), Опис 1, Справа 3, арк. 1-13.

6. Допомога сніданками українським дітям / Місцеве життя, [у:] *Наш Шлях*, Кам'янець на Поділлі 1920, Ч. 56, с. 4.

7. До товариства "Просвіта", [у:] *Село*, Кам'янець на Поділлі 1920, № 9, с. 7.

8. Остапович Михайло, *Український піонер дошкільного виховання*

(А. П. Животко), [у:] *Українське Дошкільня*, Львів 1938, Число 7-8, с. 97-99.

9. Русова Софія, *Мої спомини*, Львів: Видавнича кооператива "Хортиця" 1937, 234 с.

10. Русова Софія, *Ріпка – казка-п'єска (рукопис)* Арк. Животко / *Критика та бібліографія*, [у:] *Освіта*, Кам'янець на Поділлі 1919, № 6, с. 29.

11. Товариство ім. Пестальоці / *Наша школа*, [у:] *Наш Шлях*, Кам'янець на Поділлі 1920, Ч. 79, с. 4.

12. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України у Києві, Фонд 3560, Опис 1, Справа 39, Арк. 1-58.

13. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України у Києві, Фонд 3560, Опис 1, Справа 58, Арк. 1-490.

14. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України у Києві, Фонд 3560, Опис 1, Справа 59, Арк. 1-20.

15. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України у Києві, Фонд 3560, Опис 1, Справа 61, Арк. 1-132.

Politology

Vitaliy Kotsur

ETHNO-POLITICAL CONFLICTS WITHIN POLITOLOGICAL DISCOURSE

Institute of Political and Ethno-National Research
of the National Academy of Sciences of Ukraine, Ukraine

Віталій Коцур

ЕТНОПОЛІТИЧНІ КОНФЛІКТИ У ПОЛІТОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Abstract: Some theoretical and methodological groundwork of ethnic political studies and social conflict resolution, which is used while studying ethno-political conflicts, is analyzed in this article. The role of theoretical inheritance of ethnic politologists and conflict resolution analysts is shown in order to specify concept-theoretical grounds of investigation of nature, essence, matter and peculiarities of ethno-political conflicts.

Alongside with classicists of political science such as Aristotle, M. Veber, G. Vico, T. Hobbes, N. Machiavelli, K. Marx, A. de Tocqueville etc., the problem of conflicts became one of the key points in scientific works of famous west political theorists of twentieth century: R. Darendorf, E. Durkheim, D. Easton, A. Lijphart, V. Pareto, T. Parsons. Institutes of Academy of Science and leading universities became, in particular, centres of relative researches in Ukraine.

Keywords: conflict, ethno-political conflict, investigation, Ukraine, ethno-conflictual factors, ethno-national communities, ethnos

Етнополітичні конфлікти упродовж століть є частиною і помітним чинником історії людства. Етнічна багатоскладовість населення планети загалом і окремих держав, зокрема, зумовлює іманентність економічних, соціальних, політичних, культурних, релігійних та інших протиріч між суспільними суб'єктами – носіями етноспецифічних потреб та інтересів. За певних умов ці протиріччя виявляються як соціальні конфлікти з виразною етнічною складо-

вою. Найчастіше етнічні конфлікти виникають у державах імперського типу з різнонаціональним населенням, у певних випадках вони призводять до розпаду таких держав. Сформовані після того нові державні утворення нерідко «успадковують» етноконфліктні чинники держав-попередниць і продукують власні.

Відомо, що загострення етнополітичних протиріч було однією з чільних причин руйнації СРСР. У процесі та після цієї руйнації постали 15

окремих держав. У них усіх продовжився, а в окремих випадках набув конфліктних форм властивий останнім рокам існування Советського союзу процес політизації етнічності. Яскравим прикладом став конфлікт у Придністров'ї, Абхазії, Нагірному Карабасі та Чечні. Проте 2014 р. став переломним і для України. Неправомірною анексія Криму Російською Федерацією та збройне протистояння на Донбасі набувають рис етнополітичного конфлікту. Саме тому аналіз феномену етнополітичного конфлікту є актуальною проблемою сучасної політичної науки, адже правильне розуміння сутності конфлікту є однією з передумов його врегулювання.

Проблематика соціально-політичного конфлікту має давні традиції в історії політичної думки. З'ясуванням природи конфліктів займалися клясики політичної науки Арістотель, М. Вебер, Д. Віко, Т. Гоббс, Н. Мак'явеллі, К. Маркс, А. де Токвіль та ін. Проблема конфліктів стала однією з центральних і в у наукових працях відомих західних політичних теоретиків ХХ ст. Р. Дарендорфа, Е. Дюркгайма, Д. Істона, А. Ляйпгарта, В. Парето, Т. Парсонса.

Останнім часом проблема етнополітичного конфлікту набула серйозного змістового і формалізованого наповнення, особливо в аспекті визначення поняття «етнополітичний конфлікт» та його типології. Серед дослідників, які актуалізують цю проблему в українській етнополітології слід назвати О. Антонюка, І. Зварича, О. Картунова, А. Кіссе, В. Котигоренка, О. Кривицьку, О. Майбороду, О. Маруховську, С. Римаренка, Ю. Римаренка, Г. Перепелицю.

Будь-який конфлікт має типову структурно-змістову форму, основними елементами якої є: 1) суб'єкти конфлікту; 2) об'єкт конфлікту; 3) предмет конфлікту; 4) конфліктна свідомість; 5) конфліктна поведінка. Щодо етнополітичного конфлікту, то до його суб'єктів, на думку О. Картунова, належать: «1) етнічно та політично свідомою людиною; 2) етноси, нації, корінні народи та етнонаціональні меншини; 3) етнонаціональні організації, об'єднання та рухи; 4) держава та її органи» [7, 501]. Об'єктом конфлікту зазвичай виступають конкретні матеріальні або духові цінності, що їх домагаються конфліктуючі сторони. В етнополітичному конфлікті об'єктом виступає «політична влада, матеріальні й духові цінності учасників конфлікту (земля, людські та природні ресурси, культура, мова та ін.)» [7, 501].

Основою будь-якого конфлікту, у тому числі й етнополітичного, є його предмет, що тлумачиться як проблема (реальна чи вигадана), що спричинила конфлікт. За О. Картуновим, предметом етнополітичних конфліктів є «намагання людини, етнонаціональних спільнот, суспільства та держави створити найбільш сприятливі умови для свого існування й розвитку» [7, 501].

Отже, етнополітичний конфлікт – це відмінність, зіткнення інтересів, цілей різних етносуб'єктів (етносів), націй, етнічних (національних) меншин, корінних народів, етнонаціональних організацій, рухів між собою та з інтересами й цілями держави, її органів в етнополітичній сфері. Етнополітичний конфлікт, на відміну від міжетнічного конфлікту, характеризується більшим рівнем, масш-

табом, гостротою, сферою виникнення, труднощами регулювання. За всієї різноманітності тлумачень суті конфліктів, загальним для них є визначення, що основою соціально-політичного конфлікту є суперечність, зіткнення. Суб'єктами конфліктів можуть бути індивіди, малі та великі соціальні групи, організовані в соціальні (політичні, економічні та інші структури), об'єднання, які виникають на формальній та неформальній основі у вигляді політизованих соціальних груп, економічних, політичних, етнічних груп тиску, кримінальних груп, які домагаються певних цілей [3, 210].

Щодо форм прояву конфлікту, то в науковому середовищі превалює думка про відмінності етнополітичних конфліктів у демократичній та тоталітарній політичній системах. Більшість дослідників переконані у тому, що на відміну від демократичної форми правління, в умовах тоталітарної політичної системи, етнополітичний конфлікт має латентну форму, позаяк в основі тоталітаризму є насильницьке впровадження колективістського світогляду, несприйняття концепції національно-культурної автономії, прагнення до усунення національних бар'єрів і побудови життя на принципах інтернаціоналізму, а також наявність потужних і керованих силових структур, потенційно спроможних «вгамувати» будь-який конфлікт.

В умовах тоталітарної системи соціальна маса, неоднорідна у багатьох відношеннях, у тому числі й етнічному, не отримує «офіційного» дозволу на створення структурно оформленої групи, що усвідомлює свою несхожість з рештою. Іншими

словами, створюється «розрізнена одноманітність», необхідна, як зауважує Г. Арендт, для зміцнення тоталітаризму [1]. Натомість у демократичній системі особи, які усвідомлюють свою приналежність до певної етнічної групи, нації, мають право на власне структурне оформлення, на захист своїх прав та інтересів, на представництво в органах державної влади [2, 188].

В мовах тоталітарної системи практикується цілий комплекс дій та заходів, спрямованих на «заморожування» об'єкта етнополітичного конфлікту. По-перше, існують певні теоретичні підвалини, зокрема – тоталітарна ідеологія з її загальною настановою на принципову безконфліктність суспільного ладу, який захищається та обґрунтовується нею. По-друге, поняття «націоналізм» на офіційному рівні набуває винятково негативного тлумачення і розглядається суто в межах конфронтаційної конструкції «інтернаціоналізм – буржуазний націоналізм».

Зрозуміло, що з подібними ідейно-теоретичними поглядами вести мову про глибоке пізнання сутності етнічних проблем неможливо. В СРСР, державі тоталітарного типу, було оголошено про створення нової історичної спільноти – «советського народу», в якій вже відбулося реальне зближення усіх націй і народностей на ґрунті соціалістичної суспільної свідомості, комуністичних цінностей та ідеалів. Існувала офіційна доктрина дружби народів СРСР, яка сприяла мирному співіснуванню народів. В сукупності це дозволило на певний час штучно загальмувати етнічні та національні прагнення поліетнічного складу населення СРСР.

Цей своєрідний феномен відзначав Й. Шумпетер у праці *Капіталізм, соціалізм і демократія*, коли писав, що «навіть якщо групові прагнення сильні і чітко визначені, вони залишаються прихованими часто впродовж десятиліть», однак лише доти, «доки їх не покличе до життя якийсь політичний лідер, перетворюючи на політичний чинник» [11, 351].

Правоту Й. Шумпетера підтвердив розпад ССРСР, якому передувало пробудження національних рухів у «союзних» республіках, спричинене політикою перебудови. Розпад ССРСР супроводжувався різкою дестабілізацією в галузі міжнаціональних, міжетнічних взаємин, що, зрештою, призвело до гострих, навіть збройних конфліктів на міжетнічному та міжнаціональному ґрунті. Предметом етнонаціональних конфліктів на постсоветському просторі стали, головним чином, території, які вольовим рішенням комуністичного центру в Москві були передані до складу національно-державних утворень без урахування етнічного чинника, згідно з принципом «поділяй і володарюй!». Саме етнічний чинник звів нанівець усі зусилля ідеологів комуністичного режиму, спрямовані на закріплення у суспільній свідомості концепту «єдиного советського народу». Перемогла, таким чином, одвічно притаманна соціуму конфліктна свідомість.

На думку дослідника етнополітичних конфліктів Г. Перепелиці, для конфліктної свідомості характерна наявність, властивого лише їй, специфічного ідеального утворення – «образу ворога» у формі певних сприйнять, уявлень і світоглядних збочень про іншу сторону. В «образі ворога»

ворогуюча сторона «віддзеркалюється та оцінюється суб'єктивно, викривлено, крізь призму таких понять, як «ворожість», «зло», «ненависть», «агресивність», «антигуманність», «шкода», «неповноцінність», «підлість». Формування «образу ворога» здійснюється як на повсякденному, так і на ідеологічному рівні» [6, 31]. Найбільшої ефективності застосування технології створення образу ворога, яка використовується у політичних цілях, набула в тоталітарній системі. «Образ ворога, – зазначає О. Кривицька, – здавна влада застосовує для відвернення уваги невдоволених мас від неефективності державної політики. Образ ворога – це той інструмент, що змушує людей забути про внутрішнє невдоволення, згуртуватися навколо лідерів» [4, 45].

Таким чином, у тоталітарному суспільстві складається парадоксальна ситуація: з одного боку, на ідеологічно-теоретичному рівні воно проголошується безконфліктним, а з іншого – відбувається активний процес формування «образу ворога», який і має стати стимулятором активності конфліктної свідомості. Створення «образу ворога», особливо внутрішнього, для тоталітарної влади стало зручним і дієвим інструментом придушення будь-яких проявів етнонаціональної свідомості. Під гаслом боротьби з «ворогами народу» відбувалося безпрецедентне порушення етнічних та національних прав, рівноправ'я у міжетнічних та міжнаціональних стосунках, що мало прояв не лише в культурно-духовій та духовній, але й у політичній сфері.

Отже, є підстави стверджувати, що за тоталітарної системи в ССРСР

склались реальні умови для виникнення конфліктної свідомості в етнополітичній сфері, однак репресії, «чистки» та інші силові методи, а також «ідеологічна обробка» населення утримували їх у зародково-латентному стані. Розпад СРСР «розморозив» конфліктну свідомість і, відповідно, сприяв наростанню конфліктної поведінки, спровокувавши низку міжетнічних та етнополітичних конфліктів.

Проводячи на офіційному рівні унікальну політику культивування етнонаціоналізму, советське керівництво фактично викувало зброю для знищення СРСР. Прикметно, що відомий американський советолог Річард Пайпс ще у 1976 році на міжнародній конференції *Націоналізм і націоналізм в СРСР* передбачив майбутній розпад СРСР саме з етнічних причин [9, 23–24]. Адже як тільки поліетнічна система набуває змісту «багатонаціональної держави» (як це було в СРСР), вона приречена на постійну боротьбу з відцентровими внутрісистемними силами, дія яких може призвести до розпаду держави. Лідери етнонацій прагнуть до сецесії і створення власної «національної держави», позаяк, як цілком слушно зазначав В. Ленін, «утворення національної держави є тенденцією вічного національного руху» [5, 385].

У сучасній політичній науці існують різні теоретичні підходи щодо пояснення причин етнополітичних конфліктів: неомарксистський, модернізаційний, статусно-груповий, культурно-плюралістичний, ціннісний, інструментальний тощо.

Неомарксизм бачить причину національного і регіонального сепаратизму у нерівномірному розвитку

територій. Розрив у показниках рівня життя між високорозвинутими і периферійними регіонами може тлумачитися в термінах панування і підпорядкування: один народ «сидить на шиї іншого» та експлуатує його сировинні й людські ресурси. Цей аргумент використовується політичними елітами як найважливіший фактор етнічної мобілізації групи.

Згідно з модернізаційним підходом, перехід до сучасної ринкової економічної моделі породжує конкуренцію між етнічними групами за використання ринкових можливостей і доступ до найефективніших видів діяльності. До цього необхідно додати, що спроба прискореної модернізації супроводжується руйнуванням соціальної структури, зростанням безробіття. У поліетнічному суспільстві криза загострює конкуренцію груп за робочі місця, власність, державну підтримку. Це є поживним ґрунтом для проявів як побутового, так і поліетнічного націоналізму.

Для визначення причин появи етнополітичних конфліктів часто використовується статусно-груповий підхід. Згідно з ним, етнос має можливість порівнювати свій статус із становищем інших груп, використовуючи такі показники, як тривалість життя, народжуваність і смертність, обсяг суспільних благ, що отримує етнос в цілому або його окремих представників, можливість розвивати власну культуру, представництво у професійно-класових групах та у структурах влади, обсяг політичних прав, політичного суверенітету. Низький статус породжує психологічний стан меншовартості і стимулює рухи, спрямовані на зміну статусу.

Згідно з культурно-плюралістичним підходом міжетнічні конфлікти невідворотні, якщо у межах однієї політичної системи об'єднуються дуже різні за етнокультурними ознаками народи. Процеси культурної уніфікації провокують захисний націоналізм – бажання зберегти свою самобутність.

У сучасній етнополітології популярним є ціннісне пояснення етнічних конфліктів. Згідно з точкою зору американського політолога Семуеля Гантінгтона, висловленою у праці *Зіткнення цивілізацій*, найбільш гострі конфлікти сучасного світу відбуваються по лініях культурних (цивілізаційних) відмінностей між етнічними та релігійними групами. Такі конфлікти, за Гантінгтоном, запрограмовані у суспільствах так званого «розколотого» типу, тобто таких, які об'єднують у своєму складі населення, що належить до різних цивілізацій, наприклад, ісламської та християнської, ісламської та юдаїзму тощо [10].

Згідно з інструментальним підходом, націоналізм розпалюється лідерами та елітами, які у боротьбі за сфери економічного і політичного впливу застосовують всі методи для етнічної мобілізації, використовуючи для цього етнічні символи, гасла культурного відродження та державного суверенітету.

Часом для пояснення причин виникнення конфліктів дослідники вдаються до так званої «тріади Брубейкера», згідно з якою посиленню ризику етнополітичних конфліктів сприяє поєднання трьох чинників:

- суспільство, що націоналізується, яке недавно здобуло незалежність;

- проживання на території держав меншин, що бояться стати маргіналізованими;

- зв'язок меншин певної держави з діаспорою в інших державах [12].

Виходячи з вищезазначеного, очевидно, що дослідження причин етнополітичних конфліктів вимагає багатофакторного аналізу, тому що при виникненні конфліктів відбувається нашарування одних ситуацій на інші.

Поряд з названими, причинами конфліктів можуть стати:

- історична спадщина міжетнічних відносин: війни між народами, нанесені образи, випадки депортації народів;

- самовільне проведення кордонів, що не співпадають з кордонами розселення етносів;

- насильницьке включення території етносу в іншу державу;

- відсутність реальних умов для розвитку національної культури, навчання рідною мовою;

- нав'язаний «патерналізм», політика, в основі якої лежить уявлення про архаїчність способу життя малого народу і спроба привити йому культурні зразки розвинутого народу;

- стереотипи негативного сприйняття іншого народу.

Найчастіше причиною етнополітичного конфлікту є етнотериторіальні спори та суперечки. У багатьох випадках такі конфлікти виникають через прагнення еліти етнічної спільноти створити власну державу. Іншою причиною етнополітичної конфліктності є боротьба за ресурси і власність.

Одна із загальноприйнятих типологій передбачає поділ етнополі-

тичних конфліктів за особливостями суб'єктів сторін, що конфліктують. Виокремлюють конфлікти між етнічною групою та державою (Абхазія, Нагірний Карабах, Країна басків в Іспанії) та конфлікти між етнічними групами (сербамии та албанцями к Косовому; киргизами і узбеками в Ошській області Киргизстану).

Також етнополітичні конфлікти поділяють за сферами проявів та причинами виникнення на етнотериторіяльні, етноекномічні, етнокультурні, етнорелігійні, етнопсихологічні, етноісторичні тощо.

Будь-який етнополітичний конфлікт, як форма соціально – політичного конфлікту, крім специфічних особливостей, відзначається низкою закономірностей. Український політолог М. Примуш, визначачи основні закономірності етнополітичних конфліктів, наголошує, що:

- переважна більшість етнічних конфліктів мають політичну складову, тобто більшою чи меншою мірою вони є етнополітичними;

- в одних випадках етнічність може бути лише «камуфляжем» політичної боротьби, в інших – мова може йти про «зворотний камуфляж», коли за політичними гаслами і декларованими цілями приховується гострий етнічний конфлікт;

- етнополітичні конфлікти переважно мають статусну природу: предметом таких конфліктів найчастіше буває політичний статус етнічної групи, тому однією з найважливіших причин розгортання конфлікту стає зміна взаємодії етнічних груп або середовища цієї взаємодії, при якій економічний або політичний статус однієї з них сприйматиметься її членами як неприйнятний;

- етнополітичні конфлікти – не тільки і не стільки конфлікти інтересів, скільки конфлікти ідентичностей, оскільки участь у конфлікті переважно на основі групових мотивів обов'язково передбачає ототожнення людини з групою, що бере участь у конфлікті, її етнічну ідентифікацію;

- політичний конфлікт у процесі його розгортання часто набуває етнічної підстави. Так, конфлікти політичних еліт різного рівня, наприклад, державного і регіонального, можуть виникнути як ресурсні;

- внаслідок надмірної емоційної складової етнічної ідентичності етнополітичні конфлікти відрізняються високим рівнем ірраціональності, що виражається у значному потенціалі агресивності, ненависти та ворожості сторін конфлікту та вибору стратегії взаємодії, що далеко виходять за рамки раціонального усвідомлення інтересів;

- специфічною характеристикою динаміки етнополітичного конфлікту, пов'язаною з його ірраціональністю, є значний потенціал ескалації конфлікту і, як правило, швидка його ескалація;

- для етнополітичних конфліктів характерне повне домінування деструктивного потенціалу над його конструктивною складовою, оскільки сторони конфлікту, як правило, існують у різних системах «ціннісних координат»;

- практично у всіх випадках етнополітичні конфлікти багатофакторні, мають декілька об'єктів конфлікту та проблемних зон, наприклад, територіяльна суперечка, проблеми політичного або соціально – економічного статусу етнічної групи та етноконфесійні суперечності;

- через названі й неназвані причини етнополітичні конфлікти важко піддаються вирішенню, оскільки виникає надзвичайно складне завдання знайти шляхи задоволення як нематеріальних інтересів, так і вимог підвищення статусу, повернення «одвічних» територій, розширення економічних можливостей, більшого доступу до політичної влади і т. п. Тому радше можна говорити про врегулювання, «заморожування» або перетворення в менш деструктивну форму етнополітичних конфліктів, ніж про їхнє вирішення [8].

Зазвичай для врегулювання етнополітичних конфліктів використовуються примусові (етнічне домінування) та консенсусні методи (консоціація, арбітраж), передбачаються і територіяльні методи розподілу влади (регіональна автономія, федералізм, кантонізація).

Найрадикальнішим методом «вирішення» етнополітичного конфлікту є геноцид та депортація. Примусовим методом стратегії усунення етнічного розмаїття є штучно стимульована асиміляція. Як правило, асиміляційний метод регулювання етноконфліктних ситуацій передбачає вирішення етнічних суперечностей шляхом проведення політики стирання етнічного розмаїття в державі.

На відміну від насильницьких та примусових методів, консенсусні методи орієнтуються на деполітизацію етнічних протиріч. У основі методу інтеграції лежить прагнення об'єднати всі етнічні групи держави в єдине політичне ціле на основі загальної громадянської (національної / загальнодержавної) ідентичності. У таких умовах етнічні відмінності вже не є факторами політичного про-

цесу, а стають тільки духово-культурними феноменами життя суспільства. Отже, етнічна ідентичність індивіда за подібних обставин жодним чином не впливає на обсяг політичних прав, свобод та обов'язків його як громадянина.

Загалом же політична практика показує, що вирішити етнополітичний конфлікт майже неможливо, а врегулювати його – одна з найскладніших проблем етнополітичного менеджменту.

Отже, більшість дослідників етнополітологічних явищ і процесів визначають, що основними факторами виникнення етнополітичного конфлікту є етнічна диференціація соціуму, різна культурна, релігійна, геополітична та інша орієнтація етнічних груп та відмінності їх політичних і соціально-професійних статусів, руйнація традиційних норм та цінностей, кризова суспільна динаміка. Роль ініціатора та організатора етнополітичного конфлікту зазвичай виконують політичні еліти, відповідна поведінка яких найчастіше зумовлена прагненням використати конфліктну політизацію етнічності для забезпечення своїх корпоративних економічних, владно-політичних та інших інтересів. Сприяє такій політизації актуалізація відмінностей етнічних (регіональних) ідентичностей, питань нерівномірності етнічного і регіонального розподілу владних, економічних, земельних, територіяльних та інших суспільних ресурсів, реальне або штучне загострення мовних, релігійних, культурних проблем, наявність дискримінації за етнічною ознакою, зовнішнє втручання в ситуацію.

Bibliography and Notes

1. Антонюк Олександр, *Формування етнополітики Української держави: історичні та теоретико-методологічні засади*, Київ 1999, 284 с.
2. Арендт Ганна, *Начала тоталітаризму*, [у:] *Філософія політики*. Хрестоматія: У 4-ох томах, Київ 2003, Том 3, с. 217-233.
3. Зварич Ігор, *Етнополітика в Україні: регіональний контекст*, Київ 2009, 320 с.
4. Котигоренко Віктор, *Етнічні протиріччя і конфлікти в сучасній Україні: політологічний концепт*, Київ: Світогляд 2004, 722 с.
5. Левусь Дмитро, Турган Олексій, *Чорна діра, або Боротьба з транскордонною злочинністю як необхідна складова врегулювання придністровського конфлікту*, «Зовнішні справи» 2007, № 11, с. 34-37.
6. Перепелица Г., *Конфликт в Приднестровье: причины, проблемы и прогноз развития*, Київ: Стилос 2001, 147 с.
7. Пінцак Вадим, *Придністровський конфлікт як фактор ускладнення транскордонних взаємин України*, [у:] *Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії*, Рівне 2008, Випуск 12, с. 207-209.
8. *Приднестровье просит увеличить российский контингент в пять раз*, Web. 09.07.2005. <<http://lenta.ru/news/2005/07/09/more/>>.
9. *Россия и Приднестровье предложили Молдове и Украине создать транспортный консорциум*, 18.11.2006. Web. <<http://press.try.md/view.php?iddb=Main&id=78544>>.
10. Фурман Д., Батог К., *Молдова: молдаване или румыны? (Влияние особенностей национального сознания молдаван на политическое развитие Республики Молдова)*, «Современная Европа» 2007, № 3, с. 40-56.
11. Шеларь Г., *Молдова и Приднестровье: региональное экономическое измерение*, [в:] *Молдова-Приднестровье: общими усилиями – к успешному будущему: экономические аспекты*, Кишинев: Cu drag 2009, с. 67-81.
12. «Britannica» 1994, Vol. 8, 1118 pp.



Yana Zolotariova

US HUMAN RIGHTS INITIATIVES DURING THE MADRID MEETING OF "HELSINKI PROCESS" AS A MANIFESTATION OF REAGAN'S FOREIGN POLICY TOWARDS THE SOVIET UNION

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Яна Золотарьова

ПРАВОЗАХИСНІ ІНІЦІЯТИВИ США ПІД ЧАС МАДРИДСЬКОЇ ЗУСТРІЧІ «ГЕЛЬСІНСЬКОГО ПРОЦЕСУ» ЯК ВИЯВ ЗОВНІШНЬОПОЛІТИЧНОЇ СТРАТЕГІЇ Р. РЕЙГАНА ЩОДО СССР

Abstract: This article analyzes how the Foreign Policy Strategy of Ronald Reagan's administration adopted the Carter administration's efforts to promote human rights in the Soviet Union. A particular attention is paid to how human rights promotion fitted into a larger approach of transforming Superpower relations and how the administration balanced the promotion of human rights in the USSR with other important objectives. This article focuses also on the U.S. delegation to the Madrid Meeting of the Commission on Security and Cooperation (CSCE) in Europe and credits the success of the Helsinki Accord to U.S. adroit negotiation strategies. The USA had every intention of making the issue of human rights an important element of Cold War competition and implementing a new approach to international relation that at least partially aimed at transforming Soviet Union internal behavior. The United States' ardent participation in the compliance monitoring was particularly effective in the human dimension aimed to ensure full respect for human rights and fundamental freedoms.

Keywords: human rights, Commission on Security and Cooperation (CSCE) in Europe, Madrid Meeting, US-soviet relation, Ronald Reagan, Cold War

Відхід від політики розрядки, що розпочався після вводу советських військ до Афганістану у грудні 1979 р., закономірно призвів до інтенсифікації напруження в умовах холодної війни між Сполученими Штатами Америки та Советським союзом. Протягом «другої холодної війни» (1979 – 1985 рр.) відбулася зміна перших осіб держави і у Вашинг-

тоні, і у Москві: на президентських виборах 1980 р. у США перемогу здобув представник республіканської партії Рональд Рейган, а 11 березня 1985 р. новим генеральним секретарем центрального комітету комуністичної партії Советського союзу було обрано Михайла Горбачова. Відповідно трансформацій зазнали міждержавні відносини та місце проблеми

прав людини у формуванні контексту міждержавного діалогу.

За президентства демократа Джиммі Картера (1977 – 1981 рр.) питання дотримання прав людини у СРСР здобуло одну з провідних позицій у зовнішньополітичній стратегії президента-демократа. Запропонована стаття має на меті проаналізувати як змінилася бачення правозахисної діяльності у зовнішньополітичній стратегії Рональда Рейгана та як вона виявлялася під час Мадридської зустрічі (1980 – 1983 рр.) країн-учасниць Ради з безпеки та співробітництва в Європі (НБСЕ).

За нижню хронологічну межу визначено 1979 р. – час старту нового витка протистояння між двома полюсами «холодної війни», за верхню межу початок 1985 р. – зміну керівництва Советського союзу та певне «потепління» у американсько-советських відносинах.

Проблема прав людини у контексті зовнішньої політики США першої половини 1980-х рр. досліджувалась американськими вченими, здебільшого політологами та юристами, паралельно зі своєю появою. Відповідно й оцінки її ефективності та вагомості визначалися згідно з політичною орієнтацією авторів та їх приналежності до аналітичних центрів. Тому роботи таких американських авторів, як І. Донелі, З. Бжезінського, Д. Гіпса, Р. Лілліча, Дж. Льюїса; А. Шлезінгера-молодшого, Г. Віярда, С. Бравна; Р. Фолк, Л. Шульца, Н. Гомського та Дж. Муравчика, багаті на ґрунтовний фактологічний матеріал, проте є дещо тенденційними. У американській історіографії варто виокремити роботи В. Корі та В. Мастні присвячені правозахисним

ініціативам США в рамках «гельсінського процесу», учасниками якого були самі автори. Ці роботи подають найбільш повний аналіз ініціатив США під час зустрічей НБСЕ та їх відповідність геостратегічним плянам Вашингтону в умовах холодної війни. Також об'ємна робота з історії американсько-советських відносин за редакцією Гарфорта серед інших базових напрямів розвитку міждержавних відносин, зупиняється на ролі політики захисту прав людини під час президентства Р. Рейгана. Автори рідко подають оціночні судження, проте, досить детально зупиняються на фактичному матеріалі, що у поєднанні з насиченістю посиланнями на базу документів та свідченнями учасників подій, надають значної цінності цьому виданню. У советській та російській історіографії домінують роботи агітаційного характеру, але з-поміж них проблематика прав людини у формуванні зовнішньої політики США отримала наукову оцінку у працях Г. Арбатова, В. Журкіна, А. Загорського, О. Колобова, Р. Овіннікова, О. Попової, А. Тіхонова, О. Широкова.

Як наслідок поглиблення конфронтації між США та СРСР Дж. Картер зменшує контакти з советським керівництвом та призупиняє ряд переговорних процесів, зокрема він відкликав із Сенату договір про обмеження стратегічних озброєнь, наклав ембарго на постачання в СРСР збіжжя й технологій та оголосив про майбутній бойкот Олімпійських ігор-1980 у Москві. Таким чином втрачають позиції на порядку денному американської зовнішньої політики й правозахисні ініціативи, оскільки у 1970-х рр. вони не були окремим вектором міждержавних відносин,

а виступали важелями впливу у переговорах процесів зі стратегічно важливих для советської сторони питань. Про зменшення правозахисної риторики зі сторони Дж. Картера свідчить контент-аналіз послань президента США до Конгресу. У 1980 р. темі прав людини 39-й президент США присвятив лише 3 % обсягу послань до законодавчого органу влади [8, 147].

З приходом до Білого дому представника республіканської партії Р. Рейгана американське суспільство очікувало зміни доктрини зовнішньої політики. Елліотт Абрамс, який згодом став помічником держсекретаря з прав людини і гуманітарних питань, пише про те, що адміністрація Р. Рейгана спочатку мала труднощі з переглядом концептуальних положень політики його ліберального попередника у галузі прав людини [6, 1066-1069]. На основі попередньої дискусії аналітиків консервативного напрямку та критики Картерівської правозахисної політики формується враження, що нова доктрина зовнішньої політики передбачатиме скорочення компоненту прав людини. На думку представників табору консерваторів, політика у галузі прав людини мала б зосереджуватися у першу чергу на цивільних правах і політичних свободах та перетворитися на кампанію, яка б виявляла слабкі сторони комуністичної політичної системи, підкреслюючи ідеологічну перевагу Заходу, зокрема США. Наприклад, рекомендації щодо позиціонування питання прав людини у зовнішньополітичній стратегії від аналітичного центру Фонду Герітейджа базувалися на ідеї, що найбільш ефективна політика у галузі прав

людини полягає у запобіганні розширенню комунізму [7].

Правозахисники США виказували стурбованість бездіяльністю команди Рейгана з приводу питання прав людини. 1 жовтня 1981 р. сорок шість активістів написали президенту, що вони «дуже стривожені небажанням адміністрації визначитися з політикою у галузі прав людини». У листі Гельсінкі Вотч («Helsinki Watch» – приватна правозахисна організація США) від 5 жовтня 1981 р. висловлювався протест проти пляну адміністрації мобілізації Конгресу задля ліквідації бюро з прав людини і виведення проблем у галузі прав людини з порядку денного зовнішньої політики [12, 179-80].

Зіткнувшись із активними протестами з боку правозахисної спільноти та Конгресу, адміністрація Р. Рейгана з осені 1981 р. взялася за розробку ідеї того, як захист прав людини може бути інтегрований у зовнішньополітичну стратегію таким чином, щоб доповнити й посилити її геостратегічне і, перш за все, антикомуністичне спрямування.

27 жовтня 1981 р. було прийнято меморандум заступника держсекретаря США Вільяма Кларка та заступника міністра з питань управління Ричарда Кеннеді, з ухвалою держсекретаря Александра Гейга, щодо активізації політики у галузі прав людини як одного з компонентів зовнішньої політики адміністрації [13]. Меморандум запропонував вужче визначення прав людини, без урахування економічних і соціальних прав. Він також рекомендував відійти від терміну «права людини» і перейти до вживання термінів «індивідуальні права», «політичні права» і «цивіль-

ні свободи». Текст меморандуму підкреслював важливість зобов'язань США з поширення демократії та ідеї громадянських прав в ідеологічній боротьбі з Советським союзом. Також було окреслено стратегію, у рамках якої увага має бути акцентована на порушеннях прав людини у комуністичних країнах. Основні елементи меморандуму було надалі обґрунтовано у низці державних доповідей про права людини.

Ще як кандидат на посаду президента, Роналд Рейган поставив питання: «Чи потрібні американські дипломати у Мадриді, якщо американських спортсменів не буде в Москві?» [2, 153]. Палата представників Конгресу США провела спеціальне слухання з цього приводу: було вирішено делегувати учасників до Мадриду. Вирішальне значення мала та обставина, що союзники США не підтримали ідею відмови від участі у форумі НБСЕ.

Таким чином у першій половині 1980-х років основним майданчиком для реалізації політики США з захисту прав людини щодо країн соціалістичного табору та ССРСР стала Мадридська зустріч Наради з безпеки та співробітництва в Європі, яка тривала з 11 листопада 1980 по 9 листопада 1983 року. Недотримання ССРСР багатьох зобов'язань Заключного акту НБСЕ (підписаний 1 серпня 1975 р. у Гельсінкі) й, особливо, положень про права людини, породжувало у всіх західних країнах серйозні сумніви щодо спроможности розрядки 1970-х рр. та цінности советського підпису під документами НБСЕ. До того ж зустріч у Мадриді відбувалась на фоні заслання Андрія Сахарова, посилення репресій щодо правоза-

хисних груп у ССРСР. Згідно стратегії США, яка здобула підтримку Великої Британії та Нідерляндів, Мадридську зустріч пропонувалося присвятити обговоренню порушення прав людини в ССРСР та інших країнах Організації Варшавського договору (ОВД). Після тривалих експертних дискусій у США американська делегація на зустрічі запропонувала використовувати тактику наведення конкретних прикладів порушення прав людини і домовленостей про контакти між людьми та обмін інформацією [9, 56-58].

До того часу в США накопичилося чимало матеріалів для конкретної розмови з ССРСР та іншими країнами ОВД з питань прав людини. Кінець 1979 р. став поворотним моментом у згортанні ліберальних проявів у внутрішній політиці ССРСР. Фіксується збільшилася кількість арештів дисидентів та «відмовників»: у 1980, 1981 та 1982 роках вона склала відповідно 268, 205 та 241 випадків, що перевищувало попередні піки арештів – 1969 (198 випадків) та 1972 рр. (196 випадків арештів). Суттєво скоротилося число дозволів, які видавалися євреям для виїзду за кордон на постійне місце проживання. Якщо у 1978 р. було видано 28 000 таких дозволів, а в 1979 р. – 51 320, то в 1980 р. їх кількість склала 21 471, в 1981 р. – 2700, а у 1983 р. – 1315. Скоротилась і кількість дозволів для виїзду в ФРН, що видавалися німцям, які проживали в ССРСР. Якщо в 1976 р. було видано 9704 таких дозволів, то в 1983 р. – тільки 1447 [10, 115-121; 142-143].

В контексті положень гельсінкського Заключного акту про обмін інформацією США особливу увагу

приділяли тій обставині, що влітку 1980 р. знову відновили практику «глушити» радіопередачі «Голосу Америки», «Бі-Бі-Сі» та «Німецької хвилі». Виокремилися і проблеми з забезпеченням поштового з'єднання громадян ССРСР з закордоном. Посилились контроль і обмеження на контакти з іноземцями. Іноземцям, які підозрювалися у контактах з дисидентами та відмовниками, все частіше відмовляли у видачі віз.

Наголосимо однак, що США виявляли диференційований підхід до країн Східної Європи, в яких після прийняття Гельсінських домовленостей відзначалася часткова лібералізація практики контактів між людьми (особливо – возз'єднання сімей). Так під час вступної заяви голови американської делегації Гриффіна Белла на відкритті Мадридської зустрічі 13 листопада 1980 р. на перше місце були поставлені позитивні приклади реалізації гельсінських домовленостей (рішення ряду проблем, пов'язаних з возз'єднанням сімей, у Румунії, НДР, Чехо-Словаччині, Польщі та Болгарії; покращення взаємовідносин Церкви та держави в Угорщині, НДР та Польщі; дозвіл на еміграцію в 1979 р. отримали більш ніж 50 тисяч німців зі Східної Європи і т. д.). Однак головний акцент доповіді було поставлено на перерахуванні порушень прав людини, головним чином в ССРСР, а також Чехо-Словаччині та НДР [3, 105]. На початку Мадридської зустрічі згадувалися імена 65 жертв репресій в ССРСР, а під час зустрічі це число зросло до 121 [2, 185].

У Мадриді, окрім США ще делегації 14 країн називали імена тих, хто постраждав внаслідок порушення прав людини. До числа прикладів

(наводилися з документацією) – заслання до Горького академіка Андрія Сахарова, арешти та засудження 24 з 71 учасника гельсінських груп на території ССРСР, серед яких були Юрій Орлов, Анатолій (Натан) Щаранський, Микола Руденко (Україна), В. Петркус (Литва). Критиці піддавалося й переслідування активістів «Хартії 77» у Чехо-Словаччині, арешт та засудження її спікера Вацлава Гавела.

Особливість Мадридської зустрічі було те, що стало помітним зростання суспільного інтересу до НБСЕ. На початку зустрічі у листопаді 1980 р. вперше відбулися паралельні заходи правозахисних груп у Мадриді, у яких прийняли участь дисиденти з соціалістичних країн, що знаходилися на еміграції. Тоді ж Мадриді була утворена неурядова Європейська гельсінська група.

Представники ССРСР та країн ОВД відкидали закиди у порушенні прав людини, вбачали у цій дискусії втручання у внутрішні справи суверенних держав. Також вони висловлювали занепокоєння, що така дискусія заважає обговоренню «життєво важливих» пропозицій по військовій розрядці і особливо – пропозиції по скликанню Конференції щодо укріплення довіри, безпеки та роззброєння в Європі (скорочена назва Європейська комісія по роззброєнню – ЕКР). Делегація ССРСР заявляла, що винесення питання дотримання прав людини на дискусію між Заходом та Сходом спрямоване на підрив міжнародної співпраці, та є порушенням Статутів ООН та Заключного акту НБСЕ.

На політичну та дипломатичну противагу кампанії США ССРСР вису-

нули «соціалістичну концепцію прав людини». Передбачалося, що вона має відбити західні пропозиції неприйнятними для них контрпропозиціями про ліквідацію безробіття, бідності, введення безкоштовного медичного обслуговування та освіти.

Країни-учасники Мадридської зустрічі наприкінці роботи плянували ухвалити підсумковий документ з означенням пропозицій із розвитку наступної співпраці. Під час його розробки одна з найбільш гучних дискусій розгорнулася навколо гуманітарних питань, зокрема принципу VII Заключного Акту (повага прав людини). Так, у травні – червні 1983 р. центр дискусії перемістився на обговорення західних поправок до проекту підсумкового документу. США пов'язували долю ЕКР з прийняттям пропозиції про проведення наради експертів з прав людини. Таку ініціативу підтримали делегації Канади, Іспанії, Нідерландів, Великої Британії, частково – Швейцарії [11]. Першопочатково голова делегації США М. Капельман (змінив Г. Белла на цій посаді у наприкінці 1980 р.) пропонував ідею про скликання конференції НБСЕ з прав людини з тим, щоб таким чином і за офіційним статусом «збалансувати» її з ЕКР. Також складно обговорювалась і пропозиція США провести нараду експертів з контактів між людьми у Берні у 1986 р. У той же час держави ОВД не бажали йти на конкретизацію гельсінських стандартів і на більш детальну регламентацію поведінки держав.

У результаті тривалих дискусій було узгоджено компромісний варіант підсумкового документу [1]. 14 липня 1983 р. М. Капельман повернувся до Мадриду з Вашингтону зі

згодою президента Р. Рейгана на прийняття компромісного документу. За повідомленнями преси, вирішальний внесок у це рішення адміністрації вніс держсекретар Дж. Шульц. Таким чином підсумковий документ було офіційно прийнято консенсусом 6 вересня 1983 р.

Зазначимо, що після успішного завершення мадрридської зустрічі в середині 1980-х років напруження ситуації у світі досягнуло свого піку, а НБСЕ, як один з небагатьох майданчиків діалогу між США та ССРСР, вступила у смугу стагнації. Все ж таки, згідно з положеннями фінального документу Мадриду [1], нарада експертів з прав людини відбувалася в Оттаві 7 травня – 17 червня 1985 р. Це був перший спеціалізований форум гельсінського процесу з даної проблематики.

Таким чином, у результаті протистояння двох підходів до забезпечення прав людини під час зустрічі у Мадриді країн-учасниць НБСЕ обговорення таких питань мало переважно полемічний характер. При цьому для США мав значення сам факт дискусії про права людини, хоча б і у формі взаємного звинувачення. Готуючись ще до зустрічі у Белграді, західні експерти підкреслювали бажаність критики у відповідь зі сторони країн ОВД для закріплення практики обговорення прав людини на НБСЕ. У цьому вбачали «самоцінність» мадрридської зустрічі США. Адже таким чином підтримувалася позиція Москви у питанні втручання у внутрішні справи.

При оцінці мадрридської зустрічі американська сторона відзначала єднання західних країн на платформі прав людини. Як позитивний момент США відзначали конкретність

дискусії з прав людини. Також підкреслювалося, що саме винесення на розгляд мадридської зустрічі питання про скликання ЕКР дозволило американській делегації досягнути значного просування у питанні прав людини. Ця прив'язка, якої не було раніше, дозволила домовитися у Мадриді, не переймаючись тим, що советська делегація покине зустріч [10, 139].

Рішення мадридської зустрічі щодо прав людини та гуманітарної співпраці означили важливе просування у напрямку конкретизації положень Заключного акту. Було зроблено ще один крок уперед щодо регламентації поведінки держав щодо своїх громадян. Саме від таких конкретних зобов'язань ССРСР та його союзники ухилялися в 1970-ті рр. Хоча у Мадриді багато з ініціатив США не були реалізовані (про припинення заглушування радіопередач та вислання журналістів, про письмове обґрунтування відмов у виїзді; також у тексті підсумкового документу зберігалися посилання на національне законодавство), просування в окремих питаннях створило прецедент конкретизації зобов'язань у сфері «людського виміру» НБСЕ.

Bibliography and Notes

1. *Заключний документ мадридської зустрічі 1980 року представників держав-учасниць Наради з безпеки та співробітництва у Європі на основі положень Заключного акту, який стосується наступних кроків після наради*, Web. 12.03.2014. <<http://www.osce.org/ru/mc/40875?download=true>>.

2. Загорский Андрей, *Хельсинский процесс. Переговоры в рамках Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе 1972 – 1991*, Москва: Права человека 2005, 448 с.

3. *От Хельсинки до Будапешта: История СБСЕ/ОБСЕ в документах 1973 – 1994*, Москва: Наука 1997, Том 1: 1973 – 1990, 383 с.

4. Hartmann Hauke, *US Human Rights Policy under Carter and Reagan, 1977 – 1981*, «Human Rights Quarterly», Volume 23 (N° 2), May 2001, p. 402-430.

5. David Davies Memorial Institute of International Studies, *Helsinki – Belgrade – Madrid. Report of the Helsinki Review Group*, London: Helsinki Review Group 1977, 68 pp.

6. Jacoby Tamar, *The Reagan Turnaround on Human Rights*, «Foreign Affairs», 1986 (Summer), p. 1066-1086.

7. Jeffery B. Gayner, *The Department of State, in mandate for leadership: policy management in conservative administration*, Web. 08.04.2014. <<http://www.heritage.org/jeffrey-gayner>>.

8. Klinberg Frank L., *Cyclical Trends in American Foreign Policy Moods: The Unfolding of America's World Role*, New York, Lanham: University Press of America 1983, 193 pp.

9. Korey William, *The Helsinki Accord: A Growth Industry*, «Ethnic and International Affairs» 1990, Volume 4, p. 53-70.

10. Korey William, *The Promises We Keep: Human Rights, the Helsinki Process, and American Foreign Policy*, New York: St. Martin's Press 1993, 264 pp.

11. Mastny Vojtech, *Helsinki, Human Rights, and European Security. Analysis and Documentation*, Durham, North Carolina: Duke University Press 1986, xvi+389 pp.

12. Muravchik Joshua, *Exporting Democracy: Fulfilling America's Destiny*, The AEI Press 1991, 262 pp.

13. *The Memorandum «Reinvigoration of Human Rights Policy»*, Web. 23.04.2014. <<http://go.usa.gov/RR4C>>.

Reviews

THE FIRST INTELLECTUAL BIOGRAPHY OF ALEXANDER LOTOTSKYI

Halyna Mykhaylenko, Olexandr Lototskyi (1870 – 1939): *Intellectual biography of the historian* [In the Ukrainian language], Kherson: Helvetyka 2014, 312 pp.

ПЕРША ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА БІОГРАФІЯ ОЛЕКСАНДРА ЛОТОЦЬКОГО

Галина Михайленко, *Олександр Лотоцький (1870 – 1939 pp.): інтелектуальна біографія історика*, Херсон: Гельветика 2014, 312 с.

Abstract: The monograph is devoted to reproduction of intellectual biography of Olexandr Lototsky. On the base of analysis of the researched subject historiography, different sources, works of the scientists there was determined the need of complex research of Lototsky heritage. There was identified connection between scientific researches of the historian and his public and political activity. There is highlighted pedagogical and organizational scientist activity. In order to represent evolution of the outlook of Lototsky, his historical views, public and political views, his historical and political position, there are analysed his works on Church history, spiritual education, publicist articles, biographical notes. There is determined the researcher contribution into working out different issues of Ukrainian history.

Жанр інтелектуальної біографії, надзвичайно популярний у західній історіографії другої половини ХХ – початку ХХІ ст., здобуває все більше прихильників і в середовищі українських учених. Відрадным явищем тут можна назвати появу історіографічних студій, в яких об'єктом дослідницького зацікавлення обрано не лише постаті лідерів вітчизняного історіописання другої половини ХІХ

– першої третини ХХ ст., але й істориків так званого «другого пляну». До таких праць, без сумніву, відноситься й спроба створення Галиною Михайленко інтелектуальної біографії Олександра Лотоцького.

Структура монографії виглядає цілком логічною й відповідає меті та розв'язанню дослідних завдань. Праця складається зі вступу, трьох розділів (поділених на підрозділи), висновків та списку використаних джерел і літератури (тематично-алфавітної побудови), а також розлогіх додатків.

У *Передмові* до монографії Авторка обґрунтовує актуальність теми, визначає об'єкт та предмет, хронологічні межі, мету та завдання, методологічні засади і наукову новизну дослідження. При обґрунтуванні наукової новизни Г. Михайленко цілком слушно наголосила, що в її праці вперше в українській історіографії на рівні монографічної студії на широкому колі історичних та історіографічних джерел реконструйовано наукову біографію Олександра Лотоцького в жанрі інтелектуальної біографії, а також відтворено його

соціокультурне та інтелектуальне середовище.

Далі Авторка подає цікаво побудований історіографічний огляд. Відповідно до хронологічно-проблемного принципу, в історіографії проблеми Г. Михайленко виокремлює три періоди, що в основному збігаються із загальною періодизацією українських історіографічних студій. У першому, прижиттєвому періоді, цілком справедливо акцент зроблено на рецензіях, що подають бачення сучасниками наукової та громадсько-політичної діяльності О. Лотоцького. Другий етап історіографічного аналізу охоплює 40-ві – 80-ті рр. ХХ ст. Матеріали цього періоду Г. Михайленко поділяє на три групи: дослідження українських істориків з діаспори; студії польських науковців; радянська історіографія. І якщо звернення Авторкою спеціальної уваги на здобутки української зарубіжної та радянської історіографії не викликає заперечень, сумнівною є доцільність виокремлення як самостійної польської традиції історіографічного осмислення спадщини О. Лотоцького. Адже, як свідчить наведений у тексті перелік праць, жодної спеціальної студії, присвяченої О. Лотоцькому, польські історики не створили. Втім, якщо вже й звертатися до цієї проблеми, то для цілісності історіографічного аналізу польської україніки вказаного періоду слід було узагальнити також здобутки польської діаспорної науки, в якій проблема польсько-українських взаємин першої третини ХХ ст. знайшла ґрунтовне осмислення.

Останній історіографічний період – сучасний. Авторка переконливо демонструє зростання інтересу до

творчості О. Лотоцького в українській історіографії років незалежності, що проявилось як у появі узагальнюючих історіографічних нарисів, так і спеціальних дисертаційних праць. Що важливо, при цьому Г. Михайленко виокремлює проблеми, які не були зауважені попередниками та стали об'єктом її спеціального аналізу. Загалом же, проаналізована історіографічна література є надзвичайно різноманітною та достатньо репрезентативною.

Далі Авторка обґрунтовує методологічні засади своєї праці. Задекларована нею як пріоритетна для власного дослідження теоретична модель інтелектуальної історії, на нашу думку, виглядає досить перспективною, і, як показав аналіз тексту книги, дозволяє вирішувати складні дослідні завдання. Відмінність цього підходу від традиційної історії історичної науки полягає, перш за все, у радикальному розширенні методологічного плюралізму, міждисциплінарного підходу, можливостей враховувати широке історикокультурне тло становлення історичної думки.

Завершує *Передмову* огляд джерел. При їх характеристиці цілком обґрунтовано виділяється низка джерельних комплексів за критерієм їхньої видової приналежності. Авторка вдало показує особливості тих чи інших типів джерел та їхнє значення у справі дослідження окремих аспектів теми. Окремо слід відзначити залучення Авторкою значного масиву документів з архівосховищ України та Польщі. У комплексі, це характеризує джерельну базу як вповні репрезентативну і спроможну забезпечити досягнення мети до-

слідження. Віднотуємо у цій частині праці дрібний недогляд: перераховуючи використані у монографії фонди київських архівосховищ, відомий родинний фонд Грушевських 1235 у Центральному державному історичному архіві України *Грушевські – філологи та історики* Авторка помилково назвала *Епістолярна спадщина М. Грушевського* (с. 28).

Перший розділ охоплює найбільш тривалий хронологічний відрізок і присвячений висвітленню подій життя та діяльності О. Лотоцького до вибуху Лютневої революції в Російській імперії. Звідси не зовсім коректним видається формулювання назви цього розділу як *Становлення О. Лотоцького як інтелектуала-гуманітарія (до 1917 р.)*, адже в 1917 р. головному героєві дослідження було вже 47 років, отже сумнівним видається вести мову власне про процес становлення, який, як правило, в інтелектуальній історії завершується здобуттям вищої освіти та публікацією перших самостійних наукових праць.

Аби упорядкувати викладений у розділі розлогий матеріал, Авторка розглядає його у межах трьох підперіодів, які визначені відповідно до умов життя і діяльності самого О. Лотоцького. У першому підрозділі висвітлено процес формування О. Лотоцького як фахівця та визначено основні напрямки становлення його як науковця. Залучаючи різноманітний джерельний матеріал, Г. Михайленко зауважує вплив родинного оточення на формування національного світогляду молодого Олександра, відстежує процес становлення його читацьких уподобань та інтелектуальних інтересів. Автор-

кою слушно зауважено, що навчання О. Лотоцького в духовних освітніх закладах визначило на майбутнє його зацікавленість історико-церковною проблематикою, передусім, питаннями розвитку православ'я на теренах України. Цілком справедливо увагу звернуто також на факти співпраці О. Лотоцького з В. Антоновичем, М. Грушевським та О. Лазаревським, у спілкуванні з якими були набуті якості, що стали важливим підґрунтям для формування його як фахового історика. Завершується підрозділ змістовною характеристикою проблематики перших наукових та публіцистичних творів діяча.

У другому підрозділі увага зосереджена на становленні громадсько-політичного вектору діяльності О. Лотоцького, який від 1900 р. ставав дедалі помітнішою постаттю національного життя українців Петербургу. Саме потреби останнього, як слушно зауважила Авторка, стимулювали розквіт публіцистичного, громадського, популяризаторського та освітнього талантів діяча. Під впливом щоденних подій поступово розширилися й дослідницькі зацікавлення О. Лотоцького: до студій з історії Церкви додалися дослідження громадсько-політичного життя української інтелігенції, а також проблем політичного, економічного та культурного розвитку українських земель. Важливо, що різноманітну діяльність О. Лотоцького дослідниця, згідно із настановами інтелектуальної історії, відтворює на широкому тлі суспільно-політичних та духових процесів у середовищі російського українства кінця XIX – початку XX ст.

Останній підрозділ присвячено проблемі висвітлення О. Лотоць-

ким розвитку освіти на українських землях. На численних прикладах Авторка демонструє, що попри значну зайнятість суспільно-політичною працею та державною службою, О. Лотоцький чимало часу присвячував студіям над минулим українського громадського, культурного та політичного життя. Особливу увагу дослідника у цей час привертала історико-освітня проблематика та актуальний стан шкільництва різних рівнів на Наддніпрянщині.

Зміст другого розділу відведено аналізу інтелектуальної творчості О. Лотоцького останнього двадцятиліття його життя. Структурно розділ побудовано за змішаним – хронологічним і проблемним принципами, що змушує Авторку до багатьох аспектів творчості вченого повертатися по кілька разів – все це призводить до повторів і дещо утруднює сприйняття тексту. На нашу думку, підрозділи, відведені аналізу ключових проблем творчості О. Лотоцького, слід було інтегрувати до відповідних біографічних частин книги.

Перший підрозділ присвячено політичній діяльності О. Лотоцького у 1917 – 1920 рр. Авторка аргументовано показує, що виконання діячем у добу Визвольних змагань обов'язків міністра віросповідань та голови надзвичайної дипломатичної місії УНР в Туреччині сприяли формуванню бачення ним важливої ролі Автокефальної Православної Церкви в українському державотворенні, а також проєкції актуальних проблем церковного будівництва на історичні студії. Дослідниця демонструє, як рефлексії О. Лотоцького над історичною долею українського православ'я врешті оформилися в цілісну кон-

цепцію розвитку та устрою Церков, суть якої була зумовлена політичними переконаннями, що в незалежній державі має бути незалежна Церква. Тому завданням своїх історико-релігійнознавчих студій дослідник бачив доведення правомірності незалежного статусу Української Православної Церкви.

У другому підрозділі розглянуто особливості біографічного жанру у творчості О. Лотоцького – звернення його до визначних постатей української культури, науки та політики. Характер цих праць, як слушно зауважила Г. Михайленко, найчастіше інформативно-популярний, публіцистичний, насичений власними емоційними характеристиками, нерідко схильний до ідеалізації тих персоналій, про яких говорить дослідник. Найдокладніше Авторкою проаналізовано студії Олександра Лотоцького над посталями Тараса Шевченка, Михайла Грушевського та Симона Петлюри. Попри інформаційну насиченість цієї частини праці, дослідниця залишила поза увагою деякі відомі публікації О. Лотоцького. Наприклад, у тексті не згадано низку розлогих статей дослідника, присвячених М. Грушевському (*Діяльність М. Грушевського, П'ємонт української наукової думки, Michał Hruszewski* та ін.).

Два останні підрозділи, взаємодоповнюючись, оповідають про еміграційні роки життя та творчості О. Лотоцького, коли, незважаючи на побутову невлаштованість та часті зміни місця проживання, вченому вдалося найповніше реалізувати свій потенціал дослідника, педагога та організатора наукового життя. На підставі узагальнення розлогого

джерельного матеріалу, віднайденого у польських архівах, дослідниця переконливо доводить, що протягом еміграційного періоду життя О. Лотоцький, завдяки активній інтелектуальній діяльності, зайняв одне з чільних місць серед учених українського зарубіжжя.

Останній розділ монографії відведено всебічному аналізу історико-церковної спадщини О. Лотоцького, осердям якої була його концепція устрою та історичного розвитку православних Церков, передусім, української. На широкому тлі жвавих інтелектуальних дискусій довкола історико-церковної проблематики в першій третині ХХ ст., дослідниця аргументовано обстоює тезу про вагомість наукового внеску О. Лотоцького в обґрунтування ідеї правомірності здобуття Українською Православною Церквою автокефалії. Історичні погляди вченого, слушно відзначає Галина Михайленко, відбивали також його життєві позиції, відображали переконання не тільки як дослідника, але й як громадсько-політичного діяча.

У висновках до книги, у розрізі цілої теми, узагальнено ключові аспекти інтелектуальної біографії О. Лотоцького, визначено місце його спадщини у процесі модернізації українського культурного та громадсько-політичного життя першої третини ХХ ст. На нашу думку, у цій підсумковій частині праці доцільним

було би також окреслити перспективні напрямки подальшого вивчення інтелектуальної біографії О. Лотоцького.

У додатках до книги Г. Михайленко подає незнані широкому колу дослідників фотокопії матеріалів особової справи О. Лотоцького, котра відклася у фонді Міністерства віровизнань та публічної освіти Головного архіву нових актів у Варшаві. Ще одним цінним додатком до монографії є передрук цікавої студії О. Лотоцького *Схід і Захід у проблемі української культури*, що дуже важлива для розуміння історіософських поглядів видатного вченого. Зауважимо, що це перше перевидання згаданої праці.

У підсумку відзначимо, що рецензована монографія відноситься до оригінальних історіографічних студій, а вказані нами дискусійні моменти та помічені недоліки не впливають на загальний високий рівень праці. Її авторка провела глибоке наукове дослідження та отримала нові якісні результати, що мають поважну новизну та дозволяють суттєво доповнити наші уявлення щодо особливостей українського інтелектуального життя першої третини ХХ ст.

Viktorija Telvak,

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University,
Ukraine

Our Presentations

Olha Kobylianska, *Collected Works: In 10 Volumes* / Edited by Volodymyr Antofiychuk, Chernivtsi: Bookrek 2013, 472 pp. [In the Ukrainian language].

Ольга Кобилянська, *Зібрання творів: У 10-ти томах* / Редактор Володимир Антофійчук, Чернівці: Букрек 2013, 472 с.

Чернівецьке видавництво «Букрек» (спільно з Чернівецьким національним університетом імени Юрія Федьковича та Чернівецьким літературно-меморіальним музеєм Ольги Кобилянської) розпочало проект видання *Зібрання творів* Ольги Кобилянської – однієї з найбільших постатей української літератури Модернізму. Редактором проекту є професор Володимир Антофійчук. Йдеться про найповніше зібрання творів Ольги Кобилянської, яке міститиме художню прозу, літературно-критичні статті, публіцистику, спогади, автобіографії, щоденник, переклади, листи. Нинішнє видання, на відміну від усіх попередніх, буде поповнено й розширено творами, які раніше не входили до багатотомних видань прозаїка, а також тими, що взагалі не публікувалися.

Основний принцип, покладений в основу структурування цього видання – жанрово-хронологічний. У середині томів твори буде розміщено в тій часовій послідовності, в якій вони були написані.

Кожен із томів супроводжуватиметься примітками, в яких подаватимуться стислі відомості про час написання та історію публікації



творів, а також поясненнями застарілих і діалектних слів.

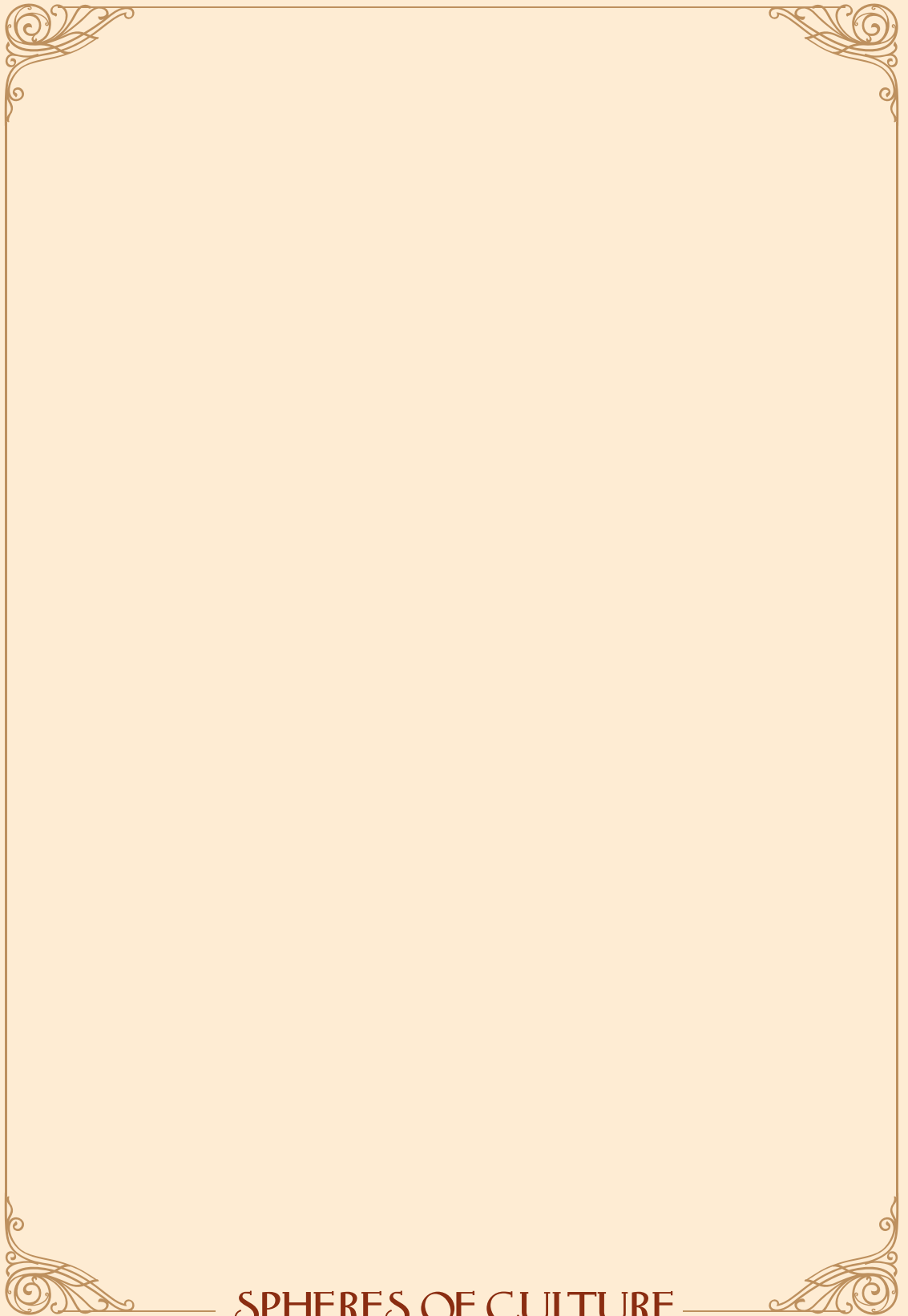
У першому томі, окрім великої вступної статті (с. 11-102) *Світ прози Ольги Кобилянської* (яку написала до *Зібрання творів* Світлана Кирилюк – один із найзнаніших на сьогодні дослідників творчості письменниці), поміщено новели, оповідання, поезії в прозі, написані в 1885 – 1900-х роках.

У томі 2 будуть опубліковані новели, оповідання, поезії в прозі, написані в 1905 – 1930-тих роках. У томі 3 – німецькомовні повісті: *Гортенза, або Нарис з життя однієї дівчини, Доля чи воля, Картина з життя Буковини, Вона вийшла заміж*. У 4 томі – повісті *Людина* та *Царівна*, у 5 – повість *Земля* та нотатки до другої частини цієї повісті. 6 том міститиме дві повісті – *Ніоба* та *В неділю рано зілля копала...*, 7 –

повісті *Через кладку* та *За ситуаціями*. У томі 8 публікуватиметься роман *Апостол черні*, у 9 – літературно-критичні статті, публіцистика, спогади, автобіографії, щоденник та переклади. Том 10 буде присвячений листуванню мисткині.

Можна твердити, що такий проєкт є надзвичайно важливим явищем не тільки в українському, але й у європейському мистецькому та науковому житті.





SPHERES OF CULTURE