

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

SPHERES OF CULTURE



Volume XIII

Lublin 2016

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 XIII



Lublin 2016

Editor-in-Chief:

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

Editorial Board:

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

Scientific Reviewers of Volume XIII:**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, Social and Media Communication

Prof., Dr hab. **Oleksandr Aleksandrov**, Ukraine
Prof., Dr hab. **Stefan Kozak**, Poland
Prof., Dr hab. **Yaroslav Polishchuk**, Ukraine
Prof., Dr hab. **Petro Mats'kiv**, Ukraine
Prof., Dr hab. **Oleh Tyshchenko**, Poland

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

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

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

Copyright © 2016 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. Evolution of the Andalusian Literature and Occurrences of Andalusia in the Picaresque Genre	28
Oleksandr Soletskyi. Emblematic Form as the Model of Meaning Making	33
Olena Matushek. The Identity of the Ukrainian Preacher of the 17 th Century	43
Oksana Savenko. Transformation of the Easter Story in Recitation of Andriy Skulskyi	51
Olha Zinchenko. Yakiv Markovych and His Reading Interests	56
Valentyn Maltsev. Hryhoriy Skovoroda's Versification in Scholarly Perception of Dmytro Chyzhevskyi	64
Oleksandr Boron. Modifications of the Genre of Novel in Creative Works by Taras Shevchenko	73
Maria Seneta. Spectrum of Different Ways of Reading of the Poem <i>Maria</i> by Taras Shevchenko: Text and Metatext	80
Oleh Bahan. Ivan Franko in Opinions of Mykola Yevshan	90
Ivanna Stefyuk. Poetics of First World War Image in Prose of Marko Cheremshyna	99
Nataliya Stetsyk. Typological Affinity of a Short Story by Les' Martovych <i>Vidmina</i> and a Novels by Osyp Shpytko <i>Vyrid</i>	108
Iryna Dmytriv. Idea of Happiness in the <i>Great Harmony</i> by Bohdan Ihor Antonych	116

Maryna Fizhdeliuk. Syncretism of Mythological and Christian Principles in Prose of Hnat Hhotkevych	129
Olesia Zvarych. Sava Through the Looking Glass: the Problem of Split Personality in the Short Story <i>The Tamed Gaydamaka</i> by V. Domontovych	137
Vadym Vasylenko. Between “Imperial Mother” and “Colonial Father”: Generation Trauma in the Story by Olha Mak <i>Chudasyy (Wonderer)</i>	146
Svitlana Lushchiiy. Modernist Trends in Ukrainian Diaspora Novels in 1960’s – 1980’s: The New-York Group Prose	155
Tetiana Tkachenko. The Human’s Self-Discovery in the Prose of Marta Tarnavska	164
Iryna Zelenenka. Ukraine in Vasyl’ Stus and Taras Melnychuk’s Verses: Traditions of Taras Shevchenko	175
Olena Fedosiy. Verbal Immediacy of Short Stories of Halyna Tarasiuk	184
Svitlana Vardevanian. The Hell of <i>Moskoviada</i> or Dante’s <i>Divine Comedy</i> as a Primary Plot of Yuriy Andrukhovych’s Novel	189
Oleksandra Cherniavska. Author’s Modifications of Sources of Ukrainian Fantasy in Literary Works of Contemporary Writers	197
Volodymyr Danylenko. A New Hero of Ukrainian Literature and Return to Europe (Novel by Sofia Maydanska <i>The Earthquake</i>)	202
Yaroslav Polishchuk. Transformational Trends in the Contemporary Ukrainian Literature	209
Liudmyla Lutsenko. Eliza Haywood: In Search of a Polyphony of Voices	217
Iryna Pupurs. The Imagological Position and Romantic Orientalism	224
Olha Poroniuk. London Text of the English Literature: Genesis and History	232
Olena Kravets. The Specificity of “History” Concept in the John Updike’s Novelistic Works	240

Olena Titarenko. Subject Narrative Representations in the “Metanovel” (<i>T</i> by Victor Pelevin)	247
Madlen Shulhun. Andrzej Stasiuk’s <i>Logbook</i> : Symbolic Code of Travel	256
Yevhen Shkurov. Ontology of Science Fiction Image	263
Yanina Yuchymuk. Mimetic Musical Ekphrasis in Postmodern Novel as a Temporality Instrument	272
Yaroslav Radevych-Vynnytskyi. Linguicide: Phenomenon, Term, Policy	279
Maria Tsurkan. Personal Names as a Means of National and Social Stylization in Prose of Bukovinian Writers	288
Kostiantyn Ivanochko. Accentuate Structural Features of Verbatives of the Eighth Grade (With Full Vowel Sound Combination <i>-ere-</i> , <i>-ele-</i>) in South-Western Dialects of Ukrainian Language	296
Roman Statsiuk. Lexical Semantic Characteristics of Military Terminology of Modern Standard Arabic	308

History

Olha Kozachok. Factor of Galician Principality in the Relations of Hungary and Byzantium in the Second Half of the 12 th Century	318
Oleksandra Luzhetska, Leonid Tymoshenko. Little-Known Ukrainians – Ivan Franko’s Teachers	325
Vladyslav Boyechko. Formation of Internal Preconditions of the Second Polish Commonwealth Revival (The End of the 19 th – the Beginning of the 20 th Century)	340
Roman Danylenko. The Role of the Red Terror in the Establishment of Soviet Government in Ukraine in 1919	348
Iryna Levchuk. The Role of Women’s Organizations of Interwar Poland in the International Women’s Movement	358

Natalia Shudliak. The Reflection of the Folk Religiousness in the 1920s in Ukraine on the Pages of «Etnografichnyi Visnyk»	369
Viktoriya Kalytvianska. Analysis of the Political Situation in the USSR in 1930's in Victor Danilov Researches	377
Vasyl Ilnytskyi. Officers and Under Officers Schools' Functioning in VO-4 "Hoverlia" (1943 – 1944)	384
Yuliya Kyrychenko. The Concept of Ukrainian Ethnogenesis in Ukrainian Historiography in 50s – 80s of the 20 th Century	392
Ihor Reznik. The Development of the Banking System of Ukraine in 2014 – 2015 and the Role of International Organizations in its Restoration	400

Cultural Studies

Volodymyr Aleksandrovych. Herman Han Hyse – the Apprentice of Martin Kober	410
Oleh Rybchynskyi. Market Square of Historical Town as a Generator of Cultural Narrative	416
Liliya Tereshchenko-Kaydan. Library of Athos Monastery Hilandar – Treasury of Ukrainian Manuscript	426
Olena Aphonina. Code and Coding in Myths	413
Hanna Sokil. Conceptual Foundations of Ukrainian Folklore in the Shevchenko Scientific Society	440
Oksana Overchuk. Phenomena of Rural Lifestyle in Folklore Texts: Research Apperception	449
Mariya Bahlay. Kupala Tree (Rite Tree) as Main Attribute of Celebrating Ivan Kupalo on Historical and Ethnographical Territories of Volhynia	455
Liliya Ivanevych. The Regional Peculiarities of the Traditional Wedding Clothes of the Ukrainians from Podillia	466

Romania Burak. Folklorism of Taras Shevchenko's Early Works: Scientific Critical Perception of Poet's Contemporaries	478
Antoniy Moysey. Mykhaylo Hrushevskyi Research Concept of Ukrainian Calendar Ritualism	488
Volodymyr Borysiak. Ukrainian Theater in Lviv from 1800 till 1900	495
Iryna Yan. Cultural and Artistic Connections of Slobozhanshchyna of the Last Third of the 19 th – Beginning of 20 th Century	505
Iryna Dundiak. The Church Art in Western Ukraine of 21 th Century and the Problem of Kitsch	512
Nataliya Yankovska. Expressive Functions of Opera Citation in Contemporary Cinematography	520
Svitlana Zaria. Advertising Clips with the National Motifs as Bright Cultural Phenomenon of Modern Ukraine	527
Bohdana Matviychuk. Advertisement in Modern Ukraine as a Result of the Post-Cultural Experience Contamination	533
Vitaliy Radziyevskiy. The Infraculture of Body Transformation in the Art Context	539
Ivanna Tsutsman. Historical and Cultural Heritage of Pokuttia in the Structure of Tourism Sphere of the Region	547

Musical Studies

Khrystyna Kazymyryv. The Tragedy of <i>The Earth</i> Mythologeme in Ukrainian Music by Taras Shevchenko's Poetry	558
Zhanna Zvarychuk. The Formation of Performing Traditions of Przemyśl Choir School and Its Role in the Development of Galicia Spiritual Culture in the 19 th Century	565

Nataliya Marusyk. Cultural Influence of Rhythm and Plastic on Professional Education and Choreographic Training of the Ukrainian and Polish Communities in Eastern Galicia	572
Lesya Mykulanynets. Petro Myloslavskyi Conducting Work in the Development of Transcarpathian Folk Choir	577
Yaroslava Bardashevsk. Some Aspects of Perception of Ukrainian Composers` Works in a Sacred Space	584

Social and Media Communication

Ivan Tsyperdiuk. «Vatican» Radio as an Object in the Soviet Union Ideological War	592
Paraskoviya Dvorianyn. Regional Television News in Ukraine Information Space	601
Illia Khomenko. Comparative Analysis of Opportunities Extrapolation of Documentary Broadcasting and Radio Drama (On Materials of Experimental Series of Ukrainian Radio)	610

Politology

Halyna Varkhov. Political Groups of the European Parliament: the Concept and Basic Principles of Functioning	620
Yulia Nasadiuk (Rovbut’). Actualization of Ukrainian Political Values Change in Globalization Conditions	627

Reviews

Between Tradition and Influence of the West Yaroslav Polishchuk, <i>Ukrainian Crossroads. Research</i> [In the Polish language], Białystok: Białystok University 2015, 174 pp. (Tetiana Meyzerska)	634
--	-----

- Joseph Roth's Prose in the Context of Intertextuality
Tetiana Monolatiy, *The Everyday Life Poetics. Joseph Roth's Prose as Intertext*
[In the Ukrainian language], Ivano-Frankivsk: Lileya-NV 2015, 240 pp.)
(Oleksiy Sinchenko) 638
- Stepan Khorob's "Caught Glimpses"
Stepan Khorob, *Caught Glimpses (Articles, Portraits, Interviews, Reviews, Critiques)*
[In the Ukrainian language], Ivano-Frankivsk: Misto-NV 2015, 416 pp.
(Roman Holod) 642
- The Euromaidan in the Vision of the Poles
The Revolution of Dignity. The Ukrainian Euromaidan 2013 – 2014
[In the Polish language] / Ed. by Gregory Skrukwa, Marta Studenna-Skrukwa,
Poznan: Adam Marszałek Publishing House 2015, 221 pp.
(Lidiya Lazurko) 647
- A Story of Mykola Andrusiak
Cheban Maryna, *Mykola Andrusiak. A Story of Historian* [In the Ukrainian
language], Lviv: National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Ukrainian
Studies named I. Krypnyakevych 2015, 365 pp.
(Vitalii Telvak) 652

CONTENTS

Philology

Carlos Pitel García. Evolution of the Andalusian Literature and Occurrences of Andalusia in the Picaresque Genre	20
Олександр Солецький. Емблематична форма як модель смислотворення	33
Олена Матушек. Ідентичність українського проповідника другої половини XVII століття	43
Оксана Савенко. Трансформація великоднього сюжету у деклямації Андрія Скульського	51
Ольга Зінченко. Яків Маркович і його читацькі інтереси	56
Валентин Мальцев. Вірш Григорія Сковороди у науковій рецепції Дмитра Чижевського	64
Олександр Боронь. Модифікації жанру повісті у творчості Тараса Шевченка	73
Марія Сенета. Межа різночитань поеми <i>Марія</i> Тараса Шевченка: текст і метатекст	80
Олег Баган. Іван Франко в оцінках Миколи Євшана	90
Іванна Стеф'юк. Поетика образу Першої світової війни у прозі Марка Черемшини	99
Наталія Стецик. Типологічна спорідненість новели Леся Мартовича <i>Відміна</i> та роману Осипа Шпитка <i>Вирід</i>	108
Ірина Дмитрів. Візія щастя у <i>Великій гармонії</i> Богдана Ігоря Антонича	116

Марина Фіжделюк. Синкретизм мітологічного та християнського начал у прозі Гната Хоткевича	129
Олеся Зварич. Сава у задзеркаллі: проблема роздвоєної особистости у новелі В. Домонтовича <i>Приборканий гайдамака</i>	137
Вадим Василенко. Між “імперською матір’ю” та “колоніальним батьком”: генераційна травма у повісті <i>Чудасій</i> Ольги Мак	146
Світлана Луцій. Модерністські тенденції романістики української діаспори 1960 - 1980-х років: проза Нью-Йоркської групи	155
Тетяна Ткаченко. Самопізнання людини у прозі Марти Тарнавської	164
Ірина Зелененька. Україна у віршах Василя Стуса й Тараса Мельничука: традиції Тараса Шевченка	175
Olena Fedosiy. Verbal Immediacy of Short Stories of Halyna Tarasiuk	184
Світлана Вардеванян. Пекло <i>Московіяди</i> , або Дантова <i>Божественна комедія</i> як протосюжет роману Юрія Андруховича	189
Олександра Чернявська. Авторські модифікації джерел українського фентезі у творчості сучасних письменників	197
Володимир Даниленко. Новий герой української літератури і повернення до Європи (за романом Софії Майданської <i>Землетрус</i>)	202
Ярослав Поліщук. Трансформаційні тенденції в сучасній українській літературі	209
Людмила Луценко. Еліза Гейвуд: у пошуках поліфонії голосів	217
Ірина Пупурс. Імагологічна позиція та романтичний орієнталізм	224
Ольга Поронюк. Лондонський текст англійської літератури: генеза та історія	232
Олена Кравець. Специфіка концепту «історія» в романній творчості Джона Апдайка	240

Олена Тітаренко. Суб'єктно-нарративні репрезентації у “метаромані” (Т Віктора Пелєвіна)	247
Мадлен Шульгун. <i>Корабельний щоденник</i> Анджея Стасюка: код подорожі	256
Євген Шкуров. Онтологія науково-фантастичного образу	263
Яніна Юхимук. Міметичний музичний екфразис у постмодерністському романі як засіб темпоральности тексту	272
Ярослав Радевич-Винницький. Лінгвоцид: явище, термін, політика	279
Марія Цуркан. Власні назви як засіб етнонаціональної та соціальної стилізації у прозових творах письменників Буковини	288
Костянтин Іваночко. Акцентуаційні особливості вербативів восьмої структурної класи (3 повноголосними звукосполученнями <i>-ere-, -еле-</i>) у південно-західних говорах української мови	296
Роман Стацюк. Лексико-семантичні особливості військової термінології сучасної арабської літературної мови	308

History

Olha Kozachok. Factor of Galician Principality in the Relations of Hungary and Byzantium in the Second Half of the 12 th Century	318
Олександра Лужецька, Леонід Тимошенко. Маловідомі українці – вчителі Івана Франка	325
Владислав Боєчко. Формування внутрішніх передумов відродження Другої Речі Посполитої кінця ХІХ – початку ХХ століття	340
Роман Даниленко. Роль червоного терору у встановленні советської влади в Україні в 1919 р.	348
Ірина Левчук. Діяльність жіночих організацій міжвоєнної Польщі в міжнародному жіночому русі	358

Наталія Шудляк. Відображення народної релігійності у 1920-х роках в Україні на сторінках «Етнографічного вісника»	369
Вікторія Калитвянська. Аналіз політичної ситуації в ССРСР у 1930-их роках крізь призму досліджень Віктора Данілова	377
Василь Ільницький. Функціонування старшинських і підстаршинських шкіл у ВО-4 “Говерля” (1943 – 1944)	384
Юлія Кириченко. Концепція етногенезу українців в українській історіографії 50-х – 80-х років ХХ століття	392
Ігор Резнік. Розвиток банківської системи України у 2014 – 2015 роках та роль міжнародних організацій у її відновленні	400

Cultural Studies

Wołodymyr Aleksandrowycz. Herman Han uczniem Marcina Mikołaja Kobera	410
Олег Рибчинський. Ринкова площа історичного міста як генератор наративів культури	416
Liliya Tereshchenko-Kaydan. Library of Athos Monastery Hilandar – Treasury of Ukrainian Manuscript	426
Олена Афоніна. Код і кодування у міті	431
Ганна Сокіл. Концептуальні засади української фольклористики в Науковому Товаристві імені Шевченка	440
Оксана Оверчук. Феномени селянського побуту у фольклорному тексті: дослідницька апперцепція	449
Марія Баглай. Купальське деревце як головний атрибут святкування Івана Купайла на теренах історико-етнографічної Волині	455
Лілія Іваневич. Регіональні особливості традиційного весільного вбрання українців Поділля	466

Романія Бурак. Фольклоризм ранньої творчості Тараса Шевченка: науково-критична рецепція сучасників поета	478
Антоній Мойсей. Концепція дослідження Михайла Грушевського календарної обрядовості українців	488
Wołodymyr Borysiak. Ukraiński teatr we Lwowie w latach 1800 – 1900	495
Ірина Ян. Культурно-мистецькі зв'язки Слобожанщини останньої третини ХІХ – початку ХХ століття	505
Ірина Дундяк. Західноукраїнське церковне мистецтво ХХІ століття і проблема кітччу	512
Наталя Янковська. Виразальні функції оперної цитати у сучасному кінематографі	520
Світлана Заря. Реклямні ролики з національною тематикою як яскравий культурний феномен сучасної України	527
Богдана Матвійчук. Рекляма у сучасній Україні – результат контамінації посткультурного досвіду	533
Віталій Радзівеський. Інфракультура трансформації тіл у мистецькому контексті	539
Іванна Цуцман. Історико-культурна спадщина Покуття у структурі туристичної галузі регіону	547

Musical Studies

Chrystyna Kazymyriw. Tragizm mitologemy <i>ziemia</i> w muzycznych utworach ukraińskich według poezji Tarasa Szewczenki	588
Żanna Zwaryczuk. Kształtowanie tradycji wykonawczych Przemyskiej Szkoły Chóralnej oraz ich znaczenie w rozwoju kultury duchowej Galicji ХІХ wieku	565
Natalija Marusyk. Kulturologiczny wpływ rytmoplastyki na kształcenie zawodowe oraz szkolenie choreograficzne społeczności ukraińskiej i polskiej Galicji Wschodniej	572

Леся Микуланинець. Диригентська діяльність Петра Милославського у розвитку Закарпатського народного хору 577

Ярослава Бардашевська. Деякі аспекти сприйняття творів українських композиторів у сакральному просторі 584

Social and Media Communication

Іван Ципердюк. Радіо «Ватикан» як об'єкт в ідеологічній війні з боку СССР 592

Парасковія Дворянин. Новини регіонального телебачення в інформаційному просторі України 601

Ілля Хоменко. Порівняльний аналіз екстраполяційних можливостей документального радіомовлення і радіодрами (на матеріалі експериментальних серіалів Українського радіо) 610

Politology

Галина Вархов. Політичні групи європейського парламенту: поняття та основні принципи функціонування 620

Юлія Насадюк (Ровбуть). Актуалізація зміни політичних цінностей українців в умовах глобалізації 627

Reviews

Поміж традицією та впливами Заходу
Jarosław Poliszczuk, *Українське розстaje. Studia*, Białystok: Uniwersytet w Białymstoku 2015, 174 s. (Seria: Przełomy/Pogranicza. Studia Literackie, Tom XI).
(Тетяна Мейзерська) 634

Проза Йозефа Рота в інтертекстуальному контексті
Тетяна Монолатій, *Поетика повсякденності. Проза Йозефа Рота як інтертекст*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ; Галицько-Українська Накладня ім. Якова Оренштайна 2015, 240 с.
(Олексій Сінченко) 638

«Збережені миті» Степана Хороба

Степан Хороб, *Збережені миті (Статті, портрети, інтерв'ю, огляди, рецензії)*, Івано-Франківськ: Місто-НВ 2015, 416 с.

(Роман Голод)

642

Евромайдан очима поляків

Rewolucja w imię godności. Ukraiński Euromajdan 2013 – 2014 / Red. Grzegorz Skrukwa, Marta Studenna-Skrukwa, Poznań: Wydawnictwo Adam Marszałek 2015, 221 s.

(Лідія Лазурко)

647

Історія Миколи Андрусяка

Чебан Марина, *Микола Андрусяк. Історія історика*, Львів: Національна Академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича 2015, 356 с.

(Віталій Тельвак)

652

Philology

Carlos Pitel García

**EVOLUTION OF THE ANDALUSIAN LITERATURE
AND OCCURRENCES OF ANDALUSIA
IN THE PICARESQUE GENRE**

Entrepreneurial University of Costa Rica

Abstract: This article is based on reliable sources which approve that in Andalusia, in the time of Arab domination, a romance language existed – different to the Castilian language – and that was used among the people as well as Arabic, which was considered the language of instruction. We are also aware of the repeated attempt to write in Andalusian by numerous writers, among them Juan Ramón Jiménez, Lorca and Alberti, and that the lack of a spelling standardization prevented the writings from sharing the same rules, but in spite of this, the nature of this Andalusian speech can be perfectly distinguished. Therefore, we can speak of an Andalusian literature itself. To conclude we have displayed some of the contributions of Andalusia to the picaresque genre, its geographic space and its writers.

Keywords: Andalusia, literature, language, evolution, picaresque

To start we will have to clarify that during the time of Arab domination, Christians and Jews who did not speak Arabic, had to have used any other language, which quite logically should have been the Roman language, since it was precisely in Andalusia and the Mediterranean Coast where there was a greater influence by the Romans.

At this point we can observe:

First: If the Spanish language (Castilian) began to spread about in the X century and the Romans ceased to exercise their influence on Andalusia in the V century, In what language did the Andalusians communicate during those five hundred years? Second: If the origins of Castilian began in the Monastery of San Millán de la Cogolla, in La Rioja,

bordering with the Basque Country, one of the least Romanized areas of the Iberian Peninsula, how could it possible for the Andalusians to be so hopeless and clumsy to not be able to develop their own language based on Latin, just as they did in other territories?

For many linguists the language that was spoken during the golden age of al-Andalus was the Mozarabic, romance language, which disappears after the reconquest, leaving no trace whatsoever. This seems to be what many experts of the official documents wanted or would have liked, but is not what we are going to see throughout this article, in fact, quite the opposite.

When an official intellectual gives out his own point of view on the Anda-

lusian language, it is actually an opinion, but a judgement.

Already in 1963, Gregorio Salvador Caja, in his book, he revealed the phonetic changes “alive and virulent”... “Threatening, drawn on day by day, geographically and socially”... of a dialect called “alive and aggressive” [1, 183]. We could think that he warns us about a social change that can destroy our civilization, but it is not like this, it is simply the way that the people had to express themselves, the Andalusian speech. Later, in 1997, precisely at a congress of the Andalusian language, held in Seville, Mr. Salvador Caja, as deputy director of the Royal Academy of the Spanish Language (SAR), warned us: “Speaking about an Andalusian dialect is a fools mistake”.

As Anwar G. Chejne said [2, 344] the term Aljamia or aljamiado is “a corruption of the arabic achamiyyah (foreigner) and, in general, the Arabic expression acham and its derivative achamiyyah applies to people whose ancestry is not Arabic”. In linguistic terms the Aljamia is the language, not Arabic or Romance, that subsisted as a language family, with Arabic as a cultured language.

And, although the Arabs encompassed under the name of Aljamia all the languages of all the people who they historically had contact with (and could therefore be applied also to other languages of the Iberian peninsula), the Aljamia, par excellence, is the language of Andalusia, as it developed its entity and own personality in the Andalusian speech.

Due to the fact that the Arabization process was quite slow “during more than two first centuries of Islamism, the aljamia dominates in Muslim Spain” as Menéndez Pidal points out [3, 34], the

term Aljamia has also been termed romance or Latinized because it derived from latin and, in the official references it is called Mozarab, identifying the Aljamia with the romance spoken by the Christians. Wrong resemblance that hides clear ideological, ethnic and national prejudices, because it is intended to reduce and allocate the use of the Aljamia language only to the Moorish Christians or Mozarabics, term that designates a religious group, but not a linguistic one, And the Aljamia was the family language of both Christians, and Muslims or Jews. Due to the anachronism of the Mozarab term, the linguist, Rubiera Mata, will share with us in different works of hers that the most appropriate name for the Aljamia language would be the romance language of al-Andalus, term which we will mostly designate it in this article.

Calling the language spoken in al-Andalus with the word mozarabic, does not appear to be an error caused by a lack of knowledge or ignorance, as it is totally evident that there was no impersonation of the Betic population by the new “invaders”. Menéndez Pidal, in the work cited above, previously, clearly recognizes “...the main population centers, such as Seville, were full almost entirely by the Romans-goths...”. The Arabs (0.5 %) and Berbers (8.8 %), even in their moments of greater strength came to represent the 10% of the population of the Al-andalus [3, 36]. From a linguistic point of view, the Al-andalus was a mainly Latinized country (90% of its population), and by the use of the term mozarabic, it seems to seek the denial of the Latinity of the Moorish architecture and the universality of the Aljamia language in Andalusia, to exclusively attribute it to the Castilian language.

Today we know that this “vernacular” was used by everyone from farmers to the caliph, in family conversations and informal (according to the research of renowned specialist in the history of Spanish linguistics as Menéndez Pidal, Lapesa, Sanchis Guarner, Garcia Gomez or Samuel Stern) leaving the Arabic as a cultured language and prayers beside the Latin or Hebrew.

Therefore, there was a perfect bilingualism (even trilingualism) in the society of al-Andalus. This is portrayed in one of the most interesting books that shows us the society of the Umayyad period *History of the Judges of Cordoba* by Aljoxani, translated by the Arabist Julian Ribera. In one of Aljoxami’s anecdotes, this natural and perfect bilingualism is literally tasted when an illustrious Muslim, in this case, the main judge of Cordoba “one day a woman attending this judge in a court and told him her situation in romance [...] and he also replied in romance” [4, 502]. Also, in the same book we see cases, although not very common, among the high (religious) Muslim society of al-Andalus, did not know how to speak Arabic and expressed themselves only in the romance language of al-Andalus.

LITERATURE IN ANDALUSIA

The Andalusian linguistic modality has never had a political framework in which it could normalize its use and, therefore, create a literature itself. Like the rest of the Andalusian cultural heritage, our literature has been burdened by successive occupants of the country. Therefore, it is similar to other languages, which also lacked a political framework itself, our literature saw its production reduced to religious themes

and popular poetry, which in our case, mostly, is called flamenco.

With a linear or chronological presentation, it is impossible to get to understand the Andalusian literature. Literary cycles frequently overlap each other and some, such as the Medieval Theatre, develop until well past the eighteenth century. For all these reasons, we have decided not to employ a linear model, using the literary cycles to make our literature more understandable. These cycles could be summarized in: The Moorish Glosas, the Andalusí Mester, the Andalusí Epic, Medieval Theatre, flamenco and the New Andalusian literature (with their different currents and variants).

GLOSAS ANDALUSÍES

We use the term Moorish Glosses to define a series of texts that give us an important information about the language and the Andalusian lexicon as well as their subsequent evolution.

We can highlight several types of glossaries:

- Calendars.
- Botanical.
- Treaties of Geography.
- Medical treatises.
- Treaties of history.

Along with the terms in the Arabic language, the Moorish writers tended to use the same word in both the romance language of the Al-andalus and the language of Aljamia. Thanks to them it has been possible to reconstruct the evolution of our language, from the Latin used in ancient Hispanian Baetica to the modern Andalusian, passing through the romance language of aljamiada. Through these texts we have been able to identify thousands of words, still alive

,in modern Andalusian that come from the romance language of al-Andalus, as well as some, although less, taken over by the Castilian language.

The oldest text that contains words in Andalusian is the *Calendario de Córdoba*, from the late ninth century or the beginning of the X. Among the rest of glossaries that stand out for their quality we find the *Botánico Anónimo Andalusí* of the eleventh century and the *Mucha al-Ñusta* (Treaty of Geography) by Al-Edrisí of the XII century. There is still much to investigate. Recently, the professor at the University of Córdoba, Ramon Morillo Velarde, discovered the existence of words in the romance language of al-Andalus in the glosses of the Bible of Alba, which dates back to the year 1433. In the opinion of this professor, the Andalusian “is the most alive and with more vigour dialectal language that exists at present”.

THE ANDALUSIAN MESTER

We called Mester Andalusí to the oral poetry, Sung in squares and streets by Andalusian poets in the romance language of al-Andalus. For a long time it was believed that the Provençal lyric poetry was the first great literary sample from the Romance languages. But this was not the case. In 1948 a researcher from Israel, of German origin, called Samuel Milos Stern, publicly unveiled something that had been discovered in 1933 by another researcher called H. Brody: a handful of small poems, condensed, direct, beautiful, with an ending that completely changed the ideas we had regarding the romance languages and their formation. It was the Jarchas.

The Jarchas were called by the master Dámaso Alonso “early spring of

European poetry” and the final part of poems known by the name of Moaxajas, written in the Arabic or Hebrew language, contained the Jarchas in the Andalusian romance language, but with either the Arabic or Hebrew script.

This discovery meant a total rethink, not only of the origins of peninsular and European poetry, but the linguistic fact of al-Andalus.

That a romance language which certainly had nothing to do with Castilian was spoken in al-Andalus, with the exception that they both belonged to the linguistic common trunk of Latin, was beyond any doubt. The Jarchas appear in the 9th century in the Gregorian calendar, while Castilla has its origins as a county since Fernán González (923 – 970) in the century X. Remaining under the protection of al-Andalus and not becoming United until Fernando I (1035 – 1065), son of Sancho el Mayor de Navarra and married to Sancha of León, inherits it. Therefore, Castilian romance or Spanish language, is formed several centuries after the origin of the Jarchas, the first literary and poetic manifestation of the Andalusian romance.

In relation to the Moaxaja, we can define two sets of the Andalusí Mester:

- A Hebrew one, discovered in 1948 by Samuel Stern in some texts found in the old synagogue in Cairo and published by him in the 13th issue of the magazine Al-Andalus [5, 299-346] in a transcendental article entitled *Les vers finaux en espagnol dans les muwaxajas hispano-hebraïques*.

- And an Arabic series taken to the light by Emilio García Gómez few years later (1952) and found this in bookstores of old Middle East and Maghreb. 24 romance jarchas in Arab muwaxajas.

Journal number 17 Al-Andalus [6, 57-127].

Some of the books that contain the Arabic series, are *el Kitab Aben Busrra* and *el Yais de Aben al – Jatib*.

It is believed that the Moaxajas were created by Mokádem al-Kabri, in the 9th century, being, therefore, the most ancient Andalusian poet in the romance language of al-Andalus which we have news of.

Likewise, there is evidence of the Zéjel, a Strophic composition, poetically derived from the Moaxaja, which is formed by a chorus and a variable number of stanzas composed of three monorhythmic verses followed by another constant rhyming verse equal to that of the chorus. The Zéjel, unlike the Moaxaja, is written entirely in the romance language of al-Andalus and is certainly previous to any Castilian composition, although poets copied its metric and rhyme when composing, giving rise to the so-called *zejelesca stanza*. The best-known Zéjel discovered to date is that of Aben Kuzman and lies in his *Diwan* (12th century). We have Also received the names of other authors such as Mohamed Ben Jaira, Ali Ben Chahdar the *zejelero* or Ahmed el de la Macarena.

Both the Moaxaja and the Zéjel are made, above all, to be sung, so its popularity and dissemination depends on both its quality and the music that accompanies it. Antonio Martín Moreno, in his work *Historia de la Música Andaluza*, assures us: "Throughout these pages we have insisted on the originality of the Andalusí culture: the Andalusians, assimilated the oriental music, transformed it into something personal, genuine and original." Such a transformation is mainly due to the blind poet Mocadem Ben Moafa, natural from Ca-

bra, who lived between the years 840 and 920 and began to sing a new type of songs, characterized by the use of the romance language, very usual among the Andalusians. There is merely any surviving news regarding this man, whose literary-musical innovation was going to exercise remarkable influence over later lyric" [7, 63].

The Andalusí Mester shares one cultural tradition with primitive loving fench-portuguese style, Italian and Catalonian-Provençal poetry. By the theme, structure and the treatment given to the female figure, we can say that the Andalusí Mester had nothing to do with Arabic and Islamic literature, but it did share similarities with the Graeco-Roman tradition. The Mester poet's poems had to do much with women, and how they lamented the absence of their lovers, and telling their troubles to their mothers, sisters or, in some cases, to a friend.

The oldest Jarchas are from the IX and X centuries, whereas the most modern ones were from the 15th century. Some of the latest known are in the *Cancionero de Baena* (reigning Alfonso XI, 1312 – 1350) and some diwanes with poems by Aben Luyun.

Among the poets of the Andalusí Mester, some who stand out for their quality are: Judah Ha-Levi, Aben Erza and Todros Abulafia. Despite not preserving anything from him more than one single Jarcha, recalls the mythical figure of the King Al Mutamid of Seville, due, primarily, to the works carried out by Blas Infante.

THE ANDALUSIAN EPIC

Up to the date, the historians and Spanish linguists have tried to give a

vision of the epic poetry in the Iberian peninsula, trying to interpret it from a Nordic and Pangermanic point of view. Authors of the size of Menendez Pidal have wanted to see the origin of the Hispanic epic in the French or German, nevertheless, Julián Ribera, in 1915, differed from the official theories making sure that it had its origin in the Andalusian epic.

Since it is possible to verify in different Hispanic-Arab historical texts, the Andalusí Epic had in its origins a pronounced ethnic and national character, exalting the Latin origin of the Andalusian inhabitants, against the minority Arab-Berber.

In the Andalusí Epic there were two basic topics that existed: The capture of Hispania by the Arabs-Berbers and the struggles of centuries between Castilians and its neighbouring Allied Forces against the Andalusíes.

We can differentiate two historical epochs, in which we can find the most important works regarding the Epic genre, they are included in the IX and X centuries, the first epoch and the XII to XV centuries the second one. From the first period we might emphasize *La Generosidad de Artabas* (IX century) and *El Primer Conde de Andalucía* (X century), belonging to the second period *El Poema del Mío Cid* (XII century), *El Ciclo de los Siete Infantes de Lara* (XII to XIV century), *El Romance de Abenamar* (XIV century), *La Pérdida de Antequera* (XIV century) and *La Toma de Alhama* (XIV century).

Some of these poems have come up to us in oral form like romances or tonás (primitive jondo singings), others were written in the Romance language of al-Ándalus and later Castliniacized. Specifically *El Poema del Mío Cid*, according to

some authors, was written around the year 1114 in Andalusian romance by a Mozarab, anonymously, and re-written in Castilian in the year 1307 by the copyist Per Abat. The cicle of *Los Siete Infantes de Lara* is outstanding for its quality with its different changes: *Los Siete Infantes de Lara*, *Mudarra* and *La Venganza de Mudarra* that constitute an authentic masterpiece of our literature.

A large number of fragments of the Andalusian epic exist in the collection of romances (Romancero). Between the romances collections, we might emphasize *El Cancionero de Baena* by Fernández de Constantina (XVI century), *Cancionero General* by Hernando del Castillo (1511), *Cancionero de Amberes* by Martín Nucio (1550), *Cancionero de Romances* by Esteban Nájera, *Cuarenta Cantos de Fuentes* (1550), *Romancero* of Lorenzo de Sepúlveda (1551), *Collections* of Timoneda (1573), *Romanceros de las Guerras de Granada* by Pérez de Hita (1573), *Romancero General* (1600), *Romancero* of Jakob Grimm (1815) and *Romanceros* of Wolf and Hofmann (1856).

THE ANDALUSIAN MEDIEVAL THEATRE

From the fall of the Roman Empire and the subsequent invasions of the Betic territory by the Germanic tribes (vandals and Visigoths), the classical theatrical Greco-Latin tradition disappears in Andalusia. The theatre, as such, will not reappear again until the eighth century linked to the tropos, dramatised dialogs introduced in liturgical acts, sequences, prose or verse that are said in certain masses after the gradual and Troves, which are love compositions sung by the troubadours.

In al-Andalus, Islam confined to the inside of the temples any religious manifestation of the Mozarabic church (Moorish Christians). This is the reason for why between the VIII and IX centuries, many tropes religious appeared, in which the life of Jesus and Mary were presented in stages. The massive crowds that attended these acts, made the Church forbid their representation in the temples, exporting them to the streets as works detached from the Holy Mass. This was how the sequences and liturgical tropes secularized, giving rise to the modern theatre.

The tropes had two cycles: Easter and Christmas. From the first we can trace some elements in biblical representations such as those in Alcaudete (Jaén) during the Holy Week (Easter), highlighting among them *El Paso de Abraham*.

From the second cycle we maintain a series of tropes among which we can highlight: *El Retablo de los Ángeles*, *El Auto de los Reyes Magos*, *La Infancia de Jesucristo* and *El Auto Sacramental de los Reyes Magos*. *El Retablo de los Ángeles* should have been written half way through the eleventh century (before the Castilian occupation in the kingdom of Córdoba) by a religious Mozarab, we do not know if in the town of Obejo or Castil de Flores. The text has come down to us in oral form and the clear didactic intention of its author is to attempt to prove that Jesus is God (Trinitarian concept), and not a mere prophet as Islam teaches us (Unitary concept). It was written, without a doubt, with the intention of fighting the islamization of the Al-Andalus as far as possible, its unknown author showed a great education and politeness and a perfect knowledge of Islam. In summary, it is a clear cita-

tion against Islam, and therefore risked his own life.

Probably due to the physical isolation of both Castil de Flores and Obejo, the modified routes that linked the Valley of the Guadalquivir River toward Cardeña (XVI century) firstly, towards Despeñaperros (XVIII century) later, *El Retablo de los Ángeles* has remained almost unchanged, with the single exception of the last Christmas carol introduced at the end of the eighteenth century and early nineteenth century.

It would have been very interesting to compare this work with *El Auto Sacramental de los Reyes Magos* de El Viso (Córdoba), which must have been from the same period of time, but of the original work we only retain the name. At the end of the eighteenth century the original was replaced by a fragment of *La Infancia de Jesucristo*. However, we can do this with other works of clear Mozarab origin, so we can speak, therefore, about a popular Andalusian Romanized theatre school.

El Auto de los Reyes Magos, of the twelfth century, is considered by some scholars a Spanish version of an earlier work in the romance language of al-Andalus. The current copy was discovered in 1785, in the Cathedral of Toledo, and is written in a "language of commitment" combining both the Andalusian romance language and Spanish or Castilian.

La Infancia de Jesucristo was written by the priest Gaspar Fernandez y Ávila, using the language spoken by the people of La Sierra de Málaga for what it is considered a linguistic treasure which allowed us to reach mozarabismos (Mozarab words), now disappeared, but still alive in the XVIII Century Andalusian language, some of these

mozarabismos are: yenuwa (language), yussero (lucifer), Yuna (moon), etc. He defines himself as “the most senior and longstanding priest ever in the village of Colmenar” [8, 1], he was inspired to write his work in the language and the traditions of their land, Málaga.

For some, *La Infancia de Jesucristo* is the first book of the dialectical Andalusian literature, and for others, the latest in a long cultural tradition and part of our medieval theatre.

It is as important to study a work, than it is to compare it with the culture and the social development of its time, Therefore, when we analyze the Medieval Andalusian Theatre we see that it possesses a unity in all the works and some common characteristics. We could summarize them noting that their authors are all religious, so that the issue is, as well as religious, defending Christianity versus Islam and teach us that Jesus is God.

THE FLAMENCO SINGING

For centuries we have named as Arab or moro all those things that we did not know well or understand completely. Flamenco or the Cante Jondo (Jondo singing) has constantly undergone this inconsistency, being one of those subjects on which musicologists, historians and sociologists have never reached agreement.

The father of the Andalusian homeland, Blas Infante, who gave us the key to reveal that the word flamenco comes from the Arabic “fellaḥ mengu” (escapee peasant), being the expression of their joy, pain or sadness and constituting the scream of the Andalusian landless.

Etymologically the term “fellaḥ mengu” is Arabic, but not the flamenco

music, to which certain Spanish-Arab historians catalogued as rons, romi, or latini (from Latin) and never as Arabic. There is no doubt of the influence that the Islamic musical elements have supposed to the Cante Jondo, but they are not the only ones. It is necessary to start rating other elements such as Latino, Jewish religious music, the Greco-Bizantina, Persian, etc. Flamenco is not, therefore, a variant of Arabic music, but a native music of the country with a strong Andalusian national character.

In this sense, it is necessary to highlight the clarifications that Ricardo Molina makes in his book *Misterios del Arte Flamenco*. “Within the somehow uncertain field of our knowledge regarding flamenco, the only clear thing, that barely needs discussion, is that the phenomenon fits between precise geographic coordinates.” Geographically and genetically speaking, singing is a strictly Andalusian phenomenon... Flamenco is tied to its land of botanical force” [9, 28-29].

A clear indication of the attitude which has traditionally been shown towards Andalusia is seen when some Muslim clerics from the 10th to the 15th centuries attacked and chased the lailas, Nuba and zambras as they were considered Latino Christians and non Islamic customs. And the Castilian conquerors also did the same thing as they believed they were Muslim customs. None of them came to understand that, simply, that music, singing and dancing was a manifestation of the Andalusian culture.

Within the incessant comings and goings of singers and musicians from Andalusia to Christian courts, Antonio Carrillo Alonso gives us in his book *La Poesía Tradicional en el Cante Andaluz*, the following conclusion or hypothesis:

“a considerable number of ‘lyrics’ of flamenco come – with major or minor modifications – from primitive Andalusian songs, well known in the popular al-Andalus environments, which followed two parallel paths until they got to us: on the one hand, they were preserved by broadcasting them from immemorial times in the privacy of homes in Andalusia; on the other hand, they were collected in the courtier environments and included later in the great Castilian songbooks...” [10, 20].

El Calendario Anónimo Cordobés (9th century) and *El Calendario de Granada* (14th century), in addition to inform us of an uncountable amount of terms (glosses) in our language, give us valuable information about the music and customs of the Andalusian population. The first thing that stands out is that both are based on the Julian calendar (Roman), thus confirming the persistence of a cultural Latinity in al-Andalus. We are pleasantly surprised to see that the Andalusian, whether they were Muslims or Christians celebrated the Nativity, new years eve, The three Kings, etc., despite the pressure exerted by the masters of Koranic schools.

It is true that the primitive origins of Flamenco are in the nubas as well as in the Eastern musician, Ziryab, but it is forgotten to mention that the creator of the nubas was Kurdish, educated in Byzantium. Therefore, it is necessary to search the origins in the rawi (narrators or reciters) who sang in squares and markets lailas, Nuba, zambras, moaxajas and zejeles. In them we will find the bases from which the tonás, soleá, seguidilla, fandango, etc. that form the flamenco. The link between each of them was most probably the *Canciones del Ciego*, which date back to the moaxa-

jas and zejeles sung in the streets and squares of al-Andalus.

For centuries, the Cante Jondo and their oral poems were the main artistic expression in the Andalusian linguistic modality. Shyly begins its recovery towards 1780 in lower Andalusia. But he had to reach the romanticism or the satisfaction of a yearning in artistic form, to rediscover flamenco. This movement during the 19th century seeking a different, exciting, remote world in time and space, and that awakens an unused interest in all people, valuing the customs, songs, dances, literature, etc., is properly, located in Cante Flamenco.

This how a process of recovery begins, which, on the basis of the Flamenco poetry, has three stages:

- A first period in which folklorists are limited to pick up voice of the cantes flamenco, leaving evidence of them. The most representative writer of this era is Antonio Machado Álvarez (Demófilo) and his book *Cantes Flamencos*.

- A second period which is not limited to pick the songs up, but to deliberately, imitate the popular forms. The most important author of this period is José María Gutiérrez de Alba, is his anthology *El Pueblo Andaluz, sus Tipos, Costumbres y Cantes*.

- And a third period in which the Andalusian poets do not mimic the popular metric (aflamencada poetry), but write the lyrics in the language of their people. The most important author of this period is José María Martínez Álvarez de Sotomayor and his work *Rudezas, Poesías Regionales*.

Between 1870, date in which Demófilo published his *Cantes* and 1913 in which Alvarez de Sotomayor published *Mi Tierra*, the Andalusian poets and folklorists managed to create a literary

Andalusian tradition itself and start the first studies about this language.

NEW ANDALUSIAN LITERATURE

New Andalusian literature is intimately linked to a linguistic and literary movement born in the aftermath of the Franco regime and that took the name of "L 'Aina Andalussa" (Andalusian dawn).

We do not lack news, before the 16th century, by the manner of speaking of the Andalusians, different from the rest of Spain and always criticized. Francisco Delicado in his work, *Retrato de la Lozana Andaluza* (Venice, 1528) replies to the criticisms received for his way of writing: "And if they wished to reprehend why many of our words are not spoken in perfect Spanish, I say, being Andalusian and not a literate [...] satisfied my talk and its sound in my ears, 'causits the mother tongue and their common talk among women" [11, 484]. Two things remain clear. First: Delicate, like the current Andalusians, had a certain inferiority complex, "being Andalusian and not a literate" [11, 484]. Second: He didn't care to write in the same way it was spoken in Andalusia at the time, even knowing what that was going to lead to.

We also have some interesting information by Antonio Zoido, who, admits "to have borrowed" from a work in the Ministry of culture and whose author was impossible to find: "in this way, Hernando Colón and many others "reinvented" the library, storing questions, words, concepts and thoughts coming from everywhere, and Juan de Mal Lara wrote his *Philosophia Vulgar*, in which he analyzed popular sayings convinced that popular culture had meaning by itself although it failed to

unravel the reason, it would attempt to perform, three centuries later, our folklore. This deepens in the language lexicon and popular concepts. Parallel to this, another phenomenon takes place at the opposite pole: the consecration of the poetic Andalusian dialect by Fernando de Herrera who, oddly enough, starts from the same point from which Mal Lara began to vindicate the popular wisdom: "The Renaissantist idea of the value of human nature [...] is leading to another way of writing: using in texts, those words spoken in everyday language, even orthographically..." [12, 286-287].

From this point we find constant references in later literature and, more insistently, in the theatre. Although it corresponds to Cecilia Böhl de Faber, in her realist novels, trying to reflect, timidly, and as she tells us in the preface of *La Familia de Alvarada* (1856), "the speech of the people of the Andalusian field". Observing in an earlier work, *Clemencia* (1852) the need to attach a glossary of 37 Andalusian voices not included in dictionaries, to make it understandable. There had been a certain awareness of the need of the Andalusian language in the work carried out at the end of the 19th century, by Antonio Machado y Álvarez (Demófilo) and, subsequently, by the folklorists Rodríguez Marín, José Ma Gutiérrez or José Martín Santiago. The Álvarez Quintero brothers and other writers, in their works, have transcribed partial and folkloric speeches of Andalusian language, even Juan Ramón Jiménez rebelled against the letter "g". But the writers that make his work in Andalusian are scorned by the intellectuals. Poets such as José Carlos de Luna, Manuel Góngora and Rafael de León, are seen as "minor poets" pre-

cisely because they write in Andalusian. Then, the so-called generation of 27, full of Andalusian, missed the great opportunity of having created an own Andalusian literature.

The first studies on the Andalusian language were performed by the German Hugo Schuchardt (Andalusian Phonetics), who in 1881 published *Die Cantes Flamencos*, subsequently Julián Ribera shares his *Estudios sobre la Épica Andalusí* and in 1933 he edits *Vocabulario Andaluz* written by Antonio Alcalá Venceslada, oddly enough with all the blessings of the Academy of the Spanish language. Up to the time, the only reference to know and appreciate the huge Andalusian language lexicon. But it is Blas Infante who by publishing his book *Cuentos de Animales* in 1921, who actually, starts a new Andalusian literature. The difference among these authors, prior to the Civil War, and the subsequent literary movement, are the discoveries of Stern and García Gómez of the 1950s. The degree of linguistic awareness of perceptions about themselves, their language and culture that the writers have after the discovery of the Jarchas, in an Andalusian romance language, and the finding of the existence of a linguistic reality and cultural selfness, previous to the Spanish occupation, upsets all the concepts. While before that reality was sensed, now we can see it clearly, producing a veritable cultural revolution which leads to the idea of linguistic breakdown and independence from the Spanish. Therefore, L'Aina writers assert that the Andalusian is not a dialect of Spanish, but an evolution of Latin which gives rise to a native romance language of Andalusia, they propose to provide our own spelling language transforming it into the

language of the Andalusian people and defend the idea of writing in Andalusian, making possible the creation of a literary movement in the Andalusian language.

APPEARANCES OF ANDALUSIA IN THE PICARESQUE LITERATURE

More specifically Seville and Andalusia have been in the golden age an attraction for anyone in search of fortunes with desire to make it theirs. The Theme, with no doubt, sociologically significant, interests us here in a unique aspect: their literary reflection. It is not our intention to carry out an exhaustive statistical study of the Andalusian presence in the literature of that time. We will only address this issue in partial way, in their connection with the picaresque universe.

Any approach to the so-called by critics (picaresque novels) is inevitably to face as a debated topic, the characteristics of the genre, subject in which critics have little to agree. At first, taking as a model the *Lazarillo de Tormes*, were deducted "sine qua non" requirements, and subsequently it has been developing partial approaches in order to clarify some of the traits that will define a series of novels, corresponding to the second half of the 16th and early 17th century, though without seeking the establishment of a closed Corpus. Scholars on the subject, based on the questioning of the concept of gender, have expanded in recent years the Repertoire of taste "picaresque" novels. This designation, used by Alberto de el Monte on a classic book, *Itinerario de la Novela Picaresca* is applicable, according to him, to "... Works that have generic similarities only with certain characters and events, or reflect

a completely different historical situation, despite possible casual similarities, or involving him with an unlimited series of recognizable picaresque novels of the golden age" [13, 60]. The deductible risk of this attitude consists of labelling as picaresque, novels that are not; in this line we could insert Maria Casas de Faunce's well-known work on Hispano-American picaresque.

The path made by the main character of *El Buscón*, *Estebanillo González*, *talkative Donado Hablador*, *Marcos Obregón*... and some more plays, Seville or some Andalusian port, as point towards Italy or Indies; or, as in *El Guzman*, the scale can be double: first Italy and then the Indies. *Marcos de Obregón* and *El Donado Hablador*, with their figuratively dialogued structure complicate this scheme, although their protagonists reach Seville in their multiple itineraries by the Spanish geography. *Estebanillo González* left to spend the greater part of its existence in Italy – Rome, Loreto, Messina, mass, Siena, Lombardy, – however they visit Santiago de Compostela, Barcelona, Madrid and the above-mentioned Andalusian city. In Both *Guzman* and *Pablos* schemes: they first move through Seville, Toledo, Genoa, Rome, Florence, Bologna, Siena, Marseille, Zaragoza, Madrid and Seville again; While the protagonist of *El Buscón* moves between Segovia and Seville, going through Alcalá, Segovia, Madrid and Toledo. We see in both cases a shift from central to South, associated displacement with the main character of *La gloria de don Ramiro*, Enrique Larreta, which is think interesting to review here. This novel generated in modernism, bears the subtitle (*Una Vida en Tiempos de Felipe II*).

Curiously, Alemán, who was from Seville, did not elaborate in the description of their city. See it directly on the narrative text: "Sevilla was well accommodated for any profit, and both lead to sell as you to purchase, because there are merchants for everything there. It Is common homeland, open field, endless globe, mother of orphans and layer of sinners, where everything is necessary and none have it" [14, 180].

Squire Obregón Marcos arriving at Andulucia, despite being in a rushed time – goes chasing a mule that escaped from him – has eyes to captivate the shore of the Guadalquivir: "Stopp'd to relax 'abit, before I crossed the River, where I saw such abundance of rabbits [...]. I looked at that piece of land at the time it was there, that fertility and influence of the sky, the beauty of Earth and water, I had not seen anything better in all Europe; and it's a land that gives four fruits per year" [15, 222].

The Description speaks still about abundance and shortage, but against Malaga, it spiritualizes: "At last to shorten the story. I arrived to Malaga. or, to be more precise, I stood on a high hill called the slope of Zambara. So great was the consolation that the view provided me, and that fragrance that the wind brought along with it and surrounded by those wonderful gardens... all kinds of oranges and lemons, filled with orange blossom throughout the year, that seemed to see a piece of paradise" [15, 218].

Take into account these annotations as irrevocable proof of the influence of the Andalusian, as a writer, and Andalusian landscapes within the picaresque, which in the majority of cases, incidentally, presumes them and are running to the riches of the land of Andalusia.

CONCLUSION

We believe that in spite of the opposition by Spanish and International linguists, it is well demonstrated that the Andalusian people always spoke in a different way to the rest of the Iberian Peninsula. There are a multitude of writings that show that during the Arab domination, it was also known about the language aljamiada (romance language other than Castilian). The attempt to use in written form the spoken language in Andalusia has always been interpreted by the Andalusian anti language, as a bad way of writing or a poorly spoken Spanish. But it is clear that one cannot say that it is poorly spoken or uncultured, when they used Juan Ramón Jiménez, Lorca or Alberti.

It is only needed to add that, from our point of view, the Andalusian is a dialect that has been tried to be underestimated and snatch their own identity, but it has never been achieved. The proof is here with the evolution of the Andalusian literature, in Andalusian and written by Andalusians from the Arab domination until nowadays and the contribution of this wonderful land to the picaresque genre.

Bibliography and Notes

1. Salvador Caja Gregorio, *La fonética andaluza y su propagación social y geográfica*, Madrid: Ofines 1974, 366 pp.

2. Chejne Anwar G., *Historia de la España musulmana*, Madrid: Cátedra 1980, 432 pp.

3. Menéndez Pidal Ramón, *El idioma español en sus primeros tiempos*, Madrid: Espasa-Calpe 1968, 653 pp.

4. Aljoxani M., *Historia de los Jueces de Córdoba* / Traducido por J. Ribera, Madrid: Renacimiento, 2005, 546 pp.

5. Stern S., *Al-Ándalus. Número 13, Les vers finaux en espagnol dans les muwaxajas hispano-hébraïques* (págs. 299-346), Madrid 1948, 500 pp.

6. García Gómez E., *Al-Ándalus. Número 17, Veinticuatro jarchas romances en muwaxajas árabes* (págs. 57-127), Madrid 1952, 519 pp.

7. Martín Moreno A., *Historia de la Música Andaluza*, Granada: Editoriales Andaluzas Unidas 1985, 362 pp.

8. Fernández y Ávila G., *La infancia de Jesucristo*, Cádiz: Viuda e hijo de Bosch 1842, 187 pp.

9. Molina R., *Misterios del Arte Flamenco*, Barcelona: Sagitario 1967, 201 pp.

10. Carrillo Alonso A., *La Poesía Tradicional en el Cante Andaluz*, Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas 1988, 234 pp.

11. Delicado F., *La Loçana andaluza* / Ed. de A. Vilanova, Barcelona: Selecciones Bibliográficas 1952 556 pp.

12. Zoido Naranjo A., *Ni Oriente ni Occidente*, Sevilla: Signatura 1998, 508 pp.

13. Monte A., *Itinerario de la novela picaresca*, Barcelona: Lumen 1971, 205 pp.

14. Alemán M., *Guzmán de Alfarache*, Barcelona: Galaxia Gutemberg 2013, 1720 pp.

15. Espinel V., *La vida del escudero Marcos de Obregón*, Madrid: Biblioteca Arte y Letras 1910, 420 pp.

Oleksandr Soletskyi

EMBLEMATIC FORM AS THE MODEL OF MEANING MAKING

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Олександр Солецький

ЕМБЛЕМАТИЧНА ФОРМА ЯК МОДЕЛЬ СМИСЛОТВОРЕННЯ

Abstract: The formation, interpretation and validity of literary categories such as “emblem”, “emblematic form” and “emblematicity” are examined in the article. The notion of “emblem” and “emblematicity” have been interpreted as the cultural maxims that regulate the mechanisms of meaning making and preservation of senses in culture. The emblematic form is regarded as a phenomenon that generates and accumulates the historical and artistic experience within the concrete semiotic structure. The identification and typologization of “emblematicity” is revealed in the context of reference “principles”. Multidisciplinary functionality of emblematic semiosis allows to interpret it as a form of cognition and storage/display of various types of ontological experience.

Keywords: emblem, emblematic form, emblematicity, pattern, semiosis, iconic, conventional, meaning making

Процес формування, інтерпретації та утвердження значень конкретних літературознавчих категорій рухомий та змінний, часом демонструє потребу додаткового коректування та десигнації. Синхронні та діяхронні спостереження за окремими художніми явищами диференціюють їх смислові варіанти, які спричинюють уведення в літературознавчу епістемологію чіткіших номінативних стягнень. Особливе місце тут займають ті формотворчі категорії, що позначають моделі, структури та механізми смислотворення як у межах конкретного періоду, так і в проекції історичної тяглости. До таких належить багатофункціональне та

полісемантичне поняття «емблеми», що має широкий і давній ужиток як у літературознавстві, так і в інших наукових дисциплінах: мистецтвознавстві, релігієзнавстві, культурології, філософії тощо. З огляду на це, значення цієї «універсалії» сформоване міждисциплінарними уявленнями, а її ідентифікація коригується конкретним галузевим дискурсом.

У сучасних дослідженнях поняття «емблема» та «емблематичність» отримали розширене трактування. Альона Грігор'єва наділяє їх функціями «культурної універсалії» [3, 11], що «регулюють механізми смислотворення і збереження значень у культурі» [3, 13]. Емблематична

форма, таким чином, розглядається як феномен, що генерує і акумулює історико-художній досвід у межах конкретної семіотичної структури. Схематично вона редукується до взаємодії іконічних (зображальних) та конвенціональних (вербальних) знаків смисловираження; герменевтично – як відношення між текстом і інтерпретатором, своєрідний варіант «перекладу» (Г.-Г. Гадамер), заснований на декодуванні-інтерпретації. Клясичним її втіленням вважається тріядна матриця, яка складається з зображення малюнка (*pictura*), надпису/заголовку (*inscriptio*) і епіграми/підпису (*subscriptio*) [5, 236].

У літературознавчих словниках та енциклопедіях статті про емблему, як правило, мають розлогий характер, вона трактується як жанр літератури і мистецтва XVI – XVIII ст., «символічне зображення, супроводжуване віршовою сентенцією чи прозовим текстом» [8, 228]. Вагомим і обов'язковим у філологічному потрактуванні вважається наголошення на давній історичній проекції розвитку цього жанру, відтак його коріння віднаходять у зв'язках з гієрогліфом, піктографією (А. Грігор'єва, А. Михайлов, Д. Чижевський), або ж «первинно, в еллінській та римській культурі, Е. – це панно з зображенням якоїсь фігури, що було центральним елементом мозаїки» [9, 1230]. Пріоритетним у визначенні смислових координат цього поняття є акцент на діяхронному функціонуванні конкретної моделі, своєрідного семіотичного механізму, що стягує вербальні та візуально-образні презентації у єдиний вузол. До таких висновків схиляється й канадський дослідник Пітер Дейлі, який наголошує,

що термін «емблема» знову і знову потребує перегляду, наближення до свого повного, «завершального значення» [28, 3], відтак історичний контекст формування емблематики, кореляція до схожих презентативних художніх форм для цього особливо важливі. До кола «попередників чи передвісників» емблеми він відносить ідеї та форми грецьких епіграм, клясичну мітологію, Ренесансні колекції, єгипетські та ренесансні гієрогліфи, імпрези, пам'ятні герби, середньовічну геральдику, біблійну екзегетику [28, 3]. Такий розширений дескрипційний ряд інспірує універсальну присутність «емблематичного механізму» у художньому семіозисі різних періодів та наративних форм. Водночас він підкреслює функціональну та типологічну схожість до алегоричної, символічної, метафоричної, загалом образної метамови.

Проблема ідентифікації емблеми як жанру, відношення до інших засобів художнього зображення уже неодноразово артикулювалася в літературознавстві. Тут маємо часто суперечливі оцінки та інтерпретації: від ототожнення емблеми з символом, трактування її як виродження алегорії, розширеної метафори, засобу, що позначає будь-яку візуалізовану символізацію тощо [28, 3-4]. Певною мірою це пов'язано з відсутністю чіткої термінологічної клясифікації різновидів символічної образности та плутаниною контекстуальних версифікацій, адже символ може розглядатись як елемент естетичного, риторичного, онтологічного, семантичного, культурного, соціального, лінгвістичного контекстів [28, 4]. Тож, цілком логічно стверджував Алексей Лосев, що «здоровий глузд вимагає

порівняння символу з іншими сусідніми категоріями науки, мистецтва і літератури, щоб наша загальна смислова і структурна характеристика символу стала більш конкретною і отримала своє законне місце серед інших принципів і категорій науки, літератури і мистецтва» [10, 274].

Емблематика тісно споріднена з різними символічними типами семіозису (його джерела співмірні процесам виникнення мови), проте має свої особливості. Диференціацію емблеми та гієрогліфа, емблеми та символу описує у своїй праці *Емблема. Нариси з теорії і прагматики регулярних механізмів культури* Альона Грігор'єва. Головна відмінність емблеми від гієрогліфа проявляється у тому, що процес емблематизації вторинний у порівнянні з процесом утворення гієрогліфа. «У гієрогліфі конкретний зміст отримує абстрактне трактування (наприклад, «дві жінки під одним дахом» – «сварка»). В емблемі – навпаки, якийсь неконкретизований і абстрактний зміст («задовольняйся малим») тлумачиться за допомогою конкретного об'єкта («верблюду»)» [3, 46]. Таким чином, у гієрогліфі індивідуальне узагальнюється, а в емблемі – навпаки, загальне індивідуалізується. Загалом, традицію пов'язування цих типів «сигніфікативного мовлення» (А. Михайлов) варто насамперед ототожнювати з ренесансними запозиченнями. Розглядаючи своєрідність символічного світогляду часів Бароко, Дмитро Чижевський зазначав: «У часи Ренесансу це уявлення постало почасти у зв'язку з невдалими спробами розв'язати питання про єгипетські гієрогліфи. Власне фантастичні трактати про гієроглі-

фи були першими збірками емблем» [25, 330]. З огляду на це, гієрогліфічне письмо мало тут довільний характер, що відображалось у інтерпретаційних моделях його потрактувань, де первинним було не так об'єктивне орієнтування на прагматичну, семіотичну, граматичну специфіку гієрогліфічних утворень, а суб'єктивне та довільне декодування давніх графічних презентацій, що не вкладалися в рамки ренесансного мовного «горизонту». Складна гієрогліфічна модель смисловираження, що часто була малозрозумілою, почасти спровокувала поширення та популяризацію емблематичної форми.

Своєрідність емблематичного семіозису проявляється в тому, що, попри гетерогенність складових, він має моносемантичну замкнутість. Доречним тут є порівняння: «Емблема презентує собою посиленний варіант фразеологізму, коли кожен елемент відокремлено означає зовсім не те, що в поєднанні» [3, 47]. Отож, емблематична структура когерентно узгоджує знакові елементи, утворюючи визначений смисловий простір. Багатозначними можуть бути її складові, але не їх поєднання. У цьому частково виявляється відмінність між емблемою та символом. Безперечно, що тут ми вдаємось до певного функціонального спрощення, адже охопити усі варіанти інтерпретації «теорії символів» [22] неможливо. Розрізнення цих категорій розглядаємо в семіотичному аспекті. Символ потенційно багатозначний, його відтінки коригуються контекстом. Емблема цілісно є «смислоутворювачем, тоді як її елементи смислорозрізнювачами» [3, 47]. Символ може бути складовим елементом емблеми, кон-

ституція якої увиразнює його семантичні варіанти.

Подібним чином можна відстежити відмінності між емблемою та алегорією, художнім образом тощо, інтерпретаційна матриця яких в окремих випадках є елементом конкретизації значення емблематичної моделі. Об'єднує їх «іконографічна» [17, 46] спорідненість, розрізняє – функціональна та структурна релевантність. Проте більш вагомим видається відстеження діяхронної проєкції розвитку емблеми, яка дозволить чіткіше увиразнити своєрідність окресленої проблеми.

У європейському літературознавстві появу емблеми як жанру ототожнюють з появою *Книги емблем* Андре Альціато, що швидко набула популярності та зазнала численних перевидань, епі Андре Альціато онських та творчих модифікацій. Із того часу термін «емблема» в науково-популярному вираженні асоціюється з формою, що окреслена у книжній традиції XVI – XVIII століття. Проте таке трактування лише частково відображає конотації, що вкладаються сучасними дослідниками в поняття емблематичності. Воно означає сформований у XVI столітті жанр та затінує семіотичний принцип організації, «внутрішню форму» емблематики як духово-світоглядного, мистецького та літературного явища. Доречним видається міркування П. Дейлі: «до емблематичної літератури я не зараховую властивості книги емблем, а насамперед словесне мистецтво у літературі, яке виявляє ті риси, що асоціюються з емблематичними книгами» [28, 3]. Підставою для ідентифікації та типологізації «емб-

лематичности» може бути «принцип» референції, семіотичний механізм, що опирається на окреслену взаємодію візуального та вербального, іконічного та конвенціонального компонентів. Схожі міркування імпліцитно та експліцитно проступають у дослідженнях інших вчених, тож можемо констатувати ефект семіотичного розширення поняття «емблеми». «Цей ефект, – стверджує Альона Грігор'єва, – має бути визнаний як універсальний, він не обмежений чіткими історичними рамками. Тому поняття емблематичної конструкції може прикладатись до різних періодів розвитку культури» [3, 54]. Такий спосіб інтерпретації дозволяє відстежити взаємодію зображення і слова як іконічного та конвенціонального елементів у найрізноманітніших виявах. Зокрема, «конвенціональний (або абстрактний) елемент емблеми може представлятись як місце в ієрархії, а іконічний (конкретний) – як зовнішність суб'єкта [...] з іншого боку, емблема може позиціонуватись як конструкція, що поєднує просторові і часові елементи, або як поєднання загального і індивідуального (правила та прикладу)» [3, 55]. Ці твердження визначають функціональність емблематичного семіозису не лише у літературознавчій чи культурологічній площині, а й мультидисциплінарно, адже емблема трактується і як мнемонічна фігура, і як гносеологічна операція: зображення та слово – це два основних способи позначення / означення усвідомлюваного світу, причому такі, що дублюють один одного. Відповідно, емблематичний «механізм» може тлумачитись як форма пізнання і

зберігання / проявлення різних типів онтологічного досвіду.

Підкреслюючи особливу популярність емблематики в часи Бароко, що надавало їй статусу «масової літератури» [25, 331], Дмитро Чижевський наголошує на особливій ефективності образно-вербальних презентацій у фіксуванні морально-етичних, філософських, психологічних аксіологем. Прикмета «масовості» виражає універсальну доступність семіотичної моделі, що легко піддається інтерпретації, приносячи естетичну насолоду від процесу смислотворення. Її коріння дуже давні.

Григорій Сковорода, що у своїх творах подає «цілу теорію символіки» [25, 330], емблематичну форму ототожнював із особливим типом вираження мудрости: «древніи мѣдрцы имѣли свой языкъ особливый, они изображали мысли свои образами, будто словами [...] Образ, заключающий в себе тайну, именовался по-эллински εμβλημα, *emblema*» [21, 378]. Безперечно, антична філософська риторика («языкъ особливый»), формули якої відображали спроби пізнання сутности речей, певною мірою демонструє схожість до принципу «емблеми», насамперед – структурою та логікою розмислових суджень. Клясичним прикладом тут є «теорія ідей» Плятона, яку Бертран Рассел характеризує як «почасти логічну й почасти метафізичну. Логічна частина стосується значення загальних слів» [20, 113]. Із іншого боку, її можна трактувати як один із варіантів перших «семіотичних» досліджень, своєрідну теорію «знаку і його функцій» у мовній картині світу. Тут достатньо пригадати розмірковування Плятона про

співвідношення конкретних предметів та їх геометричних відтворень: «коли вони користуються кресленнями і роблять із них висновки, їх думки звернені не на креслення, а на ті фігури, відображенням яких вони є» [18, 293], або ж «емблему» печери. Плятон наголошує на метафізичній сутності слова, виділяючи реальну, ідеальну та номінативну форми. Загалом у його методі проглядаються редуційні способи інтерпретації, властиві феноменології. «Слово «кіт» означає якогось ідеального kota, чи то Kota, створеного Богом і єдиного. Конкретні коти мають природу того kota, тільки більш або менш неповну, і саме завдяки цій неповності, недосконалості можливе існування багатьох котів. Ідеальний Кіт – реальний; конкретні коти – тільки видимість» [20, 113]. Сприйняття реальности за Плятоном, таким чином, зводиться до «емблематичної редуції», зримі предмети лише «тіні» й можуть бути пізнані через декодування, шляхом ототожнення з ідеальним виявом. У гносеології Плятона світ та його складові – це своєрідні візуалізовані та номіналізовані емблеми, справжня сутність яких розкривається в «сфері розумової осяжности» [18, 298].

Теорія Плятона стала основою для метафізики Арістотеля. Його осмислення «універсалій», категорій «змісту» та «форми» звернені на співвідношення «матерії», «номінації» та «єства». Тут теж проглядаються паростки семіотики, «мовної філософії», особливо у книгах *Категорії*, *Про тлумачення* [1]. Розглядаючи поняття «сутности», «роду» та «виду», Арістотель не зраджує емблематичному стилю Плятона, хоча свою ме-

тафізику буде як варіант полеміки з вченням про «ейдоси».

Ганс-Георг Гадамер, досліджуючи роль «мистецтва і наслідування» в системі фракійського мислителя, відзначав особливу вагомість міметичної практики. Суть наслідування полягає в тому, «що ми бачимо в зображеному зображене [...] Упізнавання скоріше означає пізнання чогось як уже одного разу баченого» [4, 22-23]. Відповідно, «впізнавання, як його мислить Арістотель, має за передумову наявність об'єднувальної традиції, де всі знаходять спільну мову і в якій усі сходяться» [4, 23]. Як варіант такої об'єднувальної традиції розпізнавання-інтерпретації можна розглядати емблематичну форму, що функціонує як латентний, внутрішньо організаційний спосіб символічного упорядкування досвіду. Він поширюється на усю історичну традицію «західної філософії»: «Плятон воскресає у Арістотелі, – пише А. Белей, – Геракліт – у Ніцше» [2, 40-41]. Об'єднавчим тут є «принцип» філософського осягнення та смисловираження, спосіб та модель інтерпретації, де «світ» (об'єктивна реальність, буття, простір, людина) виступають одиницями символічної мови оформлення гносеологічного досвіду.

У *Критиці чистого розуму* Іммануїл Кант цю універсальну властивість називає схематизмом, наголошуючи, що в основі наших чистих чуттєвих понять дійсно лежать не образи предметів, а схеми. Цей схематизм нашої свідомості у відношенні до явищ і їх чистої форми є сокровенне (*verborgene*) в надрах людської душі мистецтво [7]. Діяльність свідомості І. Кант описує як

взаємодію явищ та категорій, чуттєвих та інтелектуальних відносин в межах трансцендентальної схеми, синтетичної єдності різноманіття. Цей механізм схожий до емблематичної форми своєю структурою, він трактується як взаємодія образу та поняття, візуального та вербального.

У різних формаціях проступає вона і в католицькій філософії, схоластиці, *Левіяфані* Гоббса, «монадах» Ляйбніца, у Шопенгауера, Ніцше тощо. Цілком логічно, що уся діяхронна вертикаль розвитку пізнавальної думки відображається схематично (автор-теорія-герменевтика), а її індивідуалізовані авторські вияви означають, за влучним висловом Андрея Белого, «емблематикою смислу» – «будь-який зміст виводиться з форми» [2, 33]. Вагомого значення тут набуває проєкція мовного самовираження, її семіотичний вияв, міра «заглиблення» (семантичного, граматичного, етимологічного) конкретного автора у вербальні структури, вміння підпорядкувати нормативний «мовний горизонт» до власної філософської системи. Спроба узгодження феноменальних та ноуменальних осягнень провокує формування особливого ідіостилю, що передбачає розширене об'єднання іконічного і конвенціонального, конкретного і абстрактного, правила і прикладу.

Емблематична форма структурально та прагматично інспірує філософічність. Закономірно, емблематична поезія в окремих випадках трактувалась як філософська, а окремі філософські трактати – як зібрання емблематичних суджень. Достатньо згадати характеристики Д. Чижевського щодо розмислового стилю Г. Сковороди, який «подав у своїх тво-

рах цілу теорію емблематики» [24, 257], або ж Д. Наливайка про те, що діалоги й численні вірші українського софіста «побудовані за принципом поетичного опису емблематичного малюнка. В пляні загальноестетичному він виходив із того постулату, що художня краса речей полягає не в їхній фізичній привабливості, а в певній наданій їм символічній ідеї, яка є тінню небесних і земних образів» [16, 38].

Близькість філософії й поетичного слова, експлікацію сутности філософської думки обґрунтовував Г.-Г. Гадамер. У працях *Філософія і поезія*, *Філософія і література* він концентрується на виражальній своєрідності мовних феноменів, підкреслюючи вагомість способу та форми вербального викладу: «Філософія як така не має власної мови, яка була б підпорядкована її специфічному завданню. Форма речення, логічна структура предикації, підпорядкування присудка наявному підмету – усе це закони, що функціонують і в інших типах мовлення» [4, 124-125]. Феноменологічне трактування філософії і літератури у Гадамера – це насамперед дослідження типів взаємодії мислення і мови, рецептивної дійсности та герменевтичної абстрактности. Подібність філософського та літературного дискурсів зумовлена «емблематичним принципом» свідомости, який у німецького вченого закладено у фразі: «Здається, над поетом, так само як і над філософом, від Плятона до Гайдеггера, панує незмінна діалектика появи предмета й відступання його назад у таємницю мови» [4, 126]. Сприймання, яке завжди прив'язане до прагматичного життєвого контексту, – «це завжди

бачення чогось-через-щось» [4, 128]. Окремі ідентифіковані свідомістю предмети, явища, дії є елементами структур, що опосередковано розкривають зміст інших. Іконічний та конвенційний аспекти тут є компонентами впізнавання та смислової сугестивности.

Проте найдавнішим виявом функціональности «емблематичної форми» як способу народження досвіду та культури, безперечно, є первісне мислення та первісний семіозис, що виплекали ритуал, міт, культ, магію, релігію, загалом фольклор. Емблематичний принцип є основою народження мови. Візуальний, зримий фон (рельєфні просторові окреслення, форми рослин, тварин, природні процеси) означувались, вербально маркувались, поступово формуючи аксіологічні доміанти. Олександр Потебня, полемізуючи з Александром Афанасьєвим, підкреслював очевидний зв'язок між зародженням слова і міту: «правдоподібно, що найпростіші форми міту можуть співпадати зі словом, а міт як ціла оповідь, може передбачати міт, як слово» [19, 300].

Метафоричність первісного мислення особливо позначилась на мовотворенні. Первинні вербальні знаки були прив'язані до своїх візуальних денотатів – як конкретних предметів, так і процесів чи явищ. Тож слово було номінальним вираженням конкретно зримого. Через аналогії та асоціації «інтерпретаційна» практика – тлумачення «світу» – визначала домінантні стягування візуального та вербального.

Узагальнено можна припустити, що емблематична форма була внутрішньоструктурним, креативним

принципом організації світоглядної (інтелектуальної, моральної, аксіологічної) одноманітності та типовості. «Усе є спільним для всіх. Рухи стереотипні: всі виконують одні й ті самі рухи за тих самих обставин, і цей консерватизм поведінки є лише породженням консерватизму думки» [6, 9]. Еміль Дюркгайм уважав, що в такий спосіб індивідуальний тип зливається з родовим. Емблематичний принцип тут дійсно може вважатися універсальним способом спільного узгодження індивідуального з родовим та навпаки. Уявлення та маркування часу та простору начиний тому доказ. Час – абстракція, «створена із засобів, за допомогою яких ми його ділимо, міряємо, позначаємо об'єктивними ознаками» [6, 13].

Ідея «сакрального» також має емблематичну виразовість, що втілюється в візуально-поняттєвому презентуванні Божественности. Язичницький пантеон вагомий тому доказ. Священні природні стихії та явища опредмечувались у формі конкретних ідолів, отримуючи ім'я та вербалізований ритуальний супровід. Пізніше ця традиція модифіковано ввійшла у християнство, ідейна доктрина якого виражається у поєднанні іконографічного (іконостасного, візуального) та біблійно-екзегетичного (вербального) семіозису. Таким чином, емблематична форма експліцитно та імпліцитно проявляється у мітологічному, релігійному, філософському дискурсах, де функціонує як семіотичний принцип смислотворення та гносеології. Її універсальність зумовлена специфікою процесів сприймання і відображення, споглядання та інтерпретації,

структурою чуттєвого пізнання та інтелекту¹.

Довготривала традиція взаємодії іконічно-конвенційних репрезентацій по-своєму розкривалась у літературній сфері. Попри те, що у XVI – XVII столітті цей смисловиражальний принцип редукувався у популярний жанр «емблеми», все ж і до його появи, та й після резонансного апогею він мав і має широку модифіковану ужитковість. За винятком європейських емблематичних збірників, де власне розкрито конфігурацію емблеми як жанру у клясичній формі (*pictura, inscriptio, subscriptio*) у художній літературі вона, як правило, більше не з'являється. Навіть у часи свого «барокового» розквіту знає різноманітних модифікацій. Так, «Гарсдерффер вважає нормальним

¹ Тут варто згадати, що теорія архетипів і колективного несвідомого К. Г. Юнга, власне, її інтерпретаційна методика нагадує стратегію тлумачення емблеми. Описуючи метод власного доведення, вчений наголошує, що головним джерелом архетипів є сни, активна уява, символ. Для розуміння їхніх смислів треба вибудувати модель, у якій відтворено конкретний образ, символ (чи групу символів) зі сну (своєрідний малюнок, візуальна конструкція), додати до нього «так званий контекст, тобто з огляду на належний до нього асоціативний матеріал, у якому той фрагмент втілюється» [27, 74] (свого роду епіграма-підпис) і опрацювати фантазійні візії через вивчення розвитку змісту фантазії, що доповнює відповідний фрагмент. Фактично маємо ідентичну до емблематичної триядну матрицю, інтерпретуючи яку К. Г. Юнг робить психоаналітичні висновки про вроджені універсальні структури і зміст колективного несвідомого. Подібним чином поняття архетипу (невипадково воно висновується з «ейдосів» Плятона) розкривається в літературі, де архетипна схема є взірцем, якому індивідуальна свідомість письменника надає «специфічного творчого й світоглядного звучання і дає можливість своєрідним чином “резонувати”» [15, 65].

двокомпонентну будову емблеми, а епіграматиний підпис розглядає як зовсім не обов'язковий додаток» [13, 368]. Зрештою, зображення не обов'язково повинно зринати у формі гравюри, візуальність слова дозволяє замінити малюнок коротким вербальним описом [13, 369]. Отож, визначальним було орієнтування не на клясичну форму, а на екзеґетичну цілісність смислотворчого принципу, де переплітається та взаємодіє візуально-вербальна, іконічно-конвенціональна сигніфікація.

Ця тенденція досить виразно представлена в національній мистецькій традиції. Література українського Бароко не витворила оригінальної клясичної емблеми, проте емблематична стратегія була чільним способом поетикального семіозису. Відтак, Дмитро Чижевський у своїх медієвістичних студіях характеризує «*емблематичну поезію*» [25], зараховує Григорія Сковороду до «найяскравіших представників *емблематичного стилю* в містичній літературі нового часу» [26, 114], Леонід Ушкалов вживає сполучення «*емблематичні вірші*» [23, 37], «*емблематичні образи*» [23, 39], Юрій Миненко, визначаючи своєрідність геральдичної поезії, клясифікує її як «*емблематичну за формою і панегіричну за змістом*» [12, 6], Анатолій Макаров твердить про народження в XVII ст. «грандіозної ідеї *емблематичного осягнення світу*» [11, 92], що спровокувало появу «*емблематичної мови*» [11, 92] в архітектурі, живописі, графіці, емблематичних віршах, філософії, проповідницькій літературі, драматургії [11, 92-93] та навіть у музиці [14]. Схожі формулювання

вказують на те, що в українській літературі XVII – XVIII століть домінує проявлення не так конкретного жанру – емблеми, а радше семіотичного принципу, праґматичної моделі (за Ч. Пірсом), смислотворчого та мнемонічного механізму, що може трактуватись як вияв емблематичної форми, а її різногатункові типи номінуватись емблематизмом.

Тож поняття «емблематична форма», «емблематизм» набувають наукової валідності як категорії, що мають визначений зміст та властивості й позначають особливий тип художнього мислення й семіозису. Вагомості та доцільності такого термінологічного застосування додає те, що проявлення емблематичної моделі окремими дослідниками відстежується й «у драмі», й «у прозі», і «в характері», і «в образі», що провокує виникнення сполучень «емблематична драма», «емблематична сцена», «емблематичний епізод», «емблематична наративна структура» [28]. Можна констатувати своєрідну універсальну всепроникливість емблематичної форми, що з жанрового виду трансформувалась в поетологічний принцип. Водночас, вона стала засобом номінування та характеристики явищ, що виникли задовго до появи емблеми як жанру, або ж – після її занепаду.

Bibliography and Notes

1. Аристотель, *Сочинения*: В четырех томах, Том 2, Москва: Мысль 1978, 687 с.
2. Белый Андрей, *Символизм как миропонимание*, Москва: Республика 1994, 528 с.
3. Григорьева Елена, *Эмблема: Очерки по теории и прагматике*

регулярных механизмов культуры, Москва 2005, 232 с.

4. Гадамер Ханс-Георг, *Герменевтика і поетика*, Київ: Юніверс 2001, 288 с.

5. Довгалевський Митрофан, *Поетика (Сад поетичний)* / Пер. В. Маслюка, Київ: Мистецтво 1973, 436с.

6. Дюркгайм Еміль, *Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії* / Пер. з фр. Г. Філіпчука та З. Борисюк, Київ: Юніверс 2002, 424 с.

7. Кант Іммануїл, *Критика чистого розуму* / Пер. з нім. І. Бурковського, Київ: Юніверс 2002, 494 с.

8. Літературознавчий словник-довідник / Ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко, Київ: Академія 2006, 752 с.

9. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ред. А. Николюкин, Москва 2001, 1600 с.

10. Лосев А. Ф., *Философия. Мифология. Культура*, Москва 1991, 525 с.

11. Макаров Анатолій, *Світло українського бароко*, Київ: Мистецтво 1994, 288 с.

12. Миненко Юрій, «Зрн сія знаменітя княжатє славного». *Геральдична поезія в українському бароко*, Острог 2013, 160 с.

13. Михайлов А. В., *Поэтика барокко: завершение риторической эпохи*, [в:] *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*, Москва: Наследие 1994, с. 326-391.

14. Морозов А., Софронова Л., *Эмблематика и ее место в искусстве барокко*, [в:] *Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи*, Москва: Наука 1979, с. 13-38.

15. Набитович Ігор, *Досвід сакрального у «колективному несвідомому» та його трансформація у письменстві*, [у:] *Idem, Універсум sacrum у в художній про-*

зі (Від Модернізму до Постмодернізму), Дрогобич-Люблін: Посвіт 2008, с. 62-73.

16. Наливайко Дмитро, *Феномен українського бароко в європейському контексті*, «Слово і час» 2002, №2, с. 30-38.

17. Панофский Эрвин, *Смысл и толкование изобразительного искусства*, Санкт-Петербург 1999, 394 с.

18. Платон, *Государство*, [в:] *Idem, Собрание сочинений: В 4-х томах, Том 3*, Москва: Мысль 1994, с. 79-421.

19. Потебня Александр, *Теоретическая поэтика*, Москва 1990, 334 с.

20. Рассел Бертран, *Історія західної філософії* / Пер. з англ. Ю. Лісняка, П. Тарашука, Київ: Основи 1995, 759 с.

21. Сковорода Григорій, *Кольцо*, [у:] *Idem, Повне зібрання творів: У двох томах*, Київ: Наукова думка 1973, Том 1, с. 357-410.

22. Тодоров Цветан, *Теории символа*, Москва 1998, 408 с.

23. Ушкалов Леонід, *Ідеї та форми української барокової поезії*, [у:] *Idem, Есеї про українське бароко*, Київ 2006, с. 20-80.

24. Чижевський Дмитро, *Історія української літератури (від початків до доби реалізму)*, Тернопіль 1994, 480с.

25. Чижевський Дмитро, *Український літературний барок: нариси*, Харків: Акта, 2003, 460с.

26. Чижевський Дмитро, *Філософія Г. С. Сковороди*, Харків: Акта 2003, 432 с.

27. Юнг Карл Густав, *Архетипи і колективне несвідоме* / Перекл. з нім. К. Котюк, Львів: Астролябія 2013, 588 с.

28. Peter M. Daly, *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Toronto: University of Toronto Press 1998, 283 pp.

Olena Matushek

**THE IDENTITY OF THE UKRAINIAN PREACHER
OF THE 17TH CENTURY**

Vasyl' Karazin National University of Kharkiv, Ukraine

Олена Матушек

**ІДЕНТИЧНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ПРОПОВІДНИКА
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТТЯ**

Abstract: The article is devoted to research of the features of Ukrainian authors' identity in 17th century. The basis of the preaching discourse of Kyiv Metropolis is defined. The analysis deals with the texts of Anthoniy Radyvylovs'kyi, Lazar Baranovych and Danylo (Dymytriy) Tuptalo. The texts are devoted to the memorial days of Ukrainian saints (Volodymyr, Borys and Hlib, etc.), they indicated the location of the preachers. The mentions of cults in the texts point out at preachers' coordinates in a particular area (such as relics of St. Barbara in Michael monastery). The feature of preaching discourse is also in the concept of the Immaculate Conception of the Virgin Mary motive and the doctrine of the justification of man in front of God not only by faith, but also by his deeds.

Keywords: identity, preacher, sermon

Сучасні літературознавці активно залучають до своїх студій методи і прийоми, запозичені з інших наук. На нашу думку, соціологія має багато резервів для сучасної гуманітаристики. Особливо перспективними для літературознавства видаються праці з проблем ідентичності, причому як для вивчення системи персонажів, так і для дослідження категорій автора й читача. При прочитанні текстів ранньомодерної української літератури вони можуть бути корисними для вивчення автора як носія духових особливостей Київської митрополії, а в ширшому

плані – для пізнання органічної присутності західних цінностей в українському православ'ї.

Вже дослідники XIX століття помітили певні ознаки, які вказували на культурну інакшість українських ранньомодерних проповідників на фоні конфесійного контексту. Владімір Строев говорив про різницю між російським та українським православ'ям на основі текстів Лазаря Барановича [17]. Михайло Марковський писав про польські впливи на проповіді Антонія Радивиловського та їх католицькі джерела [8]. Микола Сумцов відзначав надмір-

ність у вживанні чотирирівневої екзегези Святого Письма у повчаннях Іоанікія Галятовського [18].

Термін “ідентичність” з’явився у психоаналітиці, а далі почав активно використовуватися іншими гуманітарними науками. Можна зустріти конкретні його розширення – соціальна, політична, національна, релігійна, культурна, конфесійна ідентичність.

Під конфесійною ідентичністю розуміють “ідентифікацію людини з певним релігійним віросповіданням, а за посередництвом цього – й певним етносом, територією, способом життя” [19]. Конфесійна ідентичність виявляється через “певні форми взаємодії людини і Бога, що регулюються системою правил, вимог, положень, догм, як правило, зафіксованих в усному чи письмовому переданні” [19].

Зрозуміло, що картину світу проповідника формує канон як звід положень, які мають нормативний характер. Фактично, це правила, що стосуються віровчення, обрядовості та церковної організації, а також постанови Вселенських соборів про впорядкування церковного життя та характер релігійності. Але кожна Церква має свою історію й свої традиції. Патрік Серіо наголошує, що при аналізі дискурсу вивчається сукупність текстів (проповідей) у тому сенсі, в якому вони вказують у соціальному пляні на певну ідентичність у процесі висловлювання [16, 28]. Об’єктом нашого дослідження є українські проповіді XVII століття як висловлювання, що містять ознаки ідентичності того, хто говорить. Наше завдання: розглянути особливості картини світу українського проповідника XVII століття.

Київська Церква в XVII столітті була однією з митрополій Вселенського патріярху. З одного боку, вона була інтегрована у православну культуру, а з іншого, – адаптувалася до вимог часу, засвоюючи досвід інших конфесій.

Передусім київське православ’я намагалося зберегти себе, міцно тримаючись греко-візантійської спадщини. У кінці XVI – на початку XVII століття при дворі князя Острозького й при львівському, луцькому, віленському та київському братствах працювали школи, упорядковані за грецьким зразком. Церква окреслювала коло своїх авторитетів виданими книгами. Зокрема, в різних українських друкарнях побачили світ твори отців Церкви: *Книга Василя Великого (Острог, 1594); Маргарит (Острог, 1595), Книга про священство (Львів, 1614), Бесіди на Євангеліє від Іоана, Бесіди на 14 послань апостола Павла (Київ, 1623), Бесіди на діяння святих апостолів (Київ, 1624)* Івана Золотоустого. Велика увага приділяється також літургійним текстам: у Києві вийшли *Божественна Літургія (1620)* Івана Золотоустого та Василя Великого, *Псалтир (1624)*. Конфесійна точка зору була представлена у текстах, що демонстрували й інтерпретували її канон. Це були Учительні Євангелія за авторством патріярха Калліста, надруковані у Крилосі (1605), Єв’є (1616) та Києві (1637).

Разом із тим, уже в першій чверті XVII століття Київська митрополія не приховує того, що використовує досвід католицької Церкви. Звичайно, це виявляється не у відвертих декляраціях, а на рівні практики й окремих деталей. При соборах за-

сновується посада проповідника. Одну з перших згадок про це дає Захарія Копистенський у панегірику на смерть Єлисея Плетенецького [5]. Цей же автор у передмові до *Бесід на 14 послань апостола Павла* називає Івана Золотоустого на західний манер “Іоанн Хрїсостом” [4, 5].

Специфіка Церкви виявляється в календарі, за яким вона живе. У ньому зафіксовані пам’ятні дні, що нагадують події з життя Ісуса Христа та святих. Вважається, що церковний календар складається зі свят, що нагадують визволення людини через Ісуса Христа. Таким чином, повторюваний річний цикл “відображає повноту божественного життя” [7, 495]. За рухомою частиною церковного календаря укладена книга *Меч* Лазаря Барановича, за нерухомою схемою православного року впорядкована друга його книга – *Труби*. До неї увійшли проповіді на дванадцять та інші великі свята: Різдво Богородиці, Воздвиження Чесного Хреста, Введення до храму Пресвятої Богородиці, Різдво Христове, Богоявлення, Стрітєння, Благовіщення, день пам’яті апостолів Петра і Павла, Преображення Господнє, Успіння Пресвятої Богородиці. Книга включає також казання на супровідні свята (Собор Богородиці та Собор Івана Хрестителя) та дні пам’яті святих (Івана Богослова, Козьми і Даміяна, Варвари, Миколая чудотворця, трьох святих, та ін.). Ці дати задають найбільш універсальні параметри як книзі, так і місцю перебування проповідника. Але особливої уваги в цьому пляні заслуговують проповіді про українських святих. Це “слова” на дні вшанування пам’яті Олексія, митропо-

лита Київського, мучеників Бориса і Гліба, преподобних Феодосія та Антонія Печерських, рівноапостольного князя Володимира. Саме ці тексти тематично засвідчують, звідки говорить проповідник, представником якої Церкви він є.

Координати місця перебування проповідника будуть ще точнішими, якщо звернути увагу на відображення у казаннях культу святих на певних територіях, а також згадки про храми в цих текстах. Скажімо, у *Трубах* Лазаря Барановича до *Слова на святу великомученицю Параскевію* додана фраза “Єж же Изрѣднѣ Храмы сѣтъ вънѣ Бѣгоспасеаемаго Града Чернѣгова” [2, 372].

Київ у XVII столітті був місцем поклоніння святій Варварі. У проповіді *Слово на стѣю великомѣнцѣ Варварѣ* чернігівський архієпископ порушує й тему свого зцілення. До казання ця історія вводить як приклад. Спочатку йде декларація тези (правила), оповіданню передуює узагальнююча фраза: “Хрїстїане да обсердно текѣтъ къ мощемъ твоимъ: ѿ нихъ же течетъ недѣжнымъ исцелєніє” [2, 88]. Це генералізуюче твердження є великою посилкою силогізму (“Хрїстїане текѣтъ”). Менша посилка: “Язъ [...] прївѣгохъ”. Висновок – зцілення, причому це дія, що поширюється на конкретну людину, яка при цьому виступає членом логічної кляси (християн, які вдаються за допомогою до мощів святих).

Висловлюючись із конкретного приводу, Лазар Баранович дописує оповідання свого попередника Феодосія Софоновича. З приводу причин хвороби він дає інформації не більше за архимандрита Михайлівського Золотоверхого монастиря:

“Язъ самъ в недрѣхъ моихъ зѣльно одержимъ немощию...” [2, 88]. Але проповідник нарощує її в описі обставин зцілення: “егда пригѣгохъ къ мощемъ святыхъ великомученици, съ вѣрою пихъ водѣ, сѣю же бысть омочена рѣка великомученици: сѣи чаша сицевая воды бысть мнѣ въ спасенне” [2, 88]. Створюючи свою оповідь, казнодія вдається до житійного нарративу, зокрема до історії зцілення людей святою Варварою.

Унікальність цієї оповіді полягає ще й у тому, що вона викладена від першої особи. “И азъ самъ”, – говорить владика. Саме цим текст виділяється на фоні українських оповідань XVII століття про дива, де оповідач ніколи не виступає однією з дійових осіб. Своє видужання архієпископ не тільки називає зціленням від фізичної недуги, а й вписує його в соціологічну перспективу: “сѣи чаша сицевая воды бысть мнѣ въ спасенне” [2, 88]. Виклад подій у казанні переходить в авторську молитву до святої Варвари. Прикметно, що для проповідницького дискурсу Лазаря Барановича не були характерні подібні нарративні вкраплення. У передмові до читача з *Мечи духовного* він формулює правило використання джерел: “...никонѣ же не точію басней...” [2, XII зв]. У казнодійській практиці владика це правило порушується один раз, коли він говорить про своє зцілення, акцентовано зробивши подію власного життя предметом оповіді. Особливий наголос на ній поставлений ще й за допомогою позатекстового елемента: на маргінесі є знак (рука), що вказівним перстом націлена на відповідний уривок.

Данило (Димитрій) Туптало у другому томі *Четырехъ Міней* у тексті *Житіє свѣтлѣ великомученицы Варвары* посила-

ється на *Трѣхъ словесъ проповѣдныхъ* Лазаря Барановича. Факт зцілення владика він використовує “въ обвереніє маловѣрныхъ” [20, 33 зв]. Фактично Туптало уводить до свого тексту цитату з проповіді, що дослівно відповідає п’яти рядкам з казання Барановича. На відміну від двох прецедентних текстів, Данило (Димитрій) Туптало конкретизує час, коли була виголошена проповідь: “Превещенный архієпѣвъ Чернѣговскій Лазарь еще прежде архієрейства своего, многими ѿ лѣта а҃м [1640] [...] междѣ иными и на праздникахъ свѣтлѣ великомученицы Варвары, проповѣдалъ при чтѣнихъ еѣ мощахъ слово Бжїѣ, прославляше свѣлоу благодарственнѣ чѣдѣи и своего ѿ тѣхъ стѣхъ мощей по свѣлой колѣзні полѣченнаго исцѣленіа, и повсегда прославляти не преста” [20, 33 зв].

Зрозуміло, що для всіх авторів завданням було передусім акцентувати на чудотворній силі мощів святої Варвари, що знаходилися тоді в Михайлівському Золотоверхому монастирі. Вони зробили це за допомогою нарративного тексту, що виконував функцію прикладу, але при цьому не був позбавлений конкретних відомостей про історичну особу, час та місце дії. Переконливості оповіданню-міраклі надавав й особливий об’єкт благодатного впливу – церковний ієрарх, перша особа в українській Церкві другої половини XVII століття архієпископ Лазар Баранович.

Стійким елементом київської церковної традиції був мотив відсутності первородного гріха у Діви Марії, що у богослов’ї католицької Церкви оформився у середині XIX століття як догмат про її непорочне зачаття. В українській Церкві XVII століття це було свято в церковному

календарі, що за старим стилем відзначалося 9 грудня. Антоній Радивилівський в *Огородку Марії Богородиці* розкриває цю тему в чотирьох казаннях на Непокаляне зачаття, а Лазар Баранович – в одному з *Трѣхъ словесъ проповѣдныхъ*. Другий автор, звертаючись до батьків Пресвятої Богородиці Йоакима й Анни, говорить: “Въ дщєрѣ же вшєей не видюще никакого мрака, обподобляютъ ю снѣгъ, въ немъ же никакова мрака видим [...] Какъw начинаетъ се снѣце паче неже мѣсъ сѣати, Никакова имѣа мрака, ниже самаго первороднаго грѣха” [2, 100]. І. Гагарін переконаний, що це вчення найбільш аргументовано з українських проповідників викладене у Лазаря Барановича, який два головні доводи навів у казанні на свято Введення до храму Пресвятої Богородиці: “Прєжде зачатна, Чистаа, освѣтиса Бггови”; та проповіді на Різдво пресвятої Богородиці, процитувавши Івана Дамаскина: “блаженна чресла Іоакима, из нихъ же вшнудъ нескверное изидеа семл” [15, 388].

Особливо яскраво українське православ'я виділяється на фоні російського. Скажімо, у деяких проповідях Лазар Баранович засвідчує розбіжності у віровченні з московською Церквою. Це виявилось, коли чернігівський архієпископ намагався видати другий збірник своїх казань у Москві. Симеон Полоцький в листі від 13 червня 1669 року порадив йому переписати казання на свята Різдва Пресвятої Богородиці та Зачаття праведної Анни, оскільки у них в образній формі містилися сліди вчення католицької Церкви про непорочне зачаття Діви Марії [21, 211]. Симеон писав це як пораду, а не як вимогу. Він намагався дистанціюватися від тих, хто може завдати виданню *Трѣхъ* у Москві. Це без-

особові й безіменні “вони”: “...abyt jeśli będą [...] przeczyli i drukować tak nie chcą ci” [21, 211], – пише Симеон Полоцький, то необхідно буде замінити проблемні проповіді на нові. Як відомо, *Трѣхъ* Барановича вийшли у Києві, а не у Москві. Очевидно, що неfortunність видавничого проєкту архієпископа була пов'язана з його “інакшістю” на тлі московської традиції.

У XVII столітті сили української Церкви були спрямовані на самозбереження. У цей час вона відрізнялася від найближчого субкультурного контексту деякими правилами церковного життя, формами шанування святих, обрядовою культурою. Петро Могила починає реформу української Церкви, використовуючи досвід католицького богослов'я у внутрішньоцерковній сфері, організації школи, уніфікації літургійних практик, систематизації віровчення. Результати нововведень були зафіксовані в катехизисі Петра Могили. *Схєранїє короткон навкн ок артнїкѣлахъ вѣры* (1645) містило згадку про існування третього місця в потойбічному світі, опис проведення обряду хрещення і через занурювання, і через обливання [6, 363]. Список смертних гріхів (гордия, жадібність, перелюбство, заздрість, обжерство, гнів, лінощі) Петро Могила уклав за папою Григорієм I [6, 367]. Сакраментологія української Церкви набуває західних рис. Скажімо, предметом полеміки між українським та російським православ'ям став момент превтілення хліба й вина на Тіло і Кров Христові (проблема епikleзи). За катехизисом 1645 року, це відбувається у момент виголошення священником еван-

гельських слів: “Беріть, їжте: це мое тіло [...]. Пийте з неї всі, бо це кров моя (Нового) Завіту, яка за багатьох проливається на відпущення гріхів” (Мт. 26: 26-28). Московські переклади катехизису 1649 та 1696 рр. наголошували, що перевтілення відбувається під час звертання до Святого Духа в євхаристійній молитві: Нисл послан Дѣла твоего Свѣго. Західна Церква не вживає у літургії цієї молитви з часів Фльорентійського собору [3, XXXV].

Обрядовою рисою, що відрізняла Київську митрополію від найближчого православного контексту, була молитва розршення священника над розкаяним грішником.

Крім того, ідея виправдання людини перед Богом була однією з тих, що різнили як християнські Захід та Схід, так і українське та російське православ'я XVII століття. Апостольські послання пропонують два варіанти вирішення цієї проблеми. Згідно з Соборним посланням апостола Якова, людина виправдовується благими справами (Як. 2: 16-17, 26). За апостолом Павлом, рятує віра, а не справи (Рим. 3: 28). Богослови вважають, що концепція виправдання справами орієнтована на досягнення людини, її праведність і чесноти. Ідея віри, орієнтована на справи Божі та його праведність, заснована на Божій милості. Відтак перша концепція дає шанси людині через її справи й діяльність досягти спасіння. Українські інтелектуали XVII століття схилилися саме до неї. Маргаріта Корзо ідею виправдання справами у катехизисі *Православное исповѣданіє вѣры* Петра Могилы відносить до його “антипротестантської спрямованості”

[6, 388]. У своїй праці православний митрополит звертається до цієї теми кілька разів. Спочатку, відповідаючи на питання про підстави для вічного життя, він пише: “ниж з обчинков бываеetz Ѹсправедливеный члѣѣк, а не з вѣры толко” [12, 1], а коментуючи євангельські заповіді, продовжує: “за благал дѣла [...] творщій, не токмо воспріймѣт на небесѣхъ вѣчное блаженство. Но и в мире сем имеют и здѣ блаженство” [11, 132].

У віршованому *Possessoris horum librorum luctuosum vale*, написаному в кінці життя, Стефан Яворський концепцію виправдання справами викладає у таких рядках:

Низъ свитокѣхъ вѣчный виждѣ предо мною
свѣцій,
Его же мнѣ откриеetz Свѣдѣніа градѣщій.
Въ семъ всакого слова и дѣла обнажатсѣ,
И всакомѣ по дѣломъ вѣдетъ
наградатсѣ [9, 82].

Александр Панченко переконливо довів на прикладі творчості Симеона Полоцького, Данила (Димитрія) Туптала та Стефана Яворського, що літературну працю ці автори сприймали як засаду для спасіння. На користь цього дослідник наводить цікавий факт про Туптала, який заповідав чернетки *Четырѣхъ Мѣней* покласти у домовину “для того, щоб виправдатися ними у майбутньому житті” [13, 119].

Стефан Яворський визначає роль, яку відіграли книги в його житті, – “прославили”, “просвітили”, “Ѹлицъ высокнѣхъ милость пробрели” [9, 80]. Для цих людей книга була реальним результатом благої справи, це – річ, яка засвідчує діяльність на Славу Божу. Книги в цей час сприймаються як найбільший скарб і багатство (Стефан Яворський). Більше того,

книга – засіб наближення до сакральної сфери. Скажімо, перспективу для своєї бібліотеки Стефан Яворський бачить тільки одну: в Ніжинському монастирі його книги мають допомагати казнодіям при складанні проповідей. А проповідництво, за владикою Стефаном, – “...многотрудное дѣло не земнаго ждегъ возданиа, а небеснаго” [10, 34]. Тобто проповідник рятується складанням казань.

Лазар Баранович і сприймав збірку своїх проповідей як підставу для спасіння. Клопочучись про книгу *Трѣки*, архієпископ Лазар просить Феодосія Софоновича вплинути на її швидке видання. Причина такого прохання – у бажанні на Божому суді мати результат благої справи: “...ѣдва только дышѣ; а прикаѣтками и шѣтками не отдаѣлешся, и предъ Господомъ не с чѣмъ показаться, кромѣ грѣховъ” [14, 204-205]. Книга проповідей розумілася Лазарем Барановичем як результат молитви і роботи. На форті до *Труб* книга показана як плід спільної праці двох ченців, один з яких молиться, а інший – працює.

Прикметно, що в розумінні інтелектуала XVII століття рятується не тільки той, хто книгу написав, а й той, хто її видав. У листі до Варлаама Ясинського Лазар Баранович про це говорить метафорично: “Слово Божіє дѣйствено, и десница Господня за каждую черну бѣкѣ готовит для чѣки свѣтлыя звѣзды” [14, 18].

Отже, українські проповідники XVII століття, з одного боку, актуалізують східний духовний досвід. А з іншого, – переймають засоби з практики оновлення католицької Церкви. На комунікативному рівні

це створює потенційно полемічну ситуацію, на рівні змісту – загострює контрасти й антитези, провокує до застосування парадоксальної барокової поетики. Художній вимір “межовости” (знаходження між християнським сходом та заходом) українських проповідей XVII століття обіцяє цікаву й плідну перспективу цього дослідження.

Bibliography and Notes

1. Баранович Лазар, *Меч духовный*, Київ: Друкарня Лаври 1666, XXVIII+764+3 арк.

2. Баранович Лазар, *Трѣки на днѣ нарочитые*, Київ: Друкарня Лаври 1674, 10+403+4 арк.

3. Біда Костянтин, *Іоаникій Галятовський*, [у:] *Idem, Іоаникій Галятовський і його «Ключ розуміння»*, Рим 1975, с. V-XXXVIII, (Праці Греко-Католицької Богословської Академії, Томи XXXVII – XXXIX).

4. Копистенський Захарія, *Передмова*, [у:] Іоанн Златоуст, *Бесіди на 14 послань апостола Павла*, Київ: Друкарня Лаври 1623, с. 5-13.

5. Копистенський Захарія, *Казань на честном погребѣ блаженногъ мужа Елисея Плетенецького*, [в:] *Матеріяли для історії книжної справи на Україні в XVI – XVIII вв.*, Київ 1924, с. 110-126.

6. Корзо Маргарита, *Украинская и белорусская катехетическая традиция конца XVI – XVIII вв.: становление, эволюция и проблема заимствований: научное издание*, Москва 2007, 672 с.

7. Кунцлер Міхаель, *Літургія церкви*, Львів: Свічадо 2001, 616 с.

8. Марковий Михайл, *Антоний Радивилівський, южнорусский проповедникъ XVII века*, Київ 1894, 187 с.

9. Маслов Сергей, *Библиотека Стефана Яворского*, [в:] *Чтенія въ историческомъ обществѣ Нестора Лѣтописца*, Київ 1914, Книга 24, Выпускъ 2, с. 1-99.

10. Маслов Сергей, *Документы, относящиеся къ библиотеке Стефана Яворского*, [в:] *Чтенія въ историческомъ обществѣ Нестора Лѣтописца*, Кіевъ 1914, Книга 24, Выпускъ 2, с. 33-37.
11. [Могила Петро], *Православное исповѣданіе вѣры соборныхъ и апостольскіа церкви Восточныхъ новопреведесъ с елліногреческого ѡзика*, Москва 1696, XXVIII+180+28с.
12. [Могила Петро], *Сѣбраніе короткой науки о артикулахъ вѣри православно-кафолической христіанской*, Кіів: Друкарня Лаври 1645, 4+102 арк.
13. Панченко Александр, *О смене писательского типа в петровскую эпоху*, [в:] *XVIII век*, Сборник 9: *Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века*, Ленинград: Наука 1977, с. 112-128.
14. *Письма преосвященного Лазаря Барановича*, Черниговъ: Типографія Ільинского монастыря 1865, 364 с.
15. *Разбор любопытныхъ свидѣтельствъ о непорочномъ зачатіи Богородицы*, изданныхъ И. Гагаринымъ, св. о-ва Иисусова, [в:] *Христіанское чтеніе* 1859, Часть 2, с. 383-399.
16. Серио Патрик, *Какъ читаютъ тексты во Франци*, [в:] *Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса*, Москва: Прогресс 1999, с. 12-53.
17. Строевъ Владимиръ, *Лазарь Барановичъ, архиепископъ Черниговскій, и его проповеди*, [въ:] *Черниговскіе епархиальные ведомости* 1876, № 1-19.
18. Сумцовъ Николай, *Иоанникий Галатовскій: Къ истории южнорусской литературы XVII столетія*, Выпуск 2, Кіевъ 1885, 86 с.
19. Топичев Михаил, *Религиозная идентичность и конфессиональная безопасность в поликультурномъ регионе*, Web. 08.01.2016. <www.asu.edu.ru/images/File/Izdatelstvo/.../03.pdf>.
20. Туптало Димитрій, *Книга житій святыхъ [...] на три мѣсяцы вторья: декемврій, іануарій и февруарій*, Кіів: Друкарня Лаври 1695, VI+763 арк.
21. Rolland Piter, "Nieskoro" prawi "monsztuk do tychъ trąb otrzymacie": On Lazar Baranovyč's "Truby sloves propovidnyh" and their non-publication in Moscow, [in:] *Journal of Ukrainian Studies* 1992, Volume 17, № 1-2, p. 205-217.

Oksana Savenko

**TRANSFORMATION OF THE EASTER STORY
IN RECITATION OF ANDRIY SKULSKYI**

Ivan Franko Zhytomyr State University, Ukraine

Оксана Савенко

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ВЕЛИКОДНЬОГО СЮЖЕТУ
У ДЕКЛЯМАЦІЇ АНДРІЯ СКУЛЬСЬКОГО**

Abstract: The article analyzes the transformation of the Easter story features in one of the oldest declamations written by a poet and printer Andriy Skulskyi. Content and style of recitation is characterized as a variation on Easter, preserving the style and key images. A. Skulskyi with a help of allusions to the events of Easter concentrates all the pathos of liberation from sin through self-sacrifice of Jesus Christ. In the center of Easter variation is the image of the Son of God. His descent into hell and release of sinners is an apocryphal motif. The power of Jesus Christ is manifested in the fact that he broke the gates of hell, devils dispersed and brought light. It was established that the author has resorted to numerous reminiscences and allusions, revealing the theme of the Resurrection of Jesus Christ. In his work changing of baroque trend to some elements of the plot was manifested.

Keywords: Andriy Skulskyi, rant, dialogue, plot Easter, the Resurrection of Christ, apocryphal

Давня українська драматургія розпочалася із простих форм – деклямацій та діалогів, які писалися у тогочасних школах як навчальні вправи до курсу поезики з нагоди різдвяних та великодніх свят. З іншого боку, ці екзерсиси часом набували свого самостійного літературного значення як твори, приурочені видатним подіям християнського календаря. В *Poetyce szkolnej* (Шкільній поезиці, XVII ст.) подавалися рекомендації, якими за формою і змістом мають бути деклямації та діалоги. Зокрема, деклямація розглядалася як особливий вид

літературно-драматичного твору, що за обсягом має відповідати одному актові драми, поділеному на сцени та яви, і не тривати більше півгодини. За будовою деклямація становила собою твір з прологу, кількох монологічних промов на обрану тему та епілогу. Діалог тут визначався як «прозова драма, яка складалася з обміну двох чи кількох осіб запитаннями й відповідями». Деклямації та діалоги рекомендовано писати прозою чи віршами [2, 1-40]. Дослідник давньої української драматургії Микола Сулима вважає, що «деклямації та діалоги, як і вся

шкільна драматургія, виникли у процесі вдосконалення тодішньої шкільної духовної освіти, слугували кращому засвоєнню учнями біблійного матеріалу, на який писали вірші. Тексти вивчали напам'ять або читали з листа вибрані «отроки». Ці твори не вимагали ні значного часу для виконання, ні великої кількості учасників вистави, і взагалі вони не були правдивими містеріями або сценічними діями з костюмами, декораціями, сценічними ефектами. Учні за чергою виходили на сцену і зачитували окремі, тематично підібрані тексти» [4, 54].

Львівський друкар і поет Андрій Скульський¹ спробував поєднати великодню деклямацію з елементами пасійної драми у віршовій композиції *Вірш з трагедії «Христос Пасхон» Григорія Богослова*² (Львів, 1630). Клясичну деклямацію нагадує заключна частина композиції під назвою *Вірш на пресвітлий день Воскресіння Христова*, яка складається з прологу, чотирьох монологів та епілогу.

Загалом ці вірші за змістом і стилем характеризуються як варіація на тему Великодня. Поняття «літературна варіація» означає використання певного тексту шляхом його імпровізації зі збереженням стилю і ключових образів. Так зроблено у творі А. Скульського, який за допомогою ремінісценцій та алюзій на великодні події, творить «радість над радістю», тобто концентрує патос звільнення усіх від гріховности завдяки самопожертві Іс-

¹ Андрій Скульський (? – 1651) народився у Львові. Навчався у братській школі, займався друкарською справою у Молдові, Львові, Уневі. У 1651 р. заарештований за зв'язки з козаками і страчений.

² При написанні твору Скульський орієнтувався на візантійську драму Григорія Богослова *Страждання Христа*, що датується XI – XII ст.

уса Христа. У центрі великодньої варіації – образ Сина Божого, «котрый през крест свой з неволѣ нас збавил, през найдорожчю кровь колности набавил, з мертвых встал...» [3, 143]. Зішестя Сина Божого у пекло і звільнення грішників – мотив апокрифічний, а сила Ісуса Христа проявляється у тому, що він, подолавши темну силу – Вельзевула, розбив брами пекла, розігнав чортів: «Брамы пекельныє преч ся откривают, / Дьяблы теж вѣ с трвоги по вѣтѣх ѡтѣкают». Христос асоціюється зі світлом, яке потрапляє в очі вірних у великодню ніч: «Кдысьмы неготѣ свѣтла, Христа, огладалн, / От котрого вшелякоє свѣтло родит» [3, 144]. Це світло є джерелом радості, за що воздається хвала Спасителю.

Похвали удостоюється «Іоаннєваггелиста, Ѹчень коханий, от Христа за опикѣна матце приданный». Іван – один із учнів Христа, автор четвертого євангелія, трьох послань та *Одкровення*. Він також був, як свідчить його ж Євангеліє, свідком найважливіших подій із життя Ісуса, зокрема і Його воскресіння. Коли Ісус явився своїм учням біля Тиверіядського моря, до нього підійшли Петро та Іван: «Обернувся Петро та й ось бачить, що за ним слідкома йде той учень, якого любив Ісус, який на вечері до грудей Йому був схилився й спитав: “Хто, Господи, видасть тебе?”» (Івана, 21: 20). Андрій Скульський точно передає характеристику Івана – «Ѹчень коханий», але не вказує на його поведінку під час таємної вечері: «При столі, при Ісусових грудях, був один з Його учнів, якого любив Ісус» (Іван, 13: 23). Євангеліст навмисне, напевне, з етичних міркувань уникає називати самого себе, тому вживає словосполучення «один з Його учнів». Скульський акцентує на тому, що Іван – «от Христа

за опікуна малце приданный», натякаючи на епізод, коли розп'ятий Ісус доручив Іванові опікуватися своєю матір'ю: «Як побачив Ісус матір та учня, що стояв тут, якого любив, то каже до матері: “Оце, жоно, твій син!”. Потім каже до учня: “Оце мати твоя!”. І з тієї миті той учень узяв її до себе» (Івана, 19: 26-27).

Скульський і далі орієнтується на Євангеліє від Івана, спогадавши ще двох персонажів, які взяли участь у похованні Ісуса, – Никодима і Йосифа: першому з них приписано те, що стосується у Євангелії Йосифа («*учень Христов потаємный*»), а другий є лише помічником Никодима. Насправді у Івана інакше: «Потім Йосиф із Арама-теї, що був учнем Ісуса, але потайний, бо боявся юдеїв, став просити Пилата, щоб тіло Ісусове взяти. І дозволив Пилат. Тож прийшов він і взяв тіло Ісусове. Прибув також і Никодим, що давніше приходив уночі до Ісуса, і смирну приніс, із алоєм змішану» (19: 38-39).

Другий декламатор згадує й інші імена тих, хто став свідком трагічних подій: «*Симона Киринейчика, котрий то з села нишол н с тгяжаром креста аж до Гогофи пришол*» (ремінісценція з Євангелія від Матвія, де сказано: «І повели Його на розп'яття. А виходячи, зустріли одного киринеянина – Симона на ймення, – його змусили нести для Нього хреста» (27: 31-32); мироносиць, які «*у гробу през всю ноч стояли*» (про це детальніше пишуть усі євангелісти); Марію Магдалину, яка не зімкнула за всю ніч очей, ні на мить не присіла, а «*слезами горкими всі обзла-вала / и през всю ноч учителя шукала, / Поки аж так, щасливая, до того пришла, / Же го в огову огородника знашла, / Котрий не казал близько себе приступа-ти, / Анъ жьбы тѣла ся его дотыкати*» [3, 145]. Тут – ремінісценція з Єванге-

лія від Івана, де зображено поведінку Марії Магдалини у ніч воскресіння: «А Марія стояла при гробі назовні та й плакала. Плачучи, нахилилась до гробу. І бачить два ангели, що в білім сиділи – один у головах, а другий біля ніг, де лежало тіло Ісусове. І говорять вони до неї: “Чого плачеш ти, жінко?”. Та відказує їм: “Узяли мого Господа, і я не знаю, де Його поклали”. І, сказавши оце, обернулась назад і бачить Ісуса, що стояв, та вона не впізнала, що то Ісус. Промовляє до неї Ісус: “Чого плачеш, жінко? Кого ти шукаєш?”. Вона ж, думаючи, що то садівник, говорить до Нього: “Якщо, пане, узяв ти Його, то скажи мені, де поклав ти Його – і я Його візьму!”. Ісус мовить до неї: “Маріє!”. А вона обернулася та каже Йому: “Учителю мій!”. Говорить до неї Ісус: Не торкайся до мене, бо я ще не зійшов до Отця...» (Івана, 20: 11-17).

У деклямації до точности збережено лише деякі ключові моменти з євангельської розповіді: оплакування, пошук Ісуса, сприйняття Ісуса за садівника («огородника»), попередження Ісуса, що його не можна торкатися. А Скульський значно скоротив фрагмент із Євангелія, оскільки мав на меті лише означити образ Марії Магдалини, яка була серед мироносиць вранці у неділю біля гробу Христового.

Третій декламатор своєю промо-вою прагнув наблизити слухачів до чуда воскресіння Христа, ніби спонукав уявити себе серед тих, хто оплакував на Голготі муку Христову: «*И у гробу збавенного смѣтно стояли, / На тѣло ся збавитѣ ли позираючи, / И раны найдорожше оплакивающи*» [3, 145]. Мета декламатора – словесно трансформувати трагічний смуток на радість воскресіння: «*по жалю – радость*», «*в смѣткѣ радости ся дочекали*».

Цю тему продовжує четвертий декляматор, водночас повертаючись до теми першого, який вістив про те, що Ісус прийшов, аби подолати Адамів гріх, знищити пекло, визволити рід людський із гріховного рабства. Знову виринають картини руйнації пекла як темного світу:

Юж княжа чертовскій преч єст
с тронѣ знесеный
И крестом креста острым навбылот
пропхненный.
Полки дьяблов моцю креста свѣтъ
розпрошены
И, как дым по повѣтрю, преч
порозношены [3, 147].

Під силою Христа впали «моцарства шатанскіє», «вельзевл лантѣхами єст скрепован и на декрет свѣдѣ страшного наготован». Радість народжується від усвідомлення того, що «до раю на розкош свѣтно запроважон, а неприятель дѣш вѣчне поражон». Але всі ці мажорні настрої – поза текстом євангелій, вони – з відчуття великого християнського свята, атрибути якого домислюються автором, щоб викликати відповідне піднесення у тих, хто присутній при проголошенні деклямації.

Великодніх діалогів збереглося менше, на що звернув увагу М. Возняк: «Нема сумніву, що діалоги були дуже поширені у свій час. Одначе плин часу винищив їх або вони досі не повіднаходжені» [1, 168]. Із тих, що виявлені та опубліковані, історик літератури згадує різдвяний діалог, оприлюднений Ярослав Гординським у *Пам'ятках української мови і літератури* (Львів 1930, Том VIII, с. 5-10), та великодній діалог для двадцяти чотирьох «отроків» (учнів, спудеїв) із прологом та епілогом, виявленим ним у рукописі, з якого переказав зміст твору.

Діалог розпочинається прологом, у якому йдеться про перемогу Христа над дияволом зі смертю. Перший учень називає Христа «золотоперим орлом», «незахідним днем», «просвітительем ночи», «незахідним світлом», «променитим Титаном» (сонцем), у чому бачиться барокове змішування релігійної та світської образності. Другий учень вдається до поетичного порівняння:

Днесь з гробовой темности вьростає
квіток,
Которий то нас барзо тїшиит, малнх
діток:
Квіток Христоє воскресшии червоно
фарбениий,
Кровію іскропленни, тако клейнод
чистий [1, 167].

Поетичний образ «квітка» трансформується у цвіт, який тримає правиця Бога Отця і віщує усім спасення, тому кожна людина має піднести погляд на цей цвіт, який означає вічне життя і щастя. Третій учень порівнює воскресіння Христа з появою золотопронного Сонця (Феба) на хмарному небі; як сонце освітило всю землю, так і Христос відчинив браму раю для людей, обдарувавши їх багатством, золотом, сріблом, клейнодами і вічним життям, врятувавши від забуття смерті. З цього приводу висловлена радість у промові наступного учня, а п'ятий закликає прославити Ісуса, який переміг вічного тирана (диявола), шостий називає Христа «баранком» (агнцем), що скинув із себе золоте руно, сьомий закликає мітичного Амфіона грати на лютні й оспівати Христа, якого порівнює з Ясоном, що переплив океан і, оминувши всілякі небезпеки, заплив у тиху пристань, здобувши золоте руно. У такому дусі висловлюються й інші учні.

Зрозуміло, що невідомий автор (автори) не прагнув переказати чи переспівати фрагменти із євангелій, у який мовиться про страждання, смерть і воскресіння Ісуса Христа. Те, що проголошують учні, – своєрідний палімпсест, «текст замість тексту», де зберігається стара ідея, твориться оновлений образ – свідомістю учнів XVIII ст., які добре пам'ятають євангельський текст, але й як освічені люди знають античну мітологію, химерно, по-бароковому використовуючи її у змалюванні Христа з метою надати йому метафоричної могутності, алегоричної виразності, високої символіки.

Водночас, як помітив М. Возняк, у великодній діалог проникають гумористичні елементи, адже авторами таких творів були здебільшого мандрівні дяки, відомі своїм розважливим ставленням до великоднього свята. Так, дев'ятнадцятий учень переносить образ урочистого свята у веселу побутову, природну площину, обіграючи поняття воскресіння у бароково-бурлескному стилі:

Дай же, Христе воскресний, щоб росла
кропивка:
Ото то в'дєт моя година щасливя!
Окрній же, Панє можний, і ліси
листякми,
Щоби ми в них г'лядали собі
з теляткми,
Бо вже ся мені школа барзо їзбрндла,
Ік в т'рмі темній мене посадила
[1, 167-168].

Нарешті, останній мовець закликає усіх веселитися, а для себе просить писанки.

Вплив творчості мандрівних дяків помітний і в різдвяному та великодньому діалогах, уміщених у Перлінії многоцінній (1646) Кирила Транквілі-

она-Ставровецького. У Похвалі на преславний день Рождества Господа нашого Ісуса Христа один з учнів проголошує орацію до слухачів (орація – речитативний гумористичний твір, основним засобом якого є бурлеск, тобто навмисна невідповідність між темою і словесною формою: «висока» тема подається «низьким» стилем, а «низька» – високим, піднесеним). Так само зроблено і в Похвалі на пресвітлий день Воскресіння Христова.

Як зауважив Михайло Возняк, поважний стиль у змісті діалогу не міг «довго вдержатися; сюди швидко проник гумористичний елемент, тим більше, коли такі діалоги давали студенти-бурсаки з тією метою, щоб видобути від слухачів гріш і харчі для зменшення своєї нужди й голоду. Щоб не втомити публіку серйозними й урочистими речами, вони старалися урозмаїтити їх внесенням гумористичного елементу, почерпнутого нерідко з подій власного життя» [1, 167], а не з євангельських сюжетів.

Bibliography and Notes

1. Возняк Михайло, *Історія української літератури: У 2-ох книгах*, Львів: Світ 1994, Книга 2, 560 с.

2. Резанов В., *К вопросу о старинной драме. Теория школьных «декламаций» по рукописным поэтикам*, [в:] *Известия отделения русского языка императорской Академии наукъ*, 1913, Томъ 18, Книга 1, с. 1-40.

3. Скульський Андрій, *В'єрш з трагодіи «Христос Пахон» Григорія Богослова*, [у:] *Українська поезія. Середина XVII ст.* / Упорядники В. Крекотень, М. Сулима, Київ: Наукова думка 1992, с. 132-146.

4. Сулима Микола, *Українська драматургія XVII – XVIII ст.*, Київ: Фоліант; Стило 2005, 368 с.

Olha Zinchenko

YAKIV MARKOVYCH AND HIS READING INTERESTS

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

Ольга Зінченко

ЯКІВ МАРКОВИЧ І ЙОГО ЧИТАЦЬКІ ІНТЕРЕСИ

Abstract: This paper is devoted to the Yakiv Markovych's lecture that characterizes not only the author of *Day Notes* But also educated Ukrainians of his days. Mentions of the historical, philosophical and medical books are specified. Excerpts of theological and philosophical treatises and of biological attractions are analyzed. The article tells about the Yakiv Markovych's library where were not only ukrainian books, but also german, french, russian and latin editions. Personal poetical experience of Yakiv Markovych is noted. A particular attention is paid to the friendship of author of *Day Notes* with prominent people of that time: F. Prokopovych, D. Apostol, M. Khanenko, S. Hamal, F. Tumanskyi. Beginning with records from 1728 and following years, a significant impact on Yakiv Markovych of Western Enlightenment was traced.

Keywords: diariush, books, annals, Enlightenment, reading interests

Генеральний підскарбій України-Гетьманщини Яків Маркович (1798 – 1770) був одним із найосвіченіших людей свого часу, володів кількома мовами та залишив нащадкам 10 томів *Денних записок*, які він упродовж 50-ти років (1717 – 1768). Ця пам'ятка є одним із найцінніших історико-літературних джерел цієї епохи.

На сторінках *Денних записок* досить часто зустрічаються записи про покупку чи позику книг, часописів, перекази прочитаного. Зі *Щоденника* дізнаємося, що книги Яків Маркович колекціонував упродовж цілого життя, купував їх у Києві, Санкт-

Петербурзі, Москві та Гданську, Бреславлі й Кенінгсберзі, обмінювався ними з друзями, дарував їх; він позичав французькі газети у Павла Апостола, а згодом передплачував періодичні видання із Парижа та Амстердама, дарував. Часто у своїх денних записках він робить такі нотатки: «З тих же грошей Антонъ, одежджаномъ в Кіевъ, по братовъ, далемъ 6 зол., на покупкѣ мнненъ оцшой, тріодѣ поштной и вина полникового» (лютий, 1725) [2, 187], «Купилемъ регламентъ и въкъваръ Прокоповича» [2, 196].

Перебуваючи у Москві, 19 січня 1728 р. Маркович записує: «Сегодня купилемъ книгъ 6, полскнхъ за 7 р. з гривнею,

а именно: *Speculum Saxonum*, статут, конституції коронніє, Твардовікій, о тварецком господарствѣ и полѣтничѣ Аристокелевѣ. Оглоубко книжкѣ о невоземныхъ глоубвѣсахъ, за полтнинѣ» [3, 210].

24 січня того ж року автор нотує: «Сегодня рано был я в графа Головкина, а отчоль заездил в город покупати книг, и в библіотекара купилем книг, а именно: болших 5 за 6 р. и 20 сор. (коп.), полских 3, за полтора рубля, а себтернов (?) диспутацин медических 35 за 35 а.» [3, 211].

Час від часу Яків Маркович робить перерахунки своїх книг, деякі віддавав на перешивку, називає у своєму щоденнику позичені книги. Так, 25 лютого 1725 р. у *Щоденнику* записано: «Четвер. Книги в библіотеках пересмотрѣваем, которих в скринѣ показалося и зложилося 66, а в библіотецѣ 14 (в той же библіотецѣ з другої сторони 44, а винятих в поход 31), итого всѣх 287 и болш» [2, 203]. Наступного дня Яків Маркович ще раз ретельно переглянув усі книги, поскладав їх і відклав для того, щоб узяти з собою в майбутній Дербентський похід – аж 82 книги: «Книги пересмотрѣваем всѣ и зновѣ посклададем, отоврадем з собою 82, а оставилем в скринѣ 64, в библіотецѣ суй сторонѣ 144, а в другої 44, итого всѣх 289» [2, 201]. Із цієї нотатки читач може відчути, наскільки органічно книги увійшли у життя цього українського шляхтича.

Перегляд книг Яків Маркович здійснював періодично. 27 квітня 1737 р. «Книг в Сварковѣ всѣх показалося 290, из коего числа дарована Лазкевичѣ одна, а Оттоповскомѣ 2: *Crucigeri in Evangelio Johanni et Alexius Pedemontanus*. Да в Сварковѣ – ж на верѣ з того числа оставлено книг 29, а в Глаховѣ взяти 81 в том числѣ библіотеки Кіевской 2» [9, 130].

У липні 1728 р. Яків Маркович вирішив посортувати свої книги: «Во вторник. Сегодня не ездилем нигда, а пересмотривалем книг своих и пересортивалем, которих по численію показалося, болших книг самих – 88, аркушових – 29, четверткових и малих – 223, итого 340» [3, 308]; «Пересмотрѣваем книг которих в дорогѣ ввралем числом 50, а им реестрик составлен есть» [2, 223].

11 березня 1725 Я. Маркович занотував: «Книг в Ромнѣ оставленных пересмотрѣваем и показалося: богословских 21, философских 12, исторических 10, медицинских 5, протчїих 8, и того всѣх 56, а з Глахова привезем 32, и того чѣт всѣх 345» [2, 211]. З приводу цієї нотатки можемо зробити висновки, що найбільше цікавився діярист богословськими книгами, що було притаманно для доби Бароко. Ще після закінчення Яковом Марковичем Києво-Могилянської академії, її ректор Феофан Прокопович в одному із листів писав своєму учневі: «Ти при помощи Божней оказал такие успехи в богословии, о каких и помышлять не могут украшенные митрами головы». Як бачимо, у книгозбірні українського генерального підскарбія було зібрано чимало книжок з історії, філософії та медицини, що свідчить про його всесторонню освіченість. В біографії Якова Марковича не на останньому місці стоїть філантропія, пов'язана насамперед із відкриттям під його покровительством безплатної лікарні для заразних хворих у Сваркові, аптек (не випадково в його поденних записах часто трапляються медичні рецепти, латиномовні назви хвороб та ліків).

Книги, зміст яких найбільш захоплював Якова Марковича, детально нотувалися автором у його щоденнику. Так, під час Дербентського походу,

1 червня 1725 року, автор щоденника нотує «Отгудавши от п. п. Миклашевских, злехали до прилчан п. п. Федора, Горленка и прочиных, где книжкѣ писаннью лѣтописнью о козакахъ взялисмо для прочитаннѣя» [2, 241]. Уже наступного дня у *Денних записках* міститься велика за обсягом нотатка, яка свідчить про чимале захоплення їх автора історичним минулим своїх предків, патріотизм, що надихав козацьку старшину перед походом, хоча й не своїм. На сторінках щоденника трапляються також уривки із богословських чи філософських трактатів, біологічні цікавинки.

Вагому роль у бібліофільстві відігравала і дружба автора *Денних записок* із видатними людьми того часу. Певний час, як уже відзначалося, Яків Маркович регулярно обмінювався газетами і часописами з сином гетьмана Данила Апостола – Павлом Апостолом. Лубенський полковник П. Апостол володів французькою, італійською та німецькою мовами, отож він передплатував зарубіжні періодичні видання. Я. Маркович ретельно записує позичені у приятелів книги та зазначає дати їх повернення. 1746 р. Маркович просить П. Апостола повернути томи популярного європейського часопису *Спектатор*. Обмінювався книгами автор *Денних записок* і з Миколою Ханенком та Степаном Гамалією: «Ханенко, суддя старшинський, позичил ъ мене книжкѣ писаннью *Synod glisio limit(?)* и отдал» [4, 164]. «Стефанѣ Гамалѣи позиченнью от его книгѣ *Compendium medicum* полкѣю отдалем, и мою дрѣгѣю [на] времѣ *Basilii magnii* до прочитаннѣя позичилем» [3, 35].

Листувався Яків Маркович і з письменником, членом-кореспон-

дентом Петербурзької Академії наук, петербурзьким видавцем Федором Туманським, який 1779 р. організував у Глухові книгарню, де продавалися академічні видання. Ф. Туманський був причетний до *Топографічного опису* А. Шафонського та опису Д. Пашенка. 1793 р. Ф. Туманський видав Літопис Граб'янки під назвою *Лѣтописец Малым Россіи*. Приятелював Яків Маркович і з наставником юного Кирила Розумовського, ад'юнктом Петербурзької Академії наук Григорієм Тепловим. 27 лютого 1752 р. Маркович занотував у *Денних записках* про те, що він їздив рано у гетьманський палац до Теплова, який подарував йому книгу з філософії [6, 302].

Спільні захоплення книгами об'єднували Я. Марковича і С. Луконського, відомого укладача літописного збірника *Собрание историческое*, до якого ввійшли *Літопис Самовидця*, *Щоденник Окольського*, переклад записок польського історика Матвія Тітловського.

Із Феофаном Прокоповичем Яків Маркович приятелював та листувався до самої смерти просвітителя та перейняв у нього багато просвітницьких ідей і захоплень.

У 1726 – 1728 р. Яків Маркович, перебуваючи у Москві, часто бачиться із Феофаном Прокоповичем, тоді вже архієреєм новгородським, який теж у цей час приїхав до Москви. Про ці зустрічі діярист записує в *Денних записках*: «Сѣбота. 3. Сегодня, рано, ездилем до Новодѣвичного монастыря, а потомъ объѣдалем в своей квартирѣ з Максимовичем и Несторовичем, а потомъ ездилем до князя М. М. Голѣцина, оттол до архієпископа новгородского Прокоповича, где и долго просидѣлем» [3, 213]. «Бз–

днелем до архієрея великоновгородського, котторий в разговорѣ объявлял мнѣ спосок садить рекгваларно малини, ожини и дрѣгіе ягоди, а нменно так: потерши рѣками ягоди, смѣшат оніе з тѣстом житной мѣки и оним тѣстом веровкѣ коноплянѣю всю вдовж облѣпить и так надобно, так землю прорнѣши, закопать, з чего ягоди виростѣтъ такою фѣгѣрою, так веровка закопана бѣдет; да он же говорил о способѣ чинить протіе баїрометрн, а нменно: вичеять тоненко дощечкѣ широкѣю к шир на корх, и ѣ довж – на 6 вершковъ, чилн болш, а теять не по словам, но впоперек, чтоб долготѣ была з ширинн, а ширинна оной дощечки з долготн натѣральной, тоест в которой были в слон в поперек, а не вдовж, – до такой дощечки в долготѣ ж ей приклеить три полнчки тоей же долготн, да натѣрально ѣже вичтѣрженіе, одна от дрѣгой неподалекѣ, и поставитѣ такѣю дощечкѣ на свободном воздѣхѣ, где онаи по прихѣдичим непогодам бѣдет нагибаѣтнсь по мѣрн оной непогоди и низше и висше» [3, 237].

У період перебування у Москві Якова Марковича і з сторінок щоденника можна дізнатися про перемену його читацьких смаків. Під впливом Феофана Прокоповича автор щоденника проявляє активний інтерес до книг західного, протестантського і католицького змісту: «Середѣ. 5 лютого архієрей Нокгородскій прислал ко мнѣ книжок 5: четыре бѣддѣя, а пятѣю Петра Даніила Гвѣцѣя, епископа Авринценского, под титѣлом *Demonstratio theologia*» [3, 282]. Із німецьким богословом Буддеусом Феофан Прокопович листувався та довірив йому ведення полеміки проти *Каменя віри*, захищаючи протестантизм від нападів Стефана Яворського. Після нотатки Яковом Марковичем про появу цих книг у *Денних записках* з'являються розлогі

виписки із трактатів цих протестантських теологів, зокрема про філософію відчаю чи філософію бажання [3, 256].

Інший автор – Гуецій – був прихильником філософії Декарта. І. Каганов помічає, що не без впливу Ф. Прокоповича у «Я. Марковича відкриваються потреби і нахили, далекі від православної ортодоксії» [8, 120].

У одній із наступних нотаток Я. Маркович переповідає свої враження від книги Івана Золотоуста та західних теологів Степана Гаввіна і Франциска Буддея [3, 253]: «Златовѣст в вѣдѣдох на Матѣя, второй частн, в нравѣвченіи о иноцѣх, казывает о рекѣлѣ иноческой в монастырах живѣшах, з которого нравѣвченія видно, что еше в тѣ порѣ оніе иноци мѣса не їдали, но междѣ инними словами приводит и то, что оніе иноци в мѣсто мѣса печеного огнем, хлѣб з водою їдыт и нѣт там димѣ мѣсного. Стефан Хабѣн и Францѣск Бѣддей, превикѣн филозофи, тот in lexico Philosophico, а сей в вѣдѣдѣ вогословекой, о свѣтѣрїи разсѣждают астрологическое вченіе вѣсма быти свѣтное и лживое, и прямо мѣ благочестнїю противное, понеже свѣтнїе астрологастри, з оной своей астрологїи то притѣворают себѣ вѣдати, что никомѣ же кромѣ всекїдѣщего Бога видимо естѣ, и то звѣздним теченїям приписѣют, что єдина Божїя провѣденцїя или смѣтренїе такожде свободнїх тѣварей свободное изволенїе дѣйствѣют, а предсказѣют о челоѣкѣ время рожденнїя его или гороскоп, з такоим нменно звѣзд аспектом злѣчивши, какою он бѣдет инклѣнаѣн и якїе имѣтимет темперамента, что гнѣванѣ, что меланхѣлѣн, что премѣдр, что сластолюбѣц. Бѣдѣто то єдиннїй звѣзд аспект в пѣнкѣтѣ рожденнїя его бывшїй имѣнит натѣральной силѣ раждатн в оном челоѣкѣ множество или меланхѣлѣн или

жолчи, или дрѣгих мокротныхъ дѣховъ, и с такового разсѣжденія пророчествѣютъ о вѣдѣщихъ случаяхъ, свободно приходящихъ, о кондиціи житія людскаго, о сврѣженствѣ, дѣтѣхъ, честѣхъ, нещастіяхъ и прочее, и такового ученія вѣшепоманувтіе философи и богослови, вѣсмотрели бити свѣтѣ и лож по таковои причинѣ: 1) что онѣ астрологи на тѣрѣ звѣзд и силн тѣхъ, которіе надъ дрѣгіе ж знатнѣйшіе свѣтъ мало и скѣдно знаютъ; 2) множайшіе же свѣтъ звѣзди, которихъ на тѣрѣ и силн вѣсма отнихъ закрити, а таковоихъ звѣзда дѣйствіе многоразлично и дѣйствіа знакомѣйшихъ звѣздъ примѣнаватисѣ обыкли; 3) разнаи диспозиціа свѣта сего, которій понижѣ лѣни обрѣтаетсѣ и нижнихъ телесъ, з чего то вывалетъ, что невѣсній инфлюксѣ или стеченія разнообразно принятіе, такожде разнообразно и действѣютъ; 4) жадной притчини нетъ, для чего барзѣи онимъ астрологамъ нѣжно разсѣждатъ пѣикт рожденія и таковоѣ аспектови вѣсмотрѣть, таковоѣ свѣщенствено; 5) що ж, когда единымъ и темъ же времени и начати и рождени свѣтъ многіе, а разніе и на тѣрѣ, и житіе, и случаннѣютъ, сѣн показались еще ж людѣ обоого полѣ, вѣсакого возраста разними звѣзда дѣвиженіями на свѣт сѣи пронзошли в разнихъ госѣдарствѣхъ, а вѣе тіе или пропастию земною, или в падшихъ домами, или добитіемъ городовъ, или единымъ в морѣ потопленіемъ погнѣли, единымъ образомъ смертн и в единомъ моментѣ погнѣли; 6) ежели температурентъ человеческого тела непременно положеніе звѣздъ вправляетъ и за поводомъ звѣздъ вѣе дѣлаютъ людѣ, что поттомѣ добродетелемъ и злодѣніамъ нетъ мѣста; 7) да еще ж и смѣшивко вѣнѣверсалной температурѣн тѣло в звѣзда искатъ, вѣдто ближайшіе дритчини, то-єсть перемѣни воздуха, дожди, вѣттри, погоди и прочне до начала рождаемнхъ не надлежатъ; 8) алко тежъ воспитаніе, вскармленіе, наконецъ провѣденіе Божія, мимо вѣт звѣзднїе аспекта, з

Фараономъ и з нимъ бывшимъ многочисленнымъ народомъ прѣвченіе одинакое житія ихъ в единомъ пѣиктѣ времени вѣтронвшаи, нѣчого в людяхъ не дѣйствѣютъ, а такъ свѣтно и честныхъ мѣжей недостойное оноѣ астрологическое ученіе, алко рачой вѣнешленіе тѣвѣи дѣв лживое» [3, 254]. Аналіз конспектѣв трактатѣв західнихъ теологѣв, здійсненихъ Я. Марковичемъ на сторінкахъ щоденника, дозволяє зробити висновки, що в нихъ немає нічого такового, що могло б насторожити православного книжника, а навпаки – в нихъ порушується досить прийнятна для православної людини тематика.

Слідъ сказати, що у Москві з підозрою ставилися до книгъ, що з'явилися в київськихъ друкарняхъ. Взяти б хоча б книгу, про яку часто згадує Яківъ Марковичъ – *Бесѣди Івана Золотоуста*. Про історію її видання Павло Житецький писавъ: «В 1709 году изданы были в Москвѣ Бесѣды Іоанна Златоустаго на четырнадцать посланій Ап. Павла. В предисловіи к этому изданію сказано, что Бесѣды перепечатаны с кievскаго изданія, при чемъ издатели старались сохранить «орѣографію, сирѣчь правописаніе и правоѣрїе великороссійское правильное по ученію грамматистовъ и люкомѣдрѣцовъ, в ѣчилицахъ издрѣвле и донынѣ обдѣржимомѣ. А малороссійскаи примрчана рѣченія извѣснихъ обывковенныхъ» [7, 5].

28 березня 1728 р. авторъ занотувавъ, що купивъ книгу з історії Інокентія Гізеля: «Сегодни купилемъ книжкѣ рѣскѣю Синописи давнїи, за полтиннѣ» [3, 220], яка була видана 1714 року в Москві, чи ще раніше у Києві. «Купилемъ книжокъ 3 в печатной лавкѣ, слѣжебникъ за 25 а. и копѣйкѣ, минейкѣ овцѣю за 24 а. и копѣйкѣ, о исповѣди повченіе за 8 шаговъ. Панѣ гетманѣ з колѣгін иностранной принесено грамотѣ на гетманствѣо и

швѣтъ зеленѣю аксамитнѣю, соболами под-
шитѣю» [3, 247].

Судячи із нотаток, у бібліотеці Я. Марковича були не лише україномовні книжки, а й німецько-, польсько-, російсько-, французько- та латинськомовні видання.

На сторінках *Денних записок*, починаючи із 1728 р., простежується значний вплив на Якова Марковича західного Просвітництва. Щоправда, дослідник *Щоденника* Я. Марковича І. Каганов, сумнівається в тому, що цей заможний український шляхтич був носієм просвітницьких ідей XVIII ст. в Україні, хоча й не заперечує його знайомства із ними [8, 122].

Так, у тридцятирічному віці Яків Маркович почав вивчати французьку мову, тому в *Денних записках* подальших років життя Якова Марковича досить часто зустрічаємо чимало виписок із французьких газет та книг: 1731 р.: «Гетман прислав ко мнѣ газети французькіє и при том полѣчил мѣ книжцѣ против *Каменя Вѣри*, называющюся *Genius Stefani Javorckij*» [4, 105].

У часи особистого спілкування з Феофаном Прокоповичем Яків Маркович у *Денних записках* детально конспектує фрагменти із книги *Таємниці природи* Антоні ван Левенгука. Цей конспект є досить оригінальним у його (Я. Марковича) авторській обробці: «Да в лавкахъ же взянемъ книгѣ старѣю бѣдѣи Златовѣста, на дѣянїа, за полтора рѣв., а до крайнего сторгованнїа в закладъ положимъ тѣ полтора. З чтенїа Антонїа Алевенгекъ видно стало, что кожа человѣческа покрита лѣскою разнофѣвѣрною, мѣжи которою щиллинки, мокротѣ, то-єсть потъ проходить, а не порами, которнхъ въ тѣлѣ нѣтъ человѣческомъ. Да по его обсерваціи черезъ микроскопїо никакого движенїа животно-

го нѣтъ в сїю тѣ людскою, а в матерїи бѣлой, така межѣ зѣлами и на зѣвахъ, в ротѣ имѣется движенїа животннхъ безчисленннхъ свѣтъ, которїе онъ видѣл, смѣшавши тѣю матерїю з снїнню и водою дождевою чистою, а животнїе тїе безмѣрно малой фѣвѣри, долговатенскїе мало, которїе отъ оцѣтъ, примѣсьє оногo тѣда жъ, заразъ ѣмираютъ. Такъ же и ѣгрики малѣйше, которїе обикновенно з нога выдавливаются, не що инное свѣтъ, толко волоски тонекенкіи, зрозшїи и вѣдѣто ок-
волоченнїе в кѣпѣ, которнхъ налѣчнн отъ 36 до 45. Лѣска зась на тѣлѣ нашомъ вѣдѣчїа, не єсть мокротѣ з тѣла даного кнїшовшой, но оособливой свѣстанціалной матерїи составленїе єсть; таїа жъ лѣска не толко отъ внѣ по всемѣ тѣлѣ, покриваючи оноє, имѣется, но и в ротѣ, и что краснїи чїли кривавїи колѣор показывается, тоє ѣмоотрѣл Алевенгекъ внїти отъ ареквѣларного расположенїа оной лѣски, котораїа к дѣшѣ мира всею, которѣю и толь дѣлномѣ животномѣ признавалн быта, нѣкоторѣго тонкостѣ вншнего воздуха. Дрѣгїи же онѣю дѣшѣ частїю свѣщества Божїаго признавалн, по под такою сїлою хитроостно и безвѣмно, признавалн онѣю дѣшѣ мира за бога, такою єрью и Пѣаалорхъ поврежден, которїй хотѣи и смертн дѣшѣ не признавал, однако жъ оной и чїстотою безсмертїа не исповѣдал, но некоторое по смертн тѣла причѣненїе и онѣю сказнвал внїти некезматрїалнѣю, нан не безтѣлеснѣю, понеже по его снстемнатѣ, и Богъ тѣлесен же, хочай тончайшего самого состава, в такою снлѣ и Платонъ филозофъ тожъ безсмертѣ дѣшн ѣтверждал. Аристотель же тако признавал, якъ его толковникъ араппн Аверроесъ, гншнапецъ родомъ, свѣдѣчнт, то-єсть дѣшн двнжѣщїе, развѣмнїе всїакомѣ крѣгѣ опредѣлнвшн с тѣхъ дѣшѣв и крѣгѣ земномѣ єдиногo дѣшѣ развѣмного, с которого и дѣшн человѣческїе бывають, признал и оногo частїю свѣщества Божїаго

и послѣдовательно безсмертного показал; души же человеческіе, яко множественніе смертн и тлѣннѣи причел» [3, 251]. Через 2 дні 7 жовтня у своїх *Денних записках* Я. Маркович продовжив роботу над цією книгою [3, 253].

«Обсервації», описані А. ван Левенгуком і ретельно викладені Я. Марковичем, привернули увагу останнього, мабуть, ще й тому, що він дуже цікавився практичною медициною [8, 121].

Під час перебування в Петербурзі в 1734 та 1742 р. Маркович відвідує публічні лекції в Академії наук, Кунсткамеру, звіринець, оперу. Так, 23 грудня він нотує: «Были в Академии за покупкою книг и смотрели кунсткамеры, глобусы, библиотеки и дрѣгнх диковинок», а «после обеда ездилн смотреть слонов, львиц, бокров полосатых и дрѣгнх зверей и птиц». Проявляє Яків Маркович цікавість до різних фізичних приладів та експериментів: «Барометрѣм испишемъ в иноземца Жорница, за 1 р.» [3, 244]. 20 грудня залишена автором така нотатка: «Барометр чили рачей термометр новий, по інформацѣи Хавкѣна встроилем, а именно: трѣбочкѣ долгѣи з банкою, которѣи веема злегка когда нагрѣе я, то срѣбра живого часть вѣойшла въ трѣбочкѣ и по состоиніи холоду болшого в банкѣ, а меншого к концу шійки подвигаетса оноє серебро, очинь чѣвственно, чего ради оноє термометр названъ отъ мене *termetrum chavinianum*» [3, 272].

Зі сторінок *Денних записок* українського генерального підскарбія бачимо всебічно розвинену особистість, із широким світоглядом, захопленнями. У 1734 р. Яків Маркович відвідав оперу італійського драматурга Петро Метастазіо.

Зустрічаються в щоденнику й записи про власний поетичний досвід

Якова Марковича: Лютий 1725 р.: «Вѣрши дочкам своим на приѣѣт родителскій сочинилем» [2, 186]. «Вѣрши Олюгѣ на приѣѣт родителскій написани» [2, 187]. В іншому місці читаємо: «Псалом 2 противъ еврейского вивернѣлем на славенскій діалект» [3, 238].

Надзвичайно цікавим є запис, зроблений 27 вересня 1725 р.: «Переводилем песнь Якопонни латинскѣю *Cur mundus militat vana Gloria* на вѣрши рѣскне, ниже написани» [5, 292].

Зустрічаються й записи про прозу: Грудень 1728 р.: «Вокторник 24. Сегодня окончилем чтение пророка Исани и нѣкоторіе текста о значнѣишихъ вещехъ выписалем на словенскій языкъ» [3, 273]. «26. Пятток. Слово о страданіяхъ Христовыхъ слагалем» [2, 218]. «Апрель 1. четверг. Началъ составлять о воскресеніи Христовомъ повѣст отъ евангелистовъ разныхъ текстовъ» [2, 220]. «Черезъ Ѳедка готовали писма в дом и тогдажъ началем до брата своего п. Семена писати листомъ исторію нашего походу, а написалемъ пол третія листа белного» [2, 249]. «Пісѣхъ слагалем Стефана Хавкѣна» [2, 295].

Богословська тематика стає помітною і в оригінальній творчості Якова Марковича. Проте, як вважає І. Каганов, цей інтерес до богословських питань носить своєрідний характер [8, 116]. Я. Маркович не припиняє писати і в зрілому віці, хоча, на переконання І. Каганова, в більшості випадків це данина навчанню, здобутим у роки навчання в Києво-Могилянській академії, в якій під час навчання власна творчість не тільки схвалювалась, але й була обов'язковою. Тому і з'являються всі ці переклади псалмів, вільні композиції на теми «слів» Івана Золотоуста та інших отців Церкви, переклади з латинської [8, 116].

В останні 20 років життя автор *Денних записок* виявляв особливий інтерес до французької літератури, зокрема Фенелона, Роллена, Вольтера [1, 30]. Так, 1 листопада 1750 р. Маркович занотував: «Полковник Лубенский прислал мне первый том историй короля Шведского; третий и четвертый оставил в себя для прочтания, а второй том ошибочно не прислан из Бреслава. За книги заплачено 11 рейхталлеров и 15 чешских» [6, 288]. Дослідниця Олена Апанович обумовлює бажання Якова Марковича мати комплект виданих томів вольтерівської історії Карла II тим, що у цьому творі викладалися події, які безпосередньо стосувалися України й, головне, висвітлювалися зовсім інакше, ніж у Росії. Особливо, на думку дослідниці, це пов'язано з характеристикою Івана Мазепи та акцентом на тому, що Україна завжди прагнула бути вільною [1, 30].

І. Каганов у статті *Я. Маркович і його «Щоденник» як матеріал для історії Просвітництва в Україні у п. п. XVIII ст.* робить висновки, що тематика книг, які читав Яків Маркович у кінці 1720-х років, відображає ті вагомні культурні зрушення, які все ясніше намічалися у кінці XVIII ст. [8, 116]. Яків Маркович пройшов незвичайний читацький шлях від праць отців православної Церкви до протестантських теологів і Вольтера, що було, за словами І. Каганова, незвич-

ним, але надзвичайно характерним для епохи першої половини XVIII ст. [8, 126].

Bibliography and Notes

1. Апанович Олена, «Щоденник» Якова Марковича, [у:] *Бібліотечний вісник* 1997, № 4, с. 29-31
2. *Дневникъ Якова Марковича (1717 – 1767 гг.)*, Часть I (1717 – 1725 гг.), Київ: Київская Старина 1893, 329 с.
3. *Дневникъ генерального подскарбия Якова Марковича (1717 – 1767 гг.)*, Часть II (1726 – 1729 гг.), Київ: Київская Старина 1895, 421 с.
4. *Дневникъ генерального подскарбия Якова Марковича (1717 – 1767 гг.)*, Часть III (1726–1729 гг.), Київ: Київская Старина 1897 421 с.
5. *Дневные записки малороссийского подскарбия генерального Якова Марковича*, Часть 1, Москва 1859, 191с.
6. *Дневные записки малороссийского подскарбия генерального Якова Марковича*, Часть 2, Москва 1859, 191с.
7. Житецький П., *Энеида И. П. Котляревского и древнейший список ее*, [в:] *Киевская старина* 1899, № 10.
8. Каганов И. Я., *Маркович и его «Дневник» как материал для истории просветительства на Украине в XVIII в.*, [в:] *Проблемы русского просвещения в литературе XVIII в.*, Ленинград 1961.
9. Модзалевский В. Л., «Дневник» Якова Марковича (1735 – 1740), [у:] *Жерела до історії України-Руси*, Київ-Львів: Наукове товариство ім. Шевченка 1913, Том 4, 312с.

Valentyn Maltsev

**HRYHORIY SKOVORODA'S VERSIFICATION
IN SCHOLARLY PERCEPTION OF DMYTRO CHYZHEVSKYI**

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

Валентин Мальцев

**ВІРШ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ
У НАУКОВІЙ РЕЦЕПЦІЇ ДМИТРА ЧИЖЕВСЬКОГО**

Abstract: The article deals with the work of scholar from Ukrainian diaspora - Dmytro Chyzhevskiyi *Ukrainian literary baroque*. There were analyzed prosodic elements of the present research (related to H. Skovoroda's poetry), his assumptions and assertions are put into the context of achievements of the contemporary prosody. Particularly, the comparison of the hypothesis of the scholar about the "remains" of the poetics textbook was carried out, which previously was considered lost. The same assumption was made by V. Shevchuk, modern literary scholar. The views of D. Chyzhevskiyi were considered that H. Skovoroda introduced versification innovations to the Ukrainian syllabic verse.

Keywords: versification, verification, Dmytro Chyzhevskiyi, baroque, syllabic verse, rhyme, Hryhoriy Skovoroda

Григорій Сковорода є одним із небагатьох українських поетів XVIII ст., версифікація якого неодноразово була об'єктом дослідження українських літературознавців. Більшою чи меншою мірою, проблем, пов'язаних із віршуванням мандрівного філософа, ще в першій половині XX ст. торкалися Т. Пачовський, В. Перетц, П. Попов, та ін. У II половині XX – на поч. XXI ст. особливості його вірша привернули увагу Б. Бунчука, Г. Сидоренко, Д. Чижевського, В. Шевчука та ін. При цьому окремі питання версифікації Г. Сковороди викликали прямо протилежні оцінки та судження. Найперше, віршознавців ціка-

вили питання щодо курсу поетики, який читав Г. Сковорода у Переяславському колеґіюмі (і за який, мовляв, місцевий єпископ його усунув від викладання „не з честію”), а також питання його новаторства у техніці віршування.

Цілком зрозуміло, що наука про літературу (власне, як і сама література), є динамічною системою, вона постійно розвивається. Тому актуальним є переосмислення літературознавчих досягнень минулого у контексті сучасних наукових здобутків. Особливо, якщо це стосується ще донедавна маловідомих (але від цього не менш цінних) праць.

Дослідження Дмитра Чижевського з'явилися в активному науковому обігу материкової України досить пізно: наприкінці ХХ – на поч. ХХІ ст., тоді як написані вони були ще в 1940-х – 1970-х роках¹. І навіть попри це, чимало його ідей та гіпотез залишаються актуальними й донині. Скажімо, віршознавчі міркування вченого з діяспори високо оцінила дослідниця українського вірша Н. Костенко: „українське віршознавство [...] тривалий час, внаслідок певних об'єктивних і суб'єктивних причин, не мало достатньо повної історії українського віршування. [...] З появою *Історії української літератури* Дмитра Чижевського [...] існуючу прогалину нарешті вдалося значною мірою заповнити” [4, 42].

Справді, на основі кількох праць Д. Чижевського можна виокремити один із найдокладніших на сьогодні оглядів українського вірша. І найбільше це стосується, безперечно, версифікаційних форм у поезії Г. Сковороди. Вченого цікавили, передусім, питання новаторства Г. Сковороди у царині віршової форми, проблема втраченого підручника поетики (їм присвячені окремі дослідження),

1 Олекса Мишанич іронічно писав про рецепцію ключової праці Дмитра Чижевського – *Історію української літератури*: «Свого часу її „спопуляризували” советські критики та літературознавці як „антинаукову”, „буржуазно-націоналістичну”, „антисовєтську” тощо» [6, 13]. Михайло Наєнко наводить цікавий факт: один із найактивніших і найавторитетніших критиків *Історію української літератури* Дмитра Чижевського Олександр Білецький «в усних розмовах (як згадують сучасники [...]) і в неофіційних ситуаціях [...] називав працю Дмитра Чижевського справжньою наукою і рекомендував її для опрацювання своїм аспірантам та окремим молодшим співробітникам Інституту літератури» [7, 10].

торкався він віршознавчих питань і в інших дослідженнях.

Аналізуючи переклад твору Гоґрація, здійснений Г. Сковородою, Д. Чижевський торкнувся питання enjambements'ів. Так, „виправдовуючи” уникнення Г. Сковородою переносів, вчений наголошує: „*Без сумніву* (письмівка моя. – В. М.), основна причина знищення переносів та упрощення речень є та, що в латинському вірші довготи складів надавали віршу значну ритмічність. В українському силябічному вірші, де немає довгот, а наголоси розподілено випадково, синтаксична структура була ритмізуючим вірш фактором, та відмовитись від синтаксичної ритмізації визначало б, в значній мірі, знищити взагалі ритм вірша” [13, 110]. Далі це твердження дещо уточнено. У того ж Г. Сковороди (але вже в перекладі з Вергілія) науковець відзначив „численні та смілі enjambements” [13, 119] із таким коментарем: „Здається, у коротших уривках (пор. у Величковського) переноси були легше можливі та не порушували єдності вірша, не розривали його на частини” [13, 119]. Проте, окрім невеликих за обсягом творів І. Величковського, сам же Дмитро Чижевський зафіксував велику кількість переносів у деяких перекладах (не завжди „коротшими розмірами”) С. Тодорського [див.: 13, 92-102] чи в драмі *Владиміръ Ф. Прокоповича* [див.: 13, 122]. Дуже незначну кількість переносів у *Слуді божествєннихъ пѣсней* Г. Сковороди науковець пояснює так: „Можливо, що мала кількість переносів у віршах *Слудъ божествєннихъ пѣсней* [...] з'ясовується тим, що Сковорода призначав свої пісні для співу” [13, 149].

Привертає увагу припущення Чижевського, висловлене у примітках, щодо переспіву оди Горація „малоросійським діалектом”: „Пісню написано майже правильним трохеєм [...]. Може, Сковорода вважав цей розмір за народний український? Бо елементів народної мови в пісні зовсім небагато!” [13, 121].

Нарис 6-й книги *Український літературний Барок – Рештки підручника поетики Сковороди* – присвячено питанню про втрачену працю мандрівного філософа. Науковець висловив гіпотезу, що *Разсудженіє о поезіи и рѣководство к искусству оной* – це „його (Г. Сковороди. – В. М.) різні вірші, що заховались нам в рукопису з маєтку Ковалинського” [13, 123]. Цікаво, що значно пізніше схожу гіпотезу висловив і Валерій Шевчук. Але він, навпаки, стверджує, що саме *Садъ божественныхъ пѣсней* „творено зі спеціальним завданням і не інакше, як практичний посібник із техніки віршоскладання. Отже, перед нами своєрідна поетика у зразках, антологія відомих в українській бароковій поезії віршованих розмірів” [14, 585]. Д. Чижевський таку можливість відкинув: „пісні *Садъ* навряд чи підійшли б як зразки для викладів піітики” [13, 123]. На жаль, науковець не поширив і не пояснив цієї думки. На жаль, і В. Шевчук не згадав про гіпотезу Д. Чижевського: ні у 1990 році, коли вийшла його стаття, присвячена цьому питанню [15] (і, відповідно, задовго до опублікування в Україні праці Д. Чижевського *Український літературний Барок*), ні в двотомнику *Муза роксоланська* (2005), у якому цю тезу було повторено (вже після видання праці Д. Чижевсько-

го в Україні). Тому спробуємо порівняти аргументи науковців.

Як Д. Чижевський, так і В. Шевчук виходять із того, що власне підручник поетики або не зберігся в повному обсязі (В. Шевчук), або й, можливо, не існував узагалі (Д. Чижевський). За словами В. Шевчука, „перше, що впадає в око, коли читаєш звітлення М. Ковалинського, – це те, що він виразно розрізняє у Г. Сковороди *Розмисел про поезію і Керівництво* (до її складання. – В. М.). *Розмисел*, напевно, втрачено [...] – то була, з усього видно, теоретична частина курсу, мабуть, невеликого розміру, втім і це невідомо” [14, 583]. Існування такого *Розмиселъ* Д. Чижевський поставив під сумнів узагалі: „Чи мусив Сковорода написати – мабуть, у латинській мові – цілий підручник (руководство)? Це непевне. Він міг викладати в латинській мові або в україно-слов'янській, подаючи лише означення та формулювки в наперед виробленій формі і не маючи цілого рукопису. Але те, що він мусив мати закінченим при викладах, були зразки різних гатунків поезії. У *Разныхъ стихотвореніяхъ* і знаходимо таке зібрання різних гатунків” [13, 124]. В чомусь подібне припущення висловив і В. Шевчук. Опираючись на фразу з листа Г. Сковороди до М. Ковалинського („перяяславські миші були причиною того, що мене викинули з великими неприємностями з семінарії” [цит. за 14, 583]), він припустив, що „очевидно, миші погризли готовий курс поетики, і Сковорода, не мавши часу написати новий, почав викладати поетику без підручника, за допомогою практичних вправ, що не могло сподобатись єпископові, який вимагав, щоб пред-

мет викладався так, як це було тоді прийнято” [14, 583].

Ключовими аргументами на користь висунутих гіпотез в обох науковців є велика різноманітність у представлених „гатунках” (у Д. Чижевського) та віршових формах (В. Шевчук). Проте все-таки серед *Разных стихотворений* маємо по кілька зразків кожного з „гатунків” (за кваліфікацією Д. Чижевського, це 4 оди, 3 вірші з назвою *Fabula*, 2 чи 3 епіграми, 2 панегірики, 2 канти тощо [13, 124-126]). Справді ж, кожному із творів *Сад* притаманна своя власна версифікаційна структура. Як відзначає Леонід Ушкалов, *Сад* *божественный пѣснь*, де кожен твір посідає власну строфічну (і не лише строфічну. – В. М.) форму, не має паралелей в українській силябічній поезії XVII – XVIII століть, з огляду на що цю збірку можна назвати „садом модерних поетичних форм” [12, 24]. Окрім того, у викладові зразків різних „гатунків” навряд чи було щось „революційне”, що призвело до втрати Г. Сковородою посади в колегії. Натомість саме у версифікації *Сад* і справді бачимо немало нового й незвичного, про що пише й сам Д. Чижевський у 7-й частині *Українського літературного Барока – Сковорода як реформатор віршування*.

Опосередковано підтверджує гіпотезу В. Шевчука ще й назва збірки – *Сад божественных пѣсней*. Образисимволи *саду* чи рослин дуже часто виносились у назви підручників із поетики та риторики. Згадаймо хоча б *Hortos poëticus (Сад поетичний)* М. Довгалевського, *Rosa inter spinas (Троянда серед колючок)* чи *Cedrus Apollinis (Кедр Аполлона)* І. Ярошевицького тощо. Хоча, звісно, такі об-

рази були характерними для барокового мистецтва взагалі.

Хай там як, але гіпотези Д. Чижевського та В. Шевчука, на сьогодні навряд чи можуть вважатися доведеними. Проте припущення сучасного дослідника все-таки видається дещо більш аргументованим. До речі, сам Д. Чижевський, розглядаючи новаторство Г. Сковороди у царині рими, в розділі *Сковорода як реформатор віршування* зауважує: „Цікаво, що Сковорода скупчує в тому або іншому вірші більшу кількість своїх улюблених нових засобів віршування. [...] Він має вірші написані на виключно чоловічі рими. Гармонії складів перед римою вжито в *Carmen*, де з 8-ми рядків 6 вживають цього засоби „інструментовки”. В окремих віршах скупчені неповні рими *певних тунів* (письмівка моя. – В. М.)” [13, 149]. Отже, окрім того, що кожна з пісень *Сад* репрезентує окрему метрострофічну структуру, значна частина з них, до того ж, подають зразки „нових” рим. Тож чи не є цей факт ще одним аргументом на користь гіпотези В. Шевчука?

То які ж нововведення у поетичну практику пропонував Г. Сковорода? Що саме „*епикопъ приказалъ перемѣнить и преподать по тогдашнему обыкновенному образъ чинія*”²? [цит. за 13, 129]. Окремі літературознавці советського періоду (до прикладу, А. Ніженець, І. Табачников, Ф. Шолом та ін.) стверджували, що Г. Сковорода запроваджував в українській поезії силябо-тонічний вірш М. Ломоносова та В. Тредіаковського і, мовляв, саме за це він потрапив у неми-

2 До речі, сам Д. Чижевський стверджував, що „віддалено Сковородою було за порушення субординації, а не за його теорію поезії. Конфлікт лише почався з теорії поезії” [13, 130].

лість до єпископа³. Проте, як зауважував Д. Чижевський, „справу дуже ускладнює одна обставина: якщо Сковорода дійсно прийняв теорію Тредьяковського та Ломоносова, то треба запитати, чому він не переводив її в своїй поетичній практиці. Бо якщо переглянемо вірші Сковороди [...], ми не знайдемо в них ніякого (письмівка Д. Чижевського. – В. М.) слідування теоріям Тредьяковського та Ломоносова та не помітимо навіть наближення до них!” [13, 130]. Схоже зауваження знаходимо й у В. Шевчука: „В поетичній практиці мислителя слідів використання ломоносовської системи ані на мак” [15, 174]. Суголосну думку висловлює також Б. Бунчук, аналізуючи найбільш тонізовані твори *Слѣдъ божественныхъ пѣсней*: поет у ряді своїх пѣсней „витворив не нову систему віршування, а сиябічні, дуже тонізовані структури, які перебувають на межі сиябіки і сиябо-тоніки. Унормованість наголосів у рядках легко втрачалася і структура знову набувала первинних сиябічних ознак” [1, 101]. Причини такого упорядкування наголосів у межах сиябічної системи, на думку Б. Бунчука, пояснюється впливом Г. Сломинського та А. Кантеміра⁴.

3 А. Ніженець приписувала „активне відстоювання ломоносовської (сиябо-тонічної. – В.М.) системи віршування” [9, 12] навіть Г. Кониському.

4 Подібну характеристику вірша А. Кантеміра свого часу дав М. Гаспаров: „Модернізований [...] сиябічний вірш (А. Кантеміра. – В. М.) справді займав золоту середину між безладною вільністю традиційної сиябіки та хорейною одноманітністю вірша Тредьяковського [...]. Теорія і практика Кантеміра показує, як на основі російської сиябіки могла скластися російська сиябо-тоніка, більш гнучка і багата ритмічними засобами, ніж та, яку вводили Тредьяковський та Ломоносов” [2, 41]. Очевидно, що такий варіант сиябо-тоніки міг би скластися й в українській поезії, на основі нововведень Г. Сковороди.

Одностайности щодо „сиябо-тонічності” віршів Г. Сковороди не було і в советському літературознавстві. Досить помірковано висловився, приміром, П. Попов: „У віршах Сковороди, очевидно, вироблялася інша сиябо-тонічна система, близька до сиябізму українських народних пісень. Ця система не була підтримана безпосередніми наступниками Сковороди у віршуванні, які з легкої руки Котляревського пішли іншим шляхом, але час від часу і ця система відчувалась як паралельна лінія, в пізнішій українській поезії, зокрема у Т. Шевченка” [10, 611]. Суголосну думку висловив і сам Д. Чижевський: „Ще більше значення треба надати сквородинським спробам якось ритмізувати сиябічний вірш: шляхом цієї ритмізації український сиябічний вірш міг сам собою прийти до якоїсь тонічної системи, мабуть, іншого типу, аніж російська” [13, 159].

Отже, Д. Чижевський наголошував, що „ми не зустрінемо в дійсності у Сковороди ніяких ямбів або трохеїв [...]. Все ж є кілька віршів, що змінюють наголос за певною *майже* (письмівка Д. Чижевського. – В. М.) тонічною закономірністю, – але теорія вірша не знає „майже”!” [13, 149-150]. До таких творів він відносить *Разговор о премъдрости*, що „має майже ямбічний розмір” [13, 150], *Всякомъ городѣ правъ і правъ* – „майже правильний (каталектичний) дактиль” та *Пісню 24-ту*, яка „вже значно менше відповідає нормальній будові трохея” [13, 150]. Д. Чижевський помітив, що „часто навіть цілі рядки мають певний ритм, що повторюється 2 – 3, навіть 4 рази в сусідніх рядках, щоб потім уступити місце іншому ритму (при тій самій кількості складів, бо вірш Сковороди

залишається в основі силябічним, кількість складів, а не наголос – є в ньому конститутивним чинником)” [13, 152].

Дмитро Чижевський докладно зупинився й на рими Г. Сковороди та його окремих попередників. Він виділив різні види „неповних” рим (за усталеною сьогодні термінологією – неточних та приблизних), широко залучив статистичні підрахунки, подавши інформацію, яка не застаріла й до сьогодні. Розглядаючи граматициність рими, Д. Чижевський відзначає: „У Сковороди, рими якого надзвичайно «радикальні», маємо в його *Гадъ божествовннх пісень* [...] лише 38 відсотків неграматичних рим [...], правда, вище відсоток неграматичних рим у раніших поетичних спробах Сковороди [...], 58 відсотків. Навіть у Котляревського кількість неграматичних рим менша (1-ша пісня *Енеїди* – 30 відсотків) та лише в Шевченка піднімається над 50 відсотків (*Катерина* – 54 відсотки)” [13, 79].

Мовлячи про чоловічі рими у Г. Сковороди, Д. Чижевський наводить приклади таких рим у *Кантах з Воскресіння мертвх* Г. Кониського. Зокрема, наведені ним строфи мають таку будову: 13A/13A/5b/5b/6C/6C/7d та 13A/13A/5B/5B/6C/6C/7d. Як бачимо, 3-й та 4-й рядки в одному випадку мають чоловічі, в іншому – жіночі рими. Подібне науковець спостеріг і в інших барокових поетів: С. Полоцького, Климентія, в *Богогласникх* тощо. Тому вчений висновує: „Чоловіча рима є лише «факультативним варіантом» нормальної жіночої рими” [13, 132]. Більше того, він припустив, що „можливо, що не випадково у Полоцького зустріваємо при чоловічих римах ще співзвучність також *пер-*

достанніх (тут і далі письмівка Д. Чижевського. – В. М.) складів, напр.: *небеса :: чюдеса, ебо :: себо* [...]. Полоцький ніби вважає обов’язковою ознакою рими співзвучність *двох* складів, наголос має для нього лише підрядну роль” [13, 133].

Російський віршознавець Міхаїл Гаспаров зауважив щодо рими в силябічному вірші: „У силябіці визначальними в рими є лише кількість співзвучних складів у кінці вірша – в залежності від цього рими поділяються на односкладову, двоскладові і так далі, а місце наголосу теоретично не має значення [...]. Невірно було б сказати, що російська силябіка канонізувала жіночу риму. Рими зрілого Симеона Полоцького – всі двоскладові, але не всі жіночі [...]. Силябічний принцип римування залишався твердим: у Симеона неможлива, наприклад, рима „тебе – судьбе”, тому що вона односкладова” [2, 50-51]. Зате в С. Полоцького можна помітити цілу низку прикладів „двоскладових чоловічих” рим, які навів у аналізованій праці Д. Чижевський.

Наведемо ще один аргумент, на користь висновків Д. Чижевського та М. Гаспарова. Невідомий автор латиномовної поезики *Cedrus Apollonis* (1702) вимагав обов’язкового наголосу на передостанньому складі, при цьому допускаючи існування 1-, 2- та 3-складової рими (тобто, можна говорити про „силябічний” підхід до рими, розмежування константного наголосу, як явища метрики, та співзвуччя – власне рими): польський та український (в оригіналі – „слов’янський”) вірш „додержується кількості, яка розглядається не як коротка або довга, як у латинському, але таким способом, щоб передос-

танній склад завжди в деклямації був подовжений у порівнянні з іншими складами [...]. У всіх польських і слов'янських віршах кінець або закінчення ставлять такі, щоб точно сходилися з кінцем або закінченням іншого вірша, щоб точно такими ж (бездоганно такими ж) були склад, або два, або три, схожі з іншими віршами" [Цит. за 11, 91].

Зрозуміло, що теоретичні положення поетик далеко не завжди формували відповідний аспект віршової практики. Як зазначає Дмитро Наливайко, „київські поетики XVII – XVIII ст. не були безпосередньо включені в художню практику, як це маємо в новій українській літературі, не виконували функцій її осмислення й організації, – вони перебували на поважній теоретичній і академічній дистанції від неї, мали суто доктринальний характер” [8, 153-154]. Скажімо, М. Довгалевський в поетиці *Hortos poëticus* у 13-складовому вірші вимагав обов'язкової жіночої цезури („у тринадцятискладовому вірші цезура ставиться після сьомого складу, а каданс випадає на шостому складі” [3, 48-49]), але у власній поетичній практиці взагалі ігнорував цей аспект (Див. [5, 48]). Тут важливе інше: до уваги могли братися не співзвучні клаузули, а співзвуччя закінчень рядків узагалі, незалежно від позиції наголосу.

Проте надалі, упродовж XVII – XVIII ст., за спостереженнями Д. Чижевського, частка чоловічих рим зменшується. „Кияни, очевидно, дуже старалися добитися „добрих”, віршів. Кількість виїмків, себто чоловічих рим, у відомих мені збірках київського друку з часом все зменшується. У віршах на жалосный погреб...

Петра Конашевича Сагайдачного... (1622 р.) маємо в 692 рядках 46 чоловічих рим [...], себто 13% всіх рим. В *Умногії* (1630 р.) [...] 5%” [13, 133]. В *ΕΥΧΑΡΙΣΤΗΡΙΟΝ*і (1632 р.), *ΕΥΦΩΝΙ*і (1633 р.) та *Їфіка ієрополітника* (1712 р.) науковець не зафіксував жодної чоловічої рими [13, 133]. Д. Чижевський навів також дані щодо творчості поетів, „що їх цитує Сковорода” [13, 143]: у Ф. Прокоповича – 3%, В. Лашевського – 1,3%, Г. Кониського – 5,6%, Д. Туптала – 1,8% [13, 143]. Причому „з 20-ти чоловічих рим в *Комедії на Рождество Христово* (Д. Туптала. – В. М.) 12 знаходяться у сценах із пастухами, що обіймають 180 рядків: очевидно, чоловічі рими вважались більш придатними для «низького стилю», для народних сцен. У сценах з «пастырями» чоловічих рим – 13%. Натомість у більш народному [...] *Слові о звърненні пекла* маємо [...] 23%, кількість, що її зустрічаємо лише ще в одного з найслабших поетів українського Барока, ієромонаха Онуфрія” [13, 143].

За спостереженнями Д. Чижевського, і серед *Разных стихотвореній* Г. Сковороди чоловічих рим не так багато, усього 23 (14%) [13, 134] себто, раніші вірші Г. Сковороди, в основному, цілком вписуються у традиційний контекст. Щоправда, „маємо тут цілий вірш у 40 рядків, у якому вжито лише чоловічі рими. Це *Разговор о премъдрости: мъдрость и человек* [13, 134]. При цьому „римуються й односкладові слова: *жнть :: быть, прочь :: ночь* [...], і односкладові слова з кількаскладовими: *назвать :: мать, вѣк :: человек* [...], і нарешті кількаскладові слова між собою: *сама :: дѣла, сторонах :: словах*” [13, 134]. Проте вже у *Слѣхъ божественныхъ пѣсней* „рими обох типів –

чоловічі та жіночі – для Сквороди цілком рівноправні [...]. Традиційні виключно жіночі рими мають лише 6 пісень [...], виключно чоловічі рими маємо в 5-ти піснях [...], мішані закінчення – в 20-ти піснях” [13, 137-138]. Ще в одному випадку вживаються дактилічні рими, поруч із жіночими та чоловічими, „теж не випадково, а як і чоловічі, завше на тім самім місці строфи (в першім рядку)” [13, 138]. У *Бадѣ божествєннѣхъ пѣсней* відсоток чоловічих рим досягає „небувалої кількості: 45” [13, 142].

Ще одним нововведенням Г. Сквороди є відхід від культивування точної рими. Д. Чижевський зафіксував як неточні, так і приблизні (за сучасною термінологією) рими. Серед перших – йотовані, власне, чергування *й – Ø* (*рѣвно :: дрѣвной, глѣво :: дыракой*), чергування м'яких із твердими приголосними (*чѣдна :: полѣдна, фигѣра :: вѣра*), дзвінких та глухих (*радн :: взятн, Прѣса :: Францѣза, далаь :: глаз*), чергування відкритого складу із закритим (*градом :: стадо, пріємлют :: землю*), чергування подовженого приголосного з неподовженим (*отмѣнно :: колѣно, избранны :: Богданѣ*) та „різні варіації шелестівок та їх груп” (*предовольно :: полной, высоколѣтной :: звѣздной, хоромы :: преогромній*). Можливі у Г. Сквороди й приблизні рими (із нетотожними ненаголошеними голосними): *дѣла :: тѣло, головом :: покоѣ* [13, 135-136]. Частка всіх цих „неповних” рим становить 25%. Окрім того, Д. Чижевський звернув увагу, що Г. Скворода „шукав „опірних” (не плутати з опорними приголосними в сучасному розумінні. – В. М.) звуків (голосівок та шелестівок) поперед рими” [13, 137]. Науковець навів багато прикладів, серед яких:

словѣми :: ногѣми, живѣт :: и тѣт, пѣсгынѣ :: гѣсгынѣ тощо. Щоправда, у *Бадѣ божествєннѣхъ пѣсней* частка „неповних” рим зменшується до 17%, менше також і „співзвуч в останніх складах перед римою” [13, 147]. „Ні в кого з його попередників не знайдемо навіть приблизно такого багатства типів [...]. Ніхто з них не вийшов поза межі випадкового вжитку неповних рим, ніхто з них не вийшов поза рамки вжитку кількох традиційних типів неповної рими” [13, 145-146].

Зрештою, Д. Чижевський доходить такого висновку: „Хоч та система вірша, якою користувався Скворода, і не вдержалась в українській поезії, але з історичного пункту погляду вона мала можливості дальшого розвитку. Скворода зробив рішучий крок в напрямі до нової системи українського віршування, крок, який, як мені здається, мав багато виглядів на успіх. Що його реформа не знайшла розповсюдження, – не його вина” [13, 159].

Можна висувати, що поетологічна спадщина Григорія Сквороди в рецепції Дмитра Чижевського й сьогодні має неоціненне значення для вивчення форми, ритміки та поетичних реформ одного з останніх великих поетів українського Барока.

Bibliography and Notes

1. Бунчук Борис, *Про форму поетичних творів Г. Сквороди*, [у:] *Біблія і культура: Збірник наукових статей*, Випуск 1, Чернівці: Рута 2000, с. 98-103.
2. Гаспаров Михаил, *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика*, Москва 2000, 352 с.
3. Довгалевський Митрофан, *Поетика (Сад поетичний)*, Київ: Мистецтво 1973, 435 с.

4. Костенко Наталія, Дмитро Чижевський – історик і теоретик українського вірша, [у:] Еadem, *Вірш і поезія: Збірник наукових, літературно-критичних і публіцистичних статей*, Київ 2014, с. 42-53.

5. Мальцев Валентин, *Ізосилябізм, цезура та клаузула як основні елементи ритміки українського 13-складового вірша XVIII століття*, [у:] Мандрівець, Тернопіль 2012, №6 (102), Листопад – грудень, с. 44-49.

6. Мишанич Олекса, Дмитро Чижевський – історик давньої української літератури, [у:] Чижевський Дмитро, *Українське літературне Бароко: Вибрані праці з давньої літератури*, Київ: Обереги 2003, с. 7-17.

7. Наєнко Михайло, Дмитро Чижевський і його „Історія української літератури”, [у:] Чижевський Дмитро, *Історія української літератури*, Київ: Академія 2003, с. 5-20.

8. Наливайко Дмитро, *Українські поетики й риторики доби Бароко: генеза і типологія літературно-теоретичного мислення*, [у:] Наливайко Дмитро, *Теорія літератури й компаративістика*,

Київ: Видавничий дім „Киево-Могилянська академія” 2006, с. 139-161.

9. Ніженець Анастасія, *На зламі двох світів*, Харків: Прапор 1970, 208 с.

10. Попов Павло, *Життя і творчість Г. С. Сковороди*, [у:] *Матеріали до вивчення української літератури: У 5-ти томах*, Том 1, Київ 1959, с. 600-617.

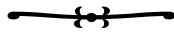
11. Сивокінь Григорій, *Давні українські поетики*, Харків: Акта 2001, 168 с.

12. Ушкалов Леонід, *Григорій Сковорода: літературний портрет*, [у:] Іdem, *Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури*, Київ: Факт 2007, с. 8-87.

13. Чижевський Дмитро, *Українське літературне Бароко: Вибрані праці з давньої літератури*, Київ: Обереги 2003, 576 с.

14. Шевчук Валерій, *Муза Роксоланська: Українська література XVI – XVIII століть: У 2-ох книгах*, Книга друга: *Розвинене Бароко. Пізнє Бароко*, Київ: Либідь 2005, 728 с.

15. Шевчук Валерій, *У чому полягала поетична реформа Григорія Сковороди*, [у:] *Наука і культура. Україна*, Київ 1990, Випуск 24, с. 174-182.



Oleksandr Boron

**MODIFICATIONS OF THE GENRE OF NOVEL
IN CREATIVE WORKS BY TARAS SHEVCHENKO**

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

Олександр Боронь

**МОДИФІКАЦІЇ ЖАНРУ ПОВІСТІ
У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

Abstract: This paper proposes a working classification of genre varieties of Taras Shevchenko novels: moral and ethical (*The Servant Girl, The Princess, The Captain's Woman*), social and ethical (*The Convict, The Musician, The Artist, A Stroll with Pleasure and Not without a Moral*), story of manners (*The Unfortunate Man*), moral and didactic (*The Twins*). This classification is based on problematic and thematic features of the prose by Taras Shevchenko.

Keywords: genre, novel, classification

Проблему жанрової кваліфікації повістей літературознавці розглядали вже не раз, нагромадивши важливі спостереження, однак цілісної концепції не було заявлено через теоретичну нерозробленість жанру повісті в українському літературознавстві [7, 190] та деяку невідповідність наявної жанрової номенклатури прозовим творам Тараса Шевченка. Крім того, досі не вдалося структурувати різновиди повісті на одній логічній основі: дослідники часто застосовують різні критерії навіть у межах однієї класифікації.

Жанр повісті у російській літературі канонізується тільки в 1830-х роках, в українській – ще пізніше. Саме тому письменники та читачі

їхніх творів не надавали особливого значення розрізненню повісті й оповідання. Т. Шевченко називав свої прозові твори оповіданнями, один раз – повістю: «рассказ *Княгиня*», «мой рассказ» [14, 86]; «рассказ *Княгиня*» [14, 90], «этот рассказ (*Княгиня*. – О. Б.) – один из первых его ученических этюдов», «рассказ, под названием *Варнак*» [14, 106]. У будь-якому разі *Варнак* і *Княгиня* асоціювалися в нього з оповідним жанром: «А кстати о повествовании. [...] отошли только *Варнака*, а *Княгиню* оставь у себя [...]» [14, 104]. *Прогулку с удовольствием и не без морали* письменник, очевидно, з огляду на обсяг, у листі до Сергія Аксакова іменує повістю: «Вы обещаете мне написать ваше мнение о

моей повісти» [14, 171]. Показово, що у *Капітанше* Шевченко мимохідь у дужках зауважив: «[...] в то время я повестей еще не сочинял [...]» [11, 293]. Авторське визначення жанру, як відомо, часто не збігається з думкою пізніших дослідників, які вивчають той чи інший твір у широкому літературному контексті.

Вочевидь, не слід підганяти кожен прозовий твір Тараса Шевченка під певний жанровий різновид, спершу необхідно виокремити специфічні риси повістей письменника, звернувши увагу і на ті ознаки, які споріднюють авторські модифікації цього жанру з тогочасною повістю. Незалежно від обсягу всі відомі дев'ять прозових творів відносимо до повістей, а не оповідань чи невеликих романів. Перші повісті Шевченка за обсягом тяжіють до оповідання, пізніші, особливо *Художник*, – до роману. Навіть у найменшій із повістей охоплено доволі значне коло подій у тривалому часовому проміжку, на першому пляні введено двоє-трьох персонажів, діє певна кількість персонажів другорядних. Водночас сюжетний розвиток не вирізняється багатоплянністю, характерною для роману.

На думку Лариси Кодацької, художня проза Тараса Шевченка «поєднала у собі жанрові ознаки повістей і мемуарів, подорожніх нотаток і щоденникових записів. Майже у кожному прозовому творі поета виявляються, по суті, ознаки кількох жанрових різновидів – спогадів, щоденників, автобіографії, листування, – які тяжіють і до художньої літератури і до документально-історичної прози» [5, 148]. Однак дослідниця резонно наполягає, що ці твори слід розгля-

дати в межах повістєвого жанру саме як художні.

Шевченкознавці не раз наголошували фактографічну точність повістей, їхній документалізм. Справді, більшість персонажів Шевченка має конкретних прототипів, деякі персонажі є збірними, узагальненими образами, у яких втілено характерні риси кількох реальних осіб. Крім того, в окремих творах, головню *Художнику*, реальних осіб введено під справжніми іменами (І. Котляревський, К. Брюллов, В. Штернберг, О. Венеціанов). Письменник, не маючи схильності до конструювання самостійних вигадливих сюжетів, використовував переважно факти власного життя, оформлюючи їх подекуди у мемуарну форму. Однак розмежування реальних подій і вигадки у художньому цілому повістей потребує неабияких дослідницьких зусиль, зокрема перехресної перевірки за іншими джерелами, що часом неможливо. Біограф мусить використовувати, скажімо, спогади дитинства, наведені в автобіографічному вступі у повісті *Княгиня*, із певною мірою умовності. У такому разі залишається вірити Шевченкові на слово, що, однак, не має жодного значення для художнього рівня твору.

Саме велика питома вага автобіографічного елемента, на думку Л. Кодацької, і вирізняє Шевченкові повісті з-поміж інших прозових творів того часу [5, 198]. Володимир Поліщук формулює цю тезу точніше: новим для тодішньої української прози взагалі й повістєвої зокрема було не стільки використання автобіографічного елемента, скільки міра і ступінь насичення ним окремих повістей [7, 194]. Цього факту не засту-

пає і поява 1852 року на сторінках «Современника», а 1853 року – окремим виданням [6] цілком автобіографічних повістей П. Куліша *История Ульяны Терентьевны* та *Яков Яковлич*, імовірно, відомих Шевченкові [2, 139-149]. Однак саме це водночас і не дає змоги погодитися з дослідницею, ніби автобіографізм – найхарактерніша риса саме Шевченкових повістей [5, 214]. Без сумніву, у застосуванні автобіографічного матеріалу виявилось новаторство Т. Шевченка в українській прозі. Якщо П. Куліш просто поклав в основу твору події свого дитинства в хронологічній послідовності, то Шевченко частково використав, піддавши суттєвій трансформації, епізоди власного життя лише у фабулі першої частини повісті *Художник*, в інших творах автобіографічні елементи здебільшого органічно вплетено у загальний розвиток сюжету, іноді вони пов'язуються із загальним викладом асоціативно. Ніколи реальні події не перенесено «живцем» – вони зазнають часових зміщень, маскуванню, подекуди, звісно, мінімального. Прикладом може слугувати позафабульний відступ про «привілейованих красунь» у щойно згаданій повісті, де, зокрема, Т. Шевченко з гіркотою розповідає про знайому красуню-картярку, в якій він розчарувався [12, 199-200]. В її рисах нині ми легко впізнаємо Агату Ускову, що у час написання твору не мало жодного значення для широкого читацького загалу.

Документалізм повістей, попри Шевченкове прагнення до точності, зокрема у викладі подій минулого, є насправді доволі умовним. Це зумовлено серед іншого і тогочасним

станом історичних джерел, авторськими аберациями пам'яті тощо. У численних історичних екскурсах та алюзіях Тарас Шевченко, не маючи під рукою жодної довідкової літератури, незрідка припускався помилок. Приміром, у повісті *Близнецы* він писав: «На правом берегу [...] Альты расположен хутор [...] против того самого места, где бешеный честолюбец, окаянный Святополк, зарезал родного праведного брата своего Глеба» [12, 17]. На Альті було вбито насправді Бориса, а Гліба – на Дніпрі поблизу Смоленська. Відповідні відомості Т. Шевченко правильно зафіксував у археологічних нотатках [13, 216]. У *Княгині* він помилково зауважує, ніби в Козельці відбулася Чорна рада 1663 р. [11, 157], тоді як її було скликано в Ніжині. Останні дві цифри року Т. Шевченко, не пригадавши дати, не вказав. Суттєві корективи вносять і сучасні наукові студії. Такі історичні ретроспекції становлять характерну прикмету Шевченкових повістей, що прагнув бодай у підтексті актуалізувати пам'ять читача про героїчне минуле. Хоча Шевченко-прозаїк не написав жодної суто історичної повісті, насиченість його прози присвяченими минулому відступами свідчить про суттєвий вплив романтичного стильового напрямку.

У повістях широко застосовуються елементи таких традиційних жанрів сентиментальної прози, як «подорожж», епістолярний та дидактичний жанри тощо. Цим формам Т. Шевченко, порівняно з літературою сентименталізму, надає іншого спрямування, наповнюючи їх новим змістом. Їх позбавлено виразних прикмет умовності, літературності, властивих попередній епосі. До того ж, як відомо,

епістолярна форма набула широкої популярності у романтичній прозі, коли автор прибирав роль видавця нібито знайденого або отриманого листування: О. Марлінський – *Роман у семи листах* (*Роман в семи письмах*, 1823), О. Сомов – *Роман у двох листах* (*Роман в двух письмах*, 1832), Є. Ростопчина – *Чини і гроші* (*Чины и деньги*, 1838), О. Ган – *Суд Божий* (1840) та ін. Український прозаїк використовує епістолярну форму в повістях *Музикант*, *Близнець*, *Художник*, *Прогулка с удовольствием и не без морали*, елементи «подорожі» – у повістях *Музикант*, *Капитанша*, *Прогулка с удовольствием и не без морали*.

Поширеним у російській романтичній прозі 1830-х років був прийом публікації «справжніх» щоденників і різноманітних нотаток [9, 89]. До такого прийому не раз вдається і Тарас Шевченко. У *Музиканте* наведено нібито уривки з рукопису письменника-самоука Івана Максимовича С., у який, у свою чергу, вклеєно «реальні» листи Тараса Федоровича, головного героя Шевченкової повісті. У *Капитанше* цілком уміщено повість Віктора Н. Н. *Капитанша, или Великодушный солдат: рассказ само-видца*, написану, мовляв, зі слів його батька. Таке ускладнення форми (данина літературній традиції) знадобилося письменникові, щоб створити ілюзію справжності описуваних подій, узятих ніби зі щоденного життя українців.

Творчо опрацьовуючи переваги дидактичного жанру, Т. Шевченко не вдається до прямолінійного повчання – характерної ознаки творів попередньої літературної доби, проте виразний виховний струмінь мають більшість його повістей, а в *Несчаст-*

ном і *Близнецах* письменник узагалі вибудовує сюжет таким чином, щоб продемонструвати вирішальну роль у становленні та гармонійному розвитку особистості освіти і середовища, в якому зростає людина. Сконструйований у просвітницькому дусі педагогічний експеримент *Близнецов* навряд чи переконає читача, налаштованого на твори реалістичного стильового напрямку, саме тому повість слід розглядати за критеріями художності, а не достовірності. Водночас не можна забувати того, що вплив оточення на формування особистості визнавали і представники натуральної школи.

Загалом від ранніх до пізніших повістей Т. Шевченко поступово переймає стильові тенденції російської літератури свого часу, віддаляючись від традицій літератури 1830-х – початку 1840-х, хоча більшість його прозових художніх засобів – спадок від попереднього літературного періоду. На переконання В. Поліщука, після *Княгини* у Шевченкових повістях посилюється аналітичне начало, а це сигналізує про зміщення ідейно-естетичних поглядів прозаїка у бік раціоналістичного способу мислення [7, 195], що, у свою чергу, свідчить не тільки про поширення просвітницьких ідей у його творчості, але й про зростання реалістичних тенденцій.

Український мистець, відмовившись від олітературнення фольклорних жанрів, у практичній розбудові жанрової структури повісті спирався спершу на власний поетичний досвід (у творах *Наймичка*, *Варнак*, *Княгиня*), а згодом більшою мірою враховував напрацювання Г. Квітки (Основ'яненка), Є. Гребінки, П. Куліша, беручи до уваги, припускаємо,

і контекст російської літератури, із творами якої регулярно ознайомлювався за публікаціями у журналах. У тематиці повістей він виявився новатором у межах українського письменства, а почасти і російського. Всі його фабульні схеми – результат самостійної творчості. Скажімо, «розбійницька» тема *Варнака*, хоч і має аналоги в обох літературах (*Дубровський* А. Пушкіна, *Гаркуша* В. Наріжного, *Гайдамака* О. Сомова, *Предання о Гаркуше* Г. Квітки та інші), є цілком оригінальною. Не потребує доведення і несхожість *Художника* на російські повісті 1830-1840-х років про мистця і мистецтво.

Український прозаїк – один із небагатьох, хто звернувся до проблеми кріпосного інтелігента, не надто поширеної зі зрозумілих причин у тогочасній російській літературі. Водночас помилкою було б вважати, ніби Т. Шевченко уникав у своїй прозі відверто непривабливих сцен сільського життя лише через побоювання перед цензурою. Вже з'явилися друком такі антикріпосницькі повісті Д. Грігоровича, як *Село (Деревня, 1846)* та *Антон-Бідака (Антон-Горемыка, 1847)*. Щоправда, друга повість побачила світ тільки завдяки втручання О. Нікітенка, якому довелося переробити кінцівку на більш прийнятну. Очевидно, Т. Шевченко, звісно, враховував цензурні реалії, але втілював у прозі незалежну свідому настанову на позитивне бачення світу та щасливе розв'язання суперечностей.

Провідною тенденцією повістей стало прагнення змалювати українські побутові реалії, дати уявлення загальноімперському читачеві про національний тип українця. Звісно, це не той буквальний етнографізм,

який виявився в україномовних творах Квітки, а природне занурення у сам спосіб народного мислення та поведінки, реалізоване у численних колоритних епізодах на кшталт описаної у повісті *Княгиня* зустрічі розповідача зі Степановичем, що незворушно курить люльку і не зважає на худобу в городі та дощ, який псує кожух. Цій самій меті підпорядковано і вже згадувані історичні екскурси.

Наталія Грицюта співвіднесла повісті *Близнецы* та *Художник* із європейськими зразками роману виховання, помітивши численні типологічні відповідності, які дали змогу окреслити особливості Шевченкової художньої версії становлення особистості. Дослідниця розглядає повість *Художник* як жанровий різновид роману виховання [4, 19]. Володимир Поліщук пропонує називати повістю виховання *Близнецы* і «визнати Шевченкові пріоритети в цьому проблемно-тематичному аспекті української повістєвої прози» [7, 195]. Обидва науковці в конкретному аналізі та аргументації таких визначень мають певну рацію, однак остаточна кваліфікація видається не зовсім точною. Роман виховання, за сучасним визначенням, – це твір, у центрі якого перебуває внутрішнє життя героя, поступове формування і самовизначення його як особистості, пошуки можливостей самореалізації у суспільстві [8, 218]. Роман виховання як тип роману становлення характеризується певним набором диференційних ознак [1, 201 та ін.]. Не маючи на меті заглиблюватися у цю проблему, зауважимо тільки, що Т. Шевченко якраз не вдається до зображення внутрішнього життя героя. Проникливі листи, присвяче-

ні серед іншого і процесу навчання маляра (в однойменній повісті) не змінюють справи – в обох згаданих вище повістях маємо послідовно вибудовані у цілісний сюжет епізоди, покликані унаочнити наперед визначену ідею, проте психологія персонажів, їхні внутрішні порухи не стають предметом спеціального художнього аналізу. Втім, очевидний жанровий зв'язок цих творів Тараса Шевченка з романом виховання в його клясицих зразках не підлягає сумніву.

Так само важко погодитися із жанровим визначенням *Художника* як автобіографічної повісті на тій лише підставі, що у творі використано деякі реальні обставини Шевченкового життя (і не тільки його, до речі). Для читацького сприйняття не має значення автобіографічність тих чи тих епізодів, це важить для дослідження біографії поета і психології його творчості. Л. Кодацька, покликаючись на Л. Гінзбург, мимохідь пропонувала означити повість як автопсихологічну [5, 172-173]. Л. Гінзбург так називає твір із виявленою настановою письменника на справжність, фактичність викладу, яка не завжди повністю збігається з фактичністю об'єктивною, і як приклад наводить трилогію Л. Толстого *Дитинство, Отроцтво, Юність* [3, 58]. Саме згаданої настанови і немає у Шевченковій повісті.

Клясифікацію жанрових різновидів повістей Шевченка варто провести на підставі проблемно-тематичних особливостей кожного твору, враховуючи раніше названі формальні жанрові ознаки. Таким чином, із високим ступенем умовності можна виокремити морально-етичні повісті

(*Наймичка, Княгиня, Капітанша*), соціально-етичні (*Варнак, Музикант, Художник, Прогулка с удовольствием и не без морали*), звичаєвоописову (*Несчастный*), морально-дидактичну (*Близнецы*). Межі між цими підвидами є подекуди доволі розмитими, взаємоперехідними, кваліфікація визначається перевагою того чи того чинника у розвитку сюжету.

Загалом жанрово-стильову структуру прози Тараса Шевченка необхідно розглядати хоч і в контексті російського письменства, але без жорсткої прив'язки до нього, адже жанрове новаторство мистця виявилось передовсім у межах літератури української, тільки в окремих моментах – загальноімперської російської. Він на практиці виробив розгалужену жанрову підсистему повістей, у центрі яких опинилися морально-етичні та меншою мірою – соціальні проблеми.

Т. Шевченко прозовою творчістю закономірно відбиває розквіт повістєвого жанру в російській літературі 1840-х років. У цьому розумінні письменник рухався в руслі провідних літературних тенденцій свого часу – посиленого розвитку епічних жанрів, зокрема зміцнення позицій роману. Він адаптував до нових умов просвітницький дидактизм Г. Квітки (Основ'яненка), істотно переосмислив ідеї, реалізовані у повісті Є. Гребінки *Кулик* та інших його творів, акцентувавши цінність окремої людської особистості за будь-яких обставин.

Bibliography and Notes

1. Бахтин М. М., *Роман воспитания и его значение в истории реализма*, [в:] *Idem, Эстетика словесного творчества*, Москва: Искусство 1979, с. 188-236.

2. Боронь Олександр, *Поет і його проза: генеза, семантика і рецепція Шевченкової творчості*, Київ: Критика 2015, 344 с.

3. Гинзбург Л., «*Былое и думы*» Герцена, Ленинград: Государственное издательство художественной литературы 1957, 374 с.

4. Грицюта Наталія, *Проза Т. Шевченка в контексті розвитку європейського роману виховання: автореферат ... кандидата філологічних наук*, Київ 1993, 20 с.

5. Кодацька Лариса, *Жанрові особливості повістей*, [в:] *Художня проза Т. Г. Шевченка*, Київ: Наукова думка 1972, с. 146-214.

6. [Кулиш П.], *Воспоминания детства. Повести Николая М.*, Санкт-Петербургъ 1853, 114 с.

7. Поліщук Володимир, *Повісті Т. Шевченка і розвиток повістєвого жанру в українській літературі (до постановки проблеми)*, [в:] *Шевченко і європейська культура: Збірник праць тридцять третьої наукової шевченківської конференції*, Черкаси: Брама 2000, с. 190-196.

8. Рымарь Н. Т., *Роман воспитания*, [в:] *Поэтика: словарь актуальных тер-*

минов и понятий / Ред. Н. Тамарченко, Москва: Intrada 2008, с. 218-219.

9. *Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра* / Под. ред. Б. С. Мейлаха, Ленинград: Наука 1973, 570 с.

10. Стужук Олеся, *Жанр повісті в художній спадщині Тараса Шевченка*, [в:] *Міжнародна науково-практична конференція, присвячена 85-річчю Літературно-меморіального будинку-музею Тараса Шевченка: Збірник матеріалів*, Київ 2013, с. 60-65.

11. Шевченко Тарас, *Повне зібрання творів у 12 т., Том 3: Драматичні твори. Повісті*, Київ: Наукова думка 2003, 591 с.

12. Шевченко Тарас, *Повне зібрання творів у 12 т., Том 4: Повісті*, Київ: Наукова думка 2003, 599 с.

13. Шевченко Тарас, *Повне зібрання творів у 12 т., Том 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский». Записи народної творчості*, Київ: Наукова думка 2003, 495 с.

14. Шевченко Тарас, *Повне зібрання творів у 12 т., Том 6: Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю*, Київ: Наукова думка 2003, 629 с.

Maria Seneta

**SPECTRUM OF DIFFERENT WAYS OF READING OF THE POEM MARIA BY
TARAS SHEVCHENKO: TEXT AND METATEXT**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Марія Сенета

**МЕЖА РІЗНОЧИТАНЬ ПОЕМИ МАРІЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА:
ТЕКСТ І МЕТАТЕКСТ**

Abstract: The article deals with literature studies dedicated to researching of the poem *Maria* by T. Shevchenko. This outstanding work is the most powerful expression of Shevchenko's religiosity and that's why it always was in the sphere of interests of scientists. Mostly it was used to agree or to disagree the with statement about Shevchenko's religiosity. Our task is to show the spectrum of different interpretations. Also it is important to investigate and identify the apocryphal and hagiographic sources of the poem. Special attention is paid to the critical analysis of modern ways of interpretation of the poem.

Keywords: Mariology, the image of the Virgin, apocrypha, hagiography, cinematographic ways in fiction

Поєма *Марія* Тараса Шевченка є одним із цікавих прикладів мистецької трансформації біблійного тексту. Поет користується апокрифічними та агіографічними джерелами, щоби знайти новий імпульс для розвитку євангельського оповідання. Слід відзначити, що шевченкознавство активно досліджувало (і надалі продовжує це успішно робити) саме джерела творчості поета. Тут виділяли фольклор, Біблію, літературну традицію України, що склалася на той час, інтертекстуальну спорідненість із дискурсами інших поетів світу. Загалом же "агіографічний шар свідомості Шевченка як тип відповідної свідомості українського на-

роду відіграє помітну роль у формуванні ціннісного світу поета" [13, 29]. Життя святих беруться за основу для створення власного розуміння буття, формування духовних орієнтирів, адже саме святі є прикладом для наслідування, бо вони виступають послідовниками Ісуса Христа. За словами Євгена Маланюка, навіть життя самого поета можна прирівняти до життя [17, 107].

Серед джерел написання дослідники часто називають апокрифічні та агіографічні матеріали, численні ремінісценції з яких бачимо в поемі. Про це вже докладно написав Станіслав Росовецький [21]. Дослідник з'ясовує саме поняття "агіографія",

його виникнення і поширення ще в часи Руси-України, майстерне використання поетом духовних надбань народу і в поезії, і в прозі, і в епістолярній спадщині. На думку дослідника, у поемі *Марія* “немає жодних посилянь на джерела, в тому числі й агіографічні” [21, 328]. І лише епіграф з *Акафіста Пресвятій Богородиці* відсилає нас до конкретного джерела. Так, це правда. Однак у самій тканині твору на імпліцитному рівні можна помітити численні алюзії на неканонічні пам’ятки, відшукати інтертекстуальні паралелі.

Ще Іван Франко у незакінченому дослідженні, зіставляючи тексти 4 канонічних Євангелій, визначав деяку невідповідність на текстуальному рівні між поемою та розповідями апостолів Марка, Матвія, Луки та Івана. Він взявся аналізувати такі основні етапи життя Марії та Ісуса у євангелістів і показувати, як ці аспекти “по-своєму обробив Шевченко” [25, 311]. Таких моментів учений нараховує 9: “1) суспільне становище Марії в її дівочім стані, 2) її обручення з Йосифом, 3) благовіщення, 4) подорож до Бетлгема, 5) вродження Ісусове, 6) волхви й Ірод, 7) втека до Єгипту й поворот відтам, 8) Ісусове навчання і смерть, 9) останні літа життя Марії” [25, 311]. Кожен етап він порівнює із відповідними місцями у Біблії й дуже часто знаходить відмінне тлумачення поетом таких “моментів”. Сучасний дослідник пояснює таку позицію Шевченка “надзавданням твору – його дія цілком по-християнському позачасова, котра відбувається разом в історичній давнині, тепер і завжди, а задум поеми, – за спостереженнями вченого, – мислиться як

містичний акт, своєрідна реінкарнація духовної сутності матері Ісуса Христа в душі поета-візіонера” [21, 329]. Оксана Яковина теж відзначає про таку складність переосмислення релігійної історії [30, 56].

Переосмислення біблійного сюжету поет здійснював продумано і послідовно, спираючись великою мірою на апокрифічні матеріали. Про це йдеться у статті Миколи Приходька *Апокрифічні мотиви у поемі Тараса Шевченка “Марія”: їхня генеза і творче переосмислення у першій половині ХХ століття* [20, 60-64]. Можна виокремити два способи засвоєння поетом апокрифічних сюжетів. Один із них умовно назвемо “безпосереднім”: коли Шевченко, знаючи і пам’ятаючи розповіді на біблійну тему, слухаючи церковні піснеспіви, використовував мотиви у своїй поезії, зокрема, в поемі *Марія*. Інший шлях – “через посередництво фольклору”. Після хрещення України-Руси наприкінці Х віку біблійні сюжети, оповіді активно проникають до багатства усної народної творчості. Тут народ по-своєму розглядає традиційні релігійні оповідання. Сліди таких фольклорних творів знаходить у поемі *Марія* Іван Дзюба. Він вказує, що поет “йде за геніяльним народним «примітивом» різдвяних співів, колядок і щедривок, старовинних ікон і середньовічного вертепу, де Ісус Христос і Діва Марія «вростають» у селянське життя, стають «своїми», близькими і зрозумілими; все незужите емоційне багатство народної душі, весь «запас» її людяності обертається на цих євангельських персонажів, так само небесних, як і земних, які і далеко, і поруч” [6, 73].

Апокрифічний первень у поемі *Марія* теж був виразний і для І. Франка. Зіставляючи поданий уривок про зустріч Марії із таємничим гостем (“Уже зірниця / На небі ясно зайнялась. / Марія встала та й пішла / З глеком по воду до криниці. // І гость за нею, і в ярочку / Догнав Марію...” [27, 316], він пише, що поет у цьому фрагменті передає “із великою християнською тайною зачаття” [24, 303]. Саме таким і є цей акт у Біблії (див. нпр., Лк 1: 26-38). Раціональним способом пояснити Непорочне зачаття неможливо, адже це не піддається людському розумові. Якраз цей фрагмент у поемі, мабуть, є головним каменем спотикання для дослідників.

Зачаття у богослов’ї трактується як Непорочне. Це один з основоположних догматів у християнстві. Позиція советського шевченкознавства з цього приводу було однозначною: “Своїм змістом «Марія» спростовувала два з головних догматів християнської церкви – догмат про непорочне зачаття «пречистої діви» (!?) Марії і догмат про божественну природу Христа” [11, 289.] Слід сказати, що спеціально поет не мав на меті розвінчувати догмати Церкви, адже його метою було інше. І про це він сам пише в листах до Варавари Репніної (від 1 січня та 7 березня 1850 р). Советське шевченкознавство особливо наголошувало на показі земного зачаття в поемі, відкидаючи дію Святого Духа. “Шевченко-атеїст” цілком вкладався в рамці прокрустового ложа країни “розвинутого соціалізму”.

Можливо, що привід для різнобічного пояснення в поемі дав сам Т. Шевченко, тому що, за словами І.

Огієнка, автор цей епізод “змальовує дуже неясно” [19, 261]. Однак “неясність” не означає одразу земний спосіб зачаття. У Святому Письмі теж буквально про це не сказано. Але не слід Євангеліє міряти земними мірками, а людським розумом намагатися зрозуміти таємницю зачаття Ісуса Христа. Як сказано у Біблії: “Мої путі не ваші путі, і мої дороги не ваші дороги” (Ісаїя 55: 9).

Цілком справедливо можна говорити про Непорочне зачаття у поемі. Ця думка отримала активний розвиток у сучасному літературознавстві. Особливо чітко така позиція простежується у дослідженнях Оксани Яковини, зокрема у статті *Благовіщення та образ Богородиці в церковній традиції і в поемі Тараса Шевченка «Марія»* [29]. Більш повно ця думка розвивається в одному з підрозділів її монографії у співавторстві із Олександром Слободяном [30]. Дослідниця спирається на праці Сергея Аверінцева, Папи римського Івана Павла II, французького теолога Анрі де Любака, Івана Огієнка і послідовно доходить до висновку, що в поемі *Марія* Тарас Шевченко показав момент Благовіщення і зобразив Марію як Непорочну Діву [30]. Як вважає авторка, причиною такого різночитання сцени Благовіщення у поемі є світобачення і духовність самих учених, адже “ідеологічно налаштовані науковці завжди все визначають чітко й однозначно” [29, 42]. На таку думку натрапляємо й у дослідженнях релігійного діяча, який, хоча і твердить, що “опис Благовіщення в *Марії* Шевченка дуже неясний [...]”. Але людського зачаття в *Марії* зовсім нема – його вносять самі читачі та критики-дослідники

своїм незрозумінням. – І далі доводить митрополит Іларіон, посилаючись вже на текст поеми: – Шевченко зве Діву Марію – Пренепорочною, Пречистою, Всеблагою, Святою...” [19, 263-264]. Тому, вважаю, слід дотримуватися саме такої точки зору. І про це найкраще написав сам Т. Шевченко у вступі-псалмі до Богородиці. У цьому невеликому фрагменті поет з величезною любов’ю, на яку тільки здатне людське серце, із глибоким пієтетом та безмежним пошануванням звертається до Матері Ісуса Христа, називаючи її: “мій пресвітлий раю”, “Святая сило всіх святих, Пренепорочная, Благая!”, “Пречистая”, “Достойно петая!”, “Царице неба і землі!”, “о Всеблагая!” [27, 311]. Звертається до Богородиці як до заступниці, до тої, що завжди вислухає і прийде на допомогу. Саме так розглядає цей “вступ-молитву” [23, 199] Іван Огієнко, зіставляючи слова з акафісту до Богородиці зі словами поеми [19, 250]. І це виправдано, адже поет сам вказав на основне джерело твору, взявши за епіграф слова з акафісту.

У сучасній літературознавчій науці поряд із трактуванням думки, що поет представляє Непорочне зачаття, існує й дещо інша, що її автор називає “раціоналістичне тлумачення мотиву Благовіщення” [22, 364]. Мається на увазі те, що “в поемі – поряд із раціоналістичною земною версією Ісусового народження – збережено й містичну версію Непорочного Зачаття” [22, 365]. Виразні витоки такої “головної інтерпретаційної новації поеми” [22, 364] знаходимо у літературно-критичних дослідженнях Миколи Зерова. Не пишучи окремої розвід-

ки про твір Т. Шевченка, а готуючи статтю про Т. Шевченка для своїх *Лекцій з історії української літератури (1798 – 1870)*, щодо поеми він зазначає, що автор “раціоналізує історію Марії” [10, 180]. Під цим М. Зеров розуміє, що Марія виступає тут як мати-покритка, Ісус – син Марії та мандрівного галилейського пророка, а Йосиф представлений як “праведний, багатий душею старець” [10, 180]. Цікавим із огляду на різні способи трактування образу Марії є міркування М. Зерова, що “Шевченка зовсім не цікавить руйнування євангельської версії. Йому треба, – акцентує літературознавець, – щоб Мати Божа була «покритка», бо, – пояснює він, – тоді йому легше уподобити її до тих страждених образів жіночих, які його поезія одягла найніжнішою ніжністю” [10, 180]. Ці слова підтверджують думку про те, що Т. Шевченко не мав на меті розвіяти церковний догмат про непорочність Діви Марії. До цього епізоду поет поставився дуже пильно і витончено, про що свідчать численні переробки цих рядків поеми, більше ніж інших [4, 149-150]. Однак О. Яковина застерігає, що “говорити про «тему матері-покритки» у зв’язку з образом Марії – матері Ісуса у творі Шевченка потрібно надто обережно” [30, 39]. Дослідниця обґрунтовує таку думку тим, що завдання поета значно вище і складніше – “показати серце матері не лише людини, але й матері Бога, тобто значення Марії в історії спасіння цілого людства” [30, 39].

Шевченкові важливо було “українізувати” Богородицю, створити її образ виразно національним, українським. Саме тому він так часто

звертався до жіночих тем, починаючи від *Катерини* і до геніяльної *Марії*, аби вивести образ властиво український. А оскільки часто матері у ті часи були покритками, наймичками, то і “робить” Марію покриткою, яка “під тином, / Сумуючи, у бур’яні / Умерла з голоду” [27, 328]. Марія – символ жертвовної материнської любові; завжди допомагає синові, протидіє ворожим обставинам. Образ Шевченкової Богородиці був ближчим до життєвих реалій України. Це звичайна матір, яка власне життя присвятила синові і його благій справі. Пречиста Діва Марія постає не абстрактною божественною особою, а реальною, з усіма проблемами і радощами, з конкретним життям, перипетії якого такі схожі до доль українок. Тому, Т. Шевченко створює образ сильної духом, смиренної, віруючої матері, чин життя якої є гідним наслідування.

Евангельська оповідь про народження, життя і розп’яття Ісуса Христа стає основою для творення своєрідної Шевченкової оповіді про життя Марії та Її Сина. Оскільки поема *Марія* має потужний зв’язок із апокрифічними оповіданнями, О. Сирцова називає Т. Шевченка “поетом-апокрифотворцем” [цит. за: 18, 76]. Така думка заслуговує уваги з огляду на те, що апокрифи деталізують, докладніше розповідають, домислюють ті моменти, які відсутні в Біблії (зокрема, дитинство, виховання) і навпаки – опускають епізоди із провідництва Ісуса, чуда Його, учіння з апостолами, що наявні у Святому Письмі. “Найголовніша причина появи неканонічних творів, – стверджує молодий дослідник, – прагнення анонімних авторів деталізувати,

спростити, наблизити новозавітний сакральний текст до світоглядних уявлень звичайного читача. Знижуючи високий і абстрактний зміст канонічних текстів, вони наближували зображуване до побуту, завдяки чому герої апокрифів олюднюються, стають зрозумілими, близькими та доступними широкому колу читачів” [20, 61]. Це і робить Т. Шевченко в поемі *Марія*.

Крім Біблії, апокрифічної та агіографічної літератури, поет користувався також і низкою інших джерел. Більшість дослідників однозначно говорять, що на поемі Шевченка позначився вплив філософії Д.-Ф. Штрауса (Д. Чижевський, Л. Білецький, М. Гнатюк, Є. Нахлік). Особливо детально Михайло Гнатюк зупиняється на дослідженні спорідненості мотивів Шевченкової *Марії* із відповідними темами у малярстві. Він відзначає, що поет був дуже добре обізнаний із малярською спадщиною представників епохи Відродження: Рембрандта, Тиціана, Мурільйо [5, 28-29]. Цікаво, що наводяться деякі паралелі навіть із Леонардо да Вінчі. Тема материнства знайшла своє найповніше вираження у шедеврї Рафаеля Санти *Сікстинська мадонна*. Таку думку підхопив інший дослідник творчості Тараса Шевченка Григорій Клочек, який порівнює образ Марії в Шевченковій поемі із образом Мадонни, вказуючи, що цей художній витвір є “складніший, глибший і, сказати б, реалістичніший за всі доти існуючі досі” [15, 221]. Богдан Лепкий був переконаний, що образи в поемі можна порівняти з малюнками Ботічеллі або з композиціями прерафаелітів [16, 162]. Олександр Білецький здогадується,

що, можливо, поет був знайомий із філософським трактатом Людвіга Андреаса Фойєрбаха *Сутність християнства* (1841) [2, 286].

Водночас існує й думка, що поет був попередником Ернста Ренана у способі зображення Ісуса та Богородиці як історичних осіб [18 76]. Є також ідея можливості зіставлення твору *Марія* із поемою *Найсвятіша родина* Богдана Залеського [5, 34], чи з поемою Александра Пушкіна *Гавриїліяда* (Михайло Гнатюк, Євген Нахлік). Однак ще Микола Зеров стверджував, що, якщо і шукати аналогію поєми у російській літературі, то швидше можна знайти її у творі *Матір* Івана Буніна [10, 180]. Цікавою є сучасна думка науковців про моделювання образу Марії із однойменної Шевченкової поєми та її подальше літературне життя у новелі Василя Стефаника *Марія* [3], чи у ліро-епічній поємі *Скорбна мати* Павла Тичини, або у романі *Марія* Уласа Самчука [20, 64-67].

Найбільшу увагу, крім моменту Благовіщення, дослідники приділяли вступові до поєми. Майстерність форми і змісту, легка плавність вірша, емоційне піднесення, духовна наснаженість, досконала ритміка, неперевершене чуття слова зачарували шевченкознавців. Вважаю доречним навести тут думки деяких із них. Ще Іван Франко писав, що це “чудовий вступ”, в якому тема материнства досягає “найкращої апотеози” [24, 300]. Митрополит Іларіон особливо наголошував на високодуховності цього заспіву: “...Вступ до *Марії* – це висока стародавня, як біблійна поезія, неповторна в світовій літературі поезія [...]. Цей вступ – це найкраща перлина релігійної по-

езії!” [19, 254]. Схожу думку висловлював і Леонід Білецький: “Псальма (заспів) [...] то така мистецька і духова краса, якої рідко знайти в релігійній ліриці” [1, 23]. Інші дослідники вважають, що цим вступом поет вводить “мотив соціального протесту” [11, 291], або “вводить у твір трагічний патос теми материнського горя і хресних страждань її сина” [23, 199].

Саме починаючи із вступу-заспіву, звернення до Богородиці, літературознавці наголошують на релігійному стилі Т. Шевченка [19, 252]. Проте, зауважує Валерія Смілянська, у поємі наявні сліди різних мовних стилів: “церковнослов’янського, риторичного й українського народно-розмовного, побутового; говірної та ораторської віршової інтонації; біблійної «екзотики», – уточнює дослідниця, – реалій, топонімів, імен, тропів, фразеологізмів, з одного боку, та, з другого, української фольклорної символіки, побутових деталей сільського життя, народно-розмовних зворотів, пісенних епітетів, порівнянь метафор” [23, 200]. Бачимо, що науковець чітко виділяє два стильові струмені поєми: народно-розмовний та біблійний. Такі спостереження наявні також у дослідженні Юрія Шевельова, де автор навіть конкретно позначає рядки, у яких домінує спочатку церковний стиль, а вже потім слова, написані розмовною мовою, ще пізніше йде плавний синтез обох стихій [26, 91]. Це те “поєднання контрастивних елементів” [26, 91], на якому особливо наголошував літературознавець, – як на одній із характерних рис поета протягом його творчости. А найбільший вияв такий синтез

дістав у поемах останніх років життя – *Неофіти* і *Марія*.

Водночас Микола Шлемкевич акцентував на цілості як основній ознаці авторського стилю поета, де «Я», організатор, владарно орудує душевними змістами, організуючи їх в одну цілість. Владу свідомого особистого «я» відчуваємо і в непорушній формі, і в внутрішньому опануванні, в спокою сили, де почувальні вибухи не розривають форми, але перейняті нею роблять враження готової до розряду, страшною, зосередженої енергії. В поемі, – наголошує дослідник, – відчувається *stille Groesse*, тиха велич, якої вимагав Гете від генія” [28, 101]. Потужний авторський почерк, який владно керує мовною і настроєвою організацією поеми, відчувається повсюдно у рядках поеми. Проте обидва дослідники сходяться на думці, що в останні роки життя поет ретельніше продумував кожне слово, щоб не було надлишковости. Це й посилює експресивність вираження почуттів, емоцій у творі.

У цьому контексті варто відзначити окремі спостереження над мовистилем твору. М. Гнатюк вважає, що слід звернути увагу на кольористику поеми, відзначає лексичну структуру твору. Проте В. Смілянська справедливо стверджує, що “з погляду естетичного поема з достатньою вичерпністю й досі не досліджена” [23, 206], незважаючи на те, що багато літературознавців бралися за інтерпретацію твору поета. Дослідниця переконує, що протягом минулого століття у працях науковців переважала тенденція аналізу поеми з погляду релігійности: довести чи спростувати думку про

християнськість автора [23, 205-6]. Побічно дослідники також наголошують на ритмічній та інтонаційній організації твору (Ф. Вашук, М. Гнатюк, В. Смілянська).

Цікаво, що поема *Марія* розглядається критиками крізь призму психоаналізу. Таке цілісне дослідження Марії Кашуби [14] показує шлях інтерпретації творчости Тараса Шевченка від Степана Балея у його наукових працях *З психології творчости Шевченка, Ендіміонський мотив у Шевченка, Фемінізм Шевченка, Замітки про містицизм у творчости Шевченка* і продовжений у студіях сучасників – Оксани Забужко, Григорія Грабовича. Дослідниця на основі вищевказаних праць С. Балея висновує, що причинами частого звертання поета до “фантазій на жіночу тематику” були три головні причини: 1) “фемінізм самого поета”, тобто, що поет сам себе усвідомлював дівчиною, особливо його очі. Жіночою нібито була і сама душа автора; 2) прагнення відтворювати і передавати власні страждання крізь оптику емоційного ладу жінок, щоб таким чином більше наголосити на трагедійности зображуваного; 3) “відсутність у його житті повноти любови і краси”; 4) “оцінювання жінки як храму святости” [14]. Жінка у Т. Шевченка, на думку С. Балея, є втіленням чогось світлого, “втихомирення” болю. С. Балея простежує певну еволюцію у зображенні образу жінки: спочатку переважає розуміння її ролі як утішительки, заступниці, а в пізніших творах, зокрема поемі *Марія*, “жінка сама стається олицетворенням недолі, образом болю і муки”. І підводить підсумок: “Сі два способи відчуження жіночого

світа, додатній і від'ємний, оптимістичний і песимістичний ведуть зі собою в душі поета борбу о перевагу, в якій другий поволі бере верх" [цит. за: 14].

Категорично не можна погодитись із дослідницею, що вона відносить Дмитра Донцова до числа тих, хто тлумачить творчість Тараса Шевченка з перспективи психоаналізу. Його шевченкознавчі студії, основна з яких *Незримі скрижалі Кобзаря (Містика лицарства запорозького)* (1961) [9] та численні статті, перевидані у збірнику під назвою *Літературна есеїстика* [8], дають підстави розглядати критика як того, що вперше дає розуміння Т. Шевченка як "українського християнського пророка" [12, 17]. Тут же шевченкознавець Петро Іванишин високо оцінює монографічне дослідження Дмитра Донцова *Незримі скрижалі Кобзаря (Містика лицарства запорозького)* як "першу шевченкознавчу монографію, де органічно поєдналися інкультурована християнська ідея та ідея нації у межах націоналістично-христологічного дискурсу" [12, 17].

Цікавим підходом до аналізу поеми *Марія* позначений метод візуальності, що його детально і ґрунтовно реалізує Григорій Клочек у монографії *Поетика візуальності Тараса Шевченка*. Дослідник перш за все наголошує на унікальній здатності поета творити художню систему, мізансцени, кадри, як у фільмі. Цей прийом науковець називає "кіномисленням" [15, 33-45]. Він ефективно використовує "кінематографічний код" для розкодування візуального потенціалу поеми. Специфікою такого тлумачення твору є

послідовний розгляд рядків поеми, кадр за кадром, де кожна деталь працює на створення художнього образу. Можна вважати, що такий підхід ще потребує подальшого розпрацювання, бо потенційні можливості такого бачення очевидні. Іван Дзюба теж мимохідь зазначав, що "в цій поемі Шевченко настільки «кінематографічно» картинний, з динамічною естетично значущих подробиць побуту і дії, що великий кінорежисер Сергій Параджанов не дарма мріяв ставити фільм за *Марією*" [7, 530]. Очевидно, що саме пошук кінематографічності може стати однією з найпродуктивніших методологічних інновацій дослідження творчості Т. Шевченка.

Отже, творчість Т. Шевченка стає могутнім фактором розвитку сучасної літературознавчої науки. Вона піддається для дослідження за допомогою актуальних наукових методологій, і часто стає причиною, збудником витворення нового підходу. Зокрема, національно-екзистенціальна інтерпретація виникла в основному внаслідок вдумливого і зосередженого вивчення поезії Кобзаря В. Іванишиним. Найдосконаліше ця методологія експлікована саме у працях цього вченого, який творчість Т. Шевченка визнає фундаментом для виокремлення такого наукового підходу.

У результаті опрацьованих джерел вдалося прийти до кількох висновків. По-перше, задекларовано, що поема є високохудожнім зразком поезії, в якій Т. Шевченко на власний манер опрацьовує релігійні мотиви й образи. Однак на цьому ґрунті виникають протиріччя. Частина дослідників визнають поему за гимн

звеличення Діві Марії (І. Франко, Є. Маланюк, І. Огієнко, Б. Лепкий, Ю. Шевельов, Л. Білецький, Б. Завадка), інші наполягають на цілком протилежній думці: *Марія* – найяскравіший приклад матеріялістично-атеїстичного світогляду поета (Є. Кирилук, Ю Івакін, Ф. Ващук). По-друге, досліджено як відбувався пошук першоджерел твору, а особливо акцентується на пошуках у сфері віднайдення апокрифічних та агіографічних впливів. По-третє, з'ясувалося, що у літературно-критичних працях еміграційних вчених (Д. Чижевського, Є. Маланюка, Б. Лепкого, Л. Білецького) поема виводилася на інший рівень досліджень, який і нині залишається актуальним.

Bibliography and Notes

1. Білецький Леонід, *Віруючий Шевченко*, Вінніпег, 1949, 32 с.
2. Білецький Олександр, *Шевченко і західноєвропейські літератури*, [у:] Idem, *Зібрання праць*: У 5-ти томах, Київ 1965, Том 2. с. 265-287.
3. Бикова Тетяна, *Від місцевого до універсального: парадигма величі жінки-матері («Марія» Т. Шевченка і «Марія» В. Стефаника)*, Web. 18. 08 2015. <www.univ.kiev.ua/pdfs/shevstud-16/18_Vukova_T.pdf>.
4. Ващук Федір, *Поема Шевченка «Марія» в редакціях і варіантах*, [у:] *Збірник праць сімнадцятої наукової Шевченківської конференції*, Київ: Наукова думка 1970, с. 141-162.
5. Гнатюк Микола, *Поема «Марія»*, [у:] *Советське літературознавство*, Київ 1974, № 3, с. 27-35.
6. Дзюба Іван, *Тарас Шевченко*, [у:] Дзюба Іван, *З криниці літ*: У 3-ох томах, Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2006, Том 3: *Літератур-*

ні портрети; Дніпровський меридіан; Зі спогадів, 2007, с. 8-99.

7. Дзюба Іван, *Тарас Шевченко: життя і творчість*, Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2008, 718 с.

8. Донцов Дмитро, *Літературна есеїстика*, Дрогобич: Відродження 2010, 688 с.

9. Донцов Дмитро, *Незримі скрижалі Кобзаря (Містика лицарства запорозького)*, Київ: Українська видавнича спілка ім. Ю. Липи 2008, 200 с.

10. Зеров Микола, *Шевченкова творчість. «Невольничча муза». «Останні поезії»*, [у:] Idem, *Лекції з історії української літератури (1798 – 1870)*, Торонто: Мозаїка 1977, с. 176-180.

11. Івакін Юрій, *Марія*, [у:] Idem, *Коментар до «Кобзаря» Шевченка. Поезія 1847 – 1861*, Київ: Наукова думка 1968, с. 286-297.

12. Іванишин Петро, *Тарас Шевченко крізь призму «естетики Шевченка»: Націоналістична герменевтика Дмитра Донцова*, [у:] Донцов Дмитро, *Незримі скрижалі Кобзаря (Містика лицарства запорозького)*, Київ: Українська видавнича спілка ім. Ю. Липи 2008, с. 3-19.

13. Ісиченко Ігор, Яковина Оксана, *Християнська агіографія у творах Тараса Шевченка*, «Слово і Час» 2003, № 3. с. 29-35.

14. Кашуба Марія, *Творчість Тараса Шевченка в контексті психоаналізу*, Web. 20.08.2015. <<http://ena.lp.edu.ua>>.

15. Клочек Григорій, *Візуальність художнього світу поеми «Марія»*, [у:] Idem, Клочек Григорій, *Поетика візуальності Тараса Шевченка*, Київ: Академвидав 2013, с. 205-234.

16. Лепкий Богдан, *Про життя і твори Тараса Шевченка*, Тернопіль: Джура 2004, 184 с., іл.

17. Маланюк Євген, *Книга спостережень: статті про літературу*, Київ: Дніпро 1997, 430 с.

18. Нахлік Євген, *Марія*, [у:] Idem, *Шевченківська енциклопедія: У 6-ти то-*

мах, / Ред. М. Жулинський, Київ 2013, Том 4, с.72-79.

19. Огієнко Іван (Митрополит Іларіон), *Релігійність Тараса Шевченка*, [у:] *Idem, Тарас Шевченко*, Київ: Наша культура і наука 2003, с. 164-282.

20. Приходько Микола, *Апокрифічні мотиви у поеми Тараса Шевченка «Марія»: їхня генеза і творче переосмислення у першій половині ХХ ст.*, [у:] *Шевченкознавчі студії: Збірник наукових праць*, Київ, 2008, Випуск 11, с. 60-67.

21. Росовецький Станіслав, *Агіографія християнська в літературній творчості Шевченка*, [у:] *Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка*, Київ: Наукова думка 2008, с. 321-344.

22. Росовецький Станіслав, *Біблійні мотиви у творчості Шевченка*, [у:] *Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка*, Київ: Наукова думка 2008, с. 344-372.

23. Смілянська Валерія, *«Марія»*, [у:] Смілянська Валерія, Чамата Ніна, *Структура і смисл: Спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка*, Київ: Вища школа 2000, с. 195-206.

24. Франко Іван, *Шевченкова «Марія»*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти*

томах, Київ: Наукова думка 1983, Том 39, с. 300-309.

25. Франко Іван, *Про євангельські основи поеми Шевченка «Марія»*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1983, Том 39, с. 310-323.

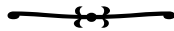
26. Шевельов Юрій, *1860 рік у творчості Тараса Шевченка*, [у:] *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка*, Серія: Праці філологічної секції, Львів 1992, Том ССХХІV, с. 89-105.

27. Шевченко Тарас, *Повне зібрання творів: У 12 томах*, / Ред. М. Жулинський, Київ: Наукова думка 2001, Том 2: *Поезія 1847 – 1861*, 784 с.

28. Шлемкевич Микола, *Глибинна верства світогляду Шевченка*, [у:] *Idem, Верхи життя і творчості: Промови і доповіді*, Нью-Йорк-Торонто 1958, с. 61-109.

29. Яковина Оксана, *Благовіщення та образ Богородиці в церковній традиції і в поемі Тараса Шевченка «Марія»*, «Слово і Час» 2010, № 3, с. 39-46.

30. Яковина Оксана, *Екзегеза поеми «Марія»*, [у:] Яковина Оксана, Слободян Олександр, *Тарас Шевченко: істина – некомунікативна реальність*, Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2013, с. 38-59.



Oleh Bahan

IVAN FRANKO IN OPINIONS OF MYKOLA YEVSCHAN

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Олег Баган

ІВАН ФРАНКО В ОЦІНКАХ МИКОЛИ ЄВШАНА

Abstract: The article examines the theme of interpretation of figure and heritage of Ivan Franko in literary criticism of Mykola Yevshan. A number of generalizations about M. Yevshan was made. It's believed that he is underestimated intellectual and theorist in Ukrainian culture in the early twentieth century. It is stressed that the young Fedyushka (Yevshan) was the first one talking about «two Frankos». He theoretically proved that Franko's talent was almost constantly in contradiction to the chosen positivist's program of work. He stated that the «crystallization of creative individuality» of the writer was only from 1890. Yevshan opposed Franko to the philistine and provincial spirit of Galicia, its «Ruthenian» traditions. At the same time categorically rejected Franko's socialistic doctrine as an expression of materialist worldview of the early period of his creativity.

Keywords: positivism, naturalism, socialism, romanticism, modernism, nationalism, psychology

Микола Євшан (Федюшка) (1889 – 1919) належить до числа тих критиків початку ХХ ст., які прагнули кардинально оновити українську літературу, подолати в ній застарілі тенденції народництва і позитивізму. До когорти провідних модерністів, як правило, зачисляють В. Щурата і М. Вороного (дещо старших за віком), М. Сріблянського і П. Богацького, А. Крушельницького і М. Рудницького. Кожен по-своєму, вони штовхали національну літературу до стрімкішого інтелектуалізму, на широти європейського стильового багатоманіття, націлювали на формально-жанрові відкриття й

експериментування. Серед цих творчих імен Євшанові вдалося зайняти окреме значуще місце завдяки особливій широті та гострій принциповості поставлених національно-естетичних проблем, завдяки щирому і пристрасному відстоюванню позиції вільного критика, борця із заско-рузлістю, рутинною і провінційністю. Можна ствердити, що він, попри свій молодий вік, вже до 1914 р. виділився як інтелектуальний лідер доби в національній культурі. Тому цікаво буде дослідити ставлення Миколи Євшана до Івана Франка – центральної постаті у тодішній українській культурі, через відштовхування від

якої моделювали свою творчість багато українських письменників.

Метою нашої студії буде проаналізувати, як формувалися і змінювалися погляди Миколи Євшана на постать і творчість Івана Франка, які оригінальні націософські та культурологічні думки він при цьому висловлював і які естетичні критерії виставляв для української літератури.

Загалом в українській науці написано небагато, хоча й видано одним об'ємним томом майже всі його літературно-критичні твори [3]. Головні дослідники спадщини критика, а це Микола Ільницький [5], Михайло Гнатюк [2], Соломія Павличко [6], Наталя Шумило [7], Сергій Яковенко [8], акцентують на естетизмі його програми, яскравому окциденталізмі та особливому ніцшеанстві його мислення. При цьому науковці чомусь схильні характеризувати його загальним визначенням «модерніст» і роблять замало спроб розібратися у проблемі розуміння ним модерністської специфіки і явної симпатії Євшана до неоромантизму як однієї з течій Модернізму. Ми ж виходимо з того, що Микола Євшан не просто захопився естетськими теоріями епохи Модерну, а на ґрунті широкого філософського матеріалу (що частково осмислила С. Павличко) спробував перебудувати загальну світоглядну парадигму культурного мислення нації. Він здійснив найкрутіший поворот у постпозитивістську добу в бік до філософського ідеалізму, ірраціоналізму та інтуїтивізму. З цих позицій критик і оцінював велетня Франка.

Народився Микола Федюшка у бідній сім'ї хліборобів. Закінчив гім-

назію у Станіславіві (Івано-Франківську) і Львівський університет (германістику і україністику). Звернув на себе увагу ще в дитячому віці як вундеркінд, в студентський період був підтриманий проф. Михайлом Грушевським за надзвичайні здібності й отримав платну службу у бібліотеці Наукового Товариства імени Т. Шевченка. Згодом працював адміністратором в Академічному Домі у Львові, урядником «Видавничої Спілки», секретарем НТШ та особистим секретарем М. Грушевського як голови НТШ.

Дуже активно включився у тогочасну українську літературну критику: всі його основні твори написані у відтинку 1909 – 1914 рр. Тоді ж вийшли і три книжки Миколи Євшана: *Під прапором мистецтва* (Київ, 1910), *Тарас Шевченко* (Київ, 1911), *Куди ми прийшли? Річ про українську літературу 1910 року* (Львів, 1912). Друкувався у журналах «Бджола», «Будучність», «Літературно-Науковий Вістник», у якому певний час був літературним оглядачем.

Показово, що Микола Євшан у 1912 р. переклав і видав *Промови до німецької нації* Йоганна Готліба Фіхте, поклавши цим вагомий камінь в основі модерного українського націоналізму. Відомо ж бо, що ідеї Фіхте потужно вплинули на ідеологічну творчість Дмитра Донцова (1883 – 1973), великою мірою визначили концептуалістику його віхових творів *Підстави нашої політики* (1921) і *Націоналізм* (1926). Власне, цим Євшан започаткував ідеологічну тенденцію до ірраціоналізму та інтуїтивізму, яка вплинула на філософію українського націоналізму міжвоєнної доби.

Загалом Микола Євшан пов'язував художню творчість із ідеєю національного служіння. Власне, у цьому моменті в нашому літературознавстві сформувалася хибна теза: не зрозумівши його культурного націоналізму, заакцентувавши всю увагу на його протиставленні із народницько-позитивістською критикою (Сергій Єфремов та ін.), науковці нав'язали йому трафаретний образ «естета», «модерніста», «індивідуаліста» і т. ін. Насправді Микола Євшан не стільки захоплювався новим тоді декадентством, теоріями «мистецтва для мистецтва» (навпаки він їх гостро критикував), скільки прагнув подолати фатальні для української літератури і культурної свідомості провінціалізм, народницький етнографізм і спрощений позитивізм. Він ідейно змагався за велич нації, за могутній виплеск її творчої енергетики, якнайширше засвоєння високих європейських художніх традицій. Ось одна з останніх його тез: «Культура нації – се її свідомість власної сили, се творення своїх питомих життєвих форм. Се організування, плекання, будування одної, спільної всім, *колективної волі* (письміка наша – О. Б.), се змагання до установаження своєї окремішності перед цілим світом» [3]. Це пряме пророкування майбутнього вольового націоналізму, реалізованого в теоріях 1920 – 1930-х років (Д. Донцов і його послідовники).

Як яскравий інтелектуал Микола Євшан критикував тодішню українську культуру за дрібнопроблемність, просвітянщину, плаский нативізм і навпаки, підтримував все високе, вишукане, аристократичне у ній. Тому особливо близькою йому була

творчість Ольги Кобилянської. Критик виявився у певній ізоляції серед культурних і політичних середовищ через свою сміливість, нонконформізм, категоричність суджень. Однак об'єктивно його творчість передвоєнного періоду була продуктивним інтелектуальним спуртом у сфері національної самокритики і самосвідомості українства. Це був спалах метеорита, який осяяв темні закутки українського підневільного, бездержавницького, культурно недоформованого життя.

Біографічно Микола Євшан теж повівся за законами метеорита: коротко працював у Відні в українських виданнях перед самою Першою світовою війною, з початком її відразу зголосився до війська; воював на російському, румунському та італійському фронтах, на останньому був поранений; з падінням Австро-Угорщини взявся активно організовувати українські бойові частини в районі міст Ряшів, Ярослав, Перемишль; відтак очолив 9-й український полк і зайняв оборонні позиції у Перемишлі; після непрофесійних, наївних переговорів Української Національної Ради в Перемишлі з поляками, які повели до розброєння 9-го полку, Федюшка вимушений був тікати; на початку 1919 р. очолив військову міліцію в своєму рідному Войнилові; згодом Державний Секретаріят Західно-Української Народної Республіки, тобто уряд, запросив його до співпраці в урядовому часописі «Республіка». Микола Євшан відважно і принципово критикував нерішучу, недалекоглядну політику ЗУНР, відсутність в її стратегії твердого ставлення на армію, не масову мобілізацію й наступальні дії; через неза-

лежну позицію був заарештований з Василем Пачовським і Микитою Шаповалом за підозрою у діях проти ЗУНР; звільнившись, пішов служити в Українську Галицьку Армію, опинившись у «чотирикутнику смерті» на фронтах Центральної України; 31 жовтня у Вінниці виголосив блискучу і запальну промову *Великі роковини України* на святі Галицької Армії; 23 листопада 1919 р. помер від тифу і був похований на військовому кладовищі у Вінниці.

Олесь Бабій, який опублікував у «Літературно-Науковому Вістнику» чудовий есей про Миколу Євшана [1], наголошував на тому, що критик і патріот був людиною безкомпромісною, щирою і відкритою, з героїчним світовідчуттям, тому його конфлікт із офіційним українством і певною мірою смерть були закономірностями: він не приймав ліберального тюхтійства, наївного пацифізму, розхлябаности, вузьколобости провінційних політиканів, тому сміливо пішов у вир змагань, щоби згоріти, аби не нидіти. Увага «Літературно-Наукового Вістника» у 1920-і роки за редакцією Дмитра Донцова до особи Миколи Євшана загалом була символічним жестом апеляції до предтечі вольового націоналізму та естетики героїчного вісниківського неоромантизму в українській культурі.

Саме Микола Євшан першим у літературній критиці взявся критикувати позитивістську лінію Михайла Драгоманова (стаття *Михайло Драгоманов як літературний критик*, 1909) і у цьому аспекті теж виявився попередником «вісниківської» ідеології, яка, як відомо, базувалася на кардинальному і всеохопному запереченні прогресизму та раціоналізму

(особливо це виявлено у творчості Д. Донцова, який вважав М. Драгоманова головним спричинником української національної поразки у Революції 1917 – 1920 років). Його творчий діапазон був доволі широким: це портретні статті про провідних письменників сучасності (І. Франко, Леся Українка, М. Яцків, О. Кобилянська, В. Стефаник, Б. Лепкий, В. Пачовський, П. Карманський, А. Кримський та ін.), статті проблемно-культурологічного та естетико-теоретичного змісту (*Проблеми творчості, Суспільний і артистичний елемент у творчості, Шевченко і ми, Боротьба генерацій і українська література* та ін.), огляди поточної літератури, які склали основу книжки *Куди ми прийшли?* й охоплювали літпроцес 1908 – 1913 років; це статті про явища польської літератури (*Марія Конопницька, Болеслав Прус, Зигмунт Красинський, Б. Залеський і Україна, Сучасна польська література і її вплив на нашу*), статті про давніх і ближчих європейських класиків (*Сандро Ботичеллі, Жан-Жак Руссо, Генрих фон Кляйст і німецька література, Фридрих Шпільгаген, Микола Ленау, Ред'ярд Кіплінг* та ін.), полемічні виступи (знамениті *Листи з Галичини*) і поточні рецензії на головні літературні явища в Україні.

Микола Євшан виділився як завзятий критик закостенілості культури, галицької провінційности, вузькості і примітивности громадянського мислення, профанування патріотичної праці і безвідповідальности в ній. Він нещадно викривав графоманію в літературі, патріотичне позерство, рутину. Йому належить заслуга першого критичного і тверезого аналізу постаті М. Шашкевича

(стаття *Свято Маркіяна Шашкевича*, «Літературно-Науковий Вістник» 1911, Том 56) як людини невеликого таланту і неепохальної, якій попри те в Галичині штучно влаштували справжній культ. Він вельми прискіпливо поставився до художніх ново-відкриттів літераторів із об'єднання «Молода Муза», виділяючи серед них тільки могутній талант Михайла Яцкова. При цьому до Івана Франка критик ставився з великим пієтетом, постійно протиставляв його нескінченній «галицькій колтунерії», вважаючи талантом європейського формату, правдивим героєм модерної української нації й культури. Євшан майже любувався кожним вдалим літературним жестом, твором І. Франка, його життєвою позицією і величними думками. Так, у статті *Поезія безсилля* (1910), присвяченій темі критики української модерністської літератури, він цитував теоретичну тезу І. Франка про безґрунтовність засади «мистецтво для мистецтва» [3, 55].

У своєму першому літературно-критичному відгуку на твір І. Франка *Пісня про Мойсея* («Будучність» 1909, № 1 і 2) Микола Євшан наголошує на тому, що Франко від молодих літ зазнав великого впливу Біблії, тобто єврейської традиції духовного і художнього мислення. У цьому аспекті порівнює його із польським письменником Яном Каспровічем. На його думку, «Мойсей – артистична креація, на яку поет перелляв свої найіндивідуальніші мрії та задумчеву тугу задушевну, перелляв свої погляди і думки – себе цілого; се неначе інше тіло й стрій з тою самою душею, се креація, яку можна за кроком прослідити у цілій творчості само-

го поета та показати її розвиток від ембріону до тої повноти, яку маємо у поемі. Обставина допомогла представити біблійного Мойсея таким глибоким, такою людиною наскрізь, з кров'ю і нервами, з усіма судорогами душі... що у ній можна справді відчувати свою сучасність з її невідраденими обставинами, з її усією лютістю супроти вищої духом людини. У сповіді Мойсея, у його глибокому трагізмі кінцевих пісень є ті самі струни, що у сповіді самого поета у послідній збірці, доля мужа «в хвилях занепаду, коли заглухне й найчуткіша совість, хоть диким криком збуджує громаду (І. Франко *Semper tiro*)» [3, 438].

Далі Микола Євшан порівнює тему національного самоаналізу й проповідництва у поемі із подібними мотивами твору Станіслава Виспянського *Akropolis*. Концепція Бога у Івана Франка оригінальна: він є своєрідним сумлінням самого Мойсея, народного провідника, «се Бог реальний, живий у всіх людських серцях, справді всюди присутній, великий і могучий своєю силою – Бог національний!» [3, 440].

Микола Євшан вважав, що Франків Мойсей є втіленням ідеального організатора народної, максимально толерантної і демократичної держави, справедливої і відповідальної [3, 441]. Його головне змагання – це «змагання до свободи духа» [3, 441]. «Як чоловік *екстремі* – він також великий. Бо керує ними третя ціха пророка – *абсолютна справедливість*» [3, 442]. Вся увага критика зосереджена на темі вождизму, профетизму і зречности. Він вважає, що поема – це заповіт І. Франка.

У 1913 році, до відзначення 40-літнього ювілею творчої праці

Івана Франка, Микола Євшан написав більшу студію *Іван Франко (Нарис його літературної діяльності)* («Літературно-Науковий Вістник» 1913, Том 63). Це була спроба цілісного осмислення постаті Каменяра. Автор виходив із засади, що треба розрізняти в його особі дві іпостасі: «*суспільного діяча*» і «*поета творця*» [3, 135]. Він наводив знамениті слова із промови 1898 року на 25-річному ювілеї творчої праці про «хліб для щоденного вжитку», який пік велетень думки і натхнення, щоб «відповісти потребам хвилі і заспокоїти злобу дня», і наголошував, що це була головна правда його життя. «Творчість його виростала з життя і була для життя» [3, 136].

Наступна теза: «Франко весь час боровся сам із собою, суспільний робітник боровся з поетом» [3, 136]. Цю роздвоєність можна зрозуміти з біографії письменника. У ранній період творчості він не мав сформованого світогляду, але дуже багато читав. Твори під псевдонімом Джеджалик «не відрізняюся нічим понад пересічний степінь тодішнього літературного життя і смаку» [3, 138]. Роман *Петрії і Довбушуки* найповніше характеризує тодішнього І. Франка. Твір є в основному вторинним щодо тогочасної польської літератури пізнього романтизму (Захар'ясевиц, Лозинський) і стереотипним, однак в ньому вже намітилася та тенденція, яка невдовзі привела до кардинального перелому у світогляді автора. Це тенденція *громадянського служіння*, розвинута у темі думок і вчинків Петрії та Ісака Бляйберга. Так поступово Джеджалик стає *Мироном* – новий псевдонім, який символізує собою патріотичний етап Франкової творчості.

Після знайомства із М. Драгомановим і його ідеями, захоплення соціалізмом І. Франко опиняється у ситуації гострого протистояння із офіційною українською громадою в Галичині: його виганяють із «Просвіти», забороняють відвідувати культурне товариство «Руська Бесіда». Однак це не зламало письменника, а тільки відкрило перед ним новий героїчний етап творчості, його *Sturm und Drang-periode* [3, 139]. Микола Євшан вважає цей момент найвирішальнішим для Івана Франка: «починає укладати свою літературну програму, ставити собі цілі в літературній праці» [3, 139]. Програма ця називалася «реалізм» і Микола Євшан наводить цитати зі статті *Література, її завдання і найважливіші ціхи*. Аналізуючи цей «науковий реалізм» і «поступову тенденцію» у Івана Франка, він вважає, що «се живцем перейняті доктрини російських реалістів школи Дмитрія Пісарєва, з одного боку, а з другого – теорії, які вложив Еміль Золя у свій «експериментальний роман» [3, 140]. Микола Євшан узагальнює: Іван Франко «будить заінтересування і співчуття до тих людей, що в поті чола працюють, відкриває нагу правду життя, його рани, недомагання, невблаганність. *Тенденція* – авторові дорога річ [...] він не забуває накликувати, вказувати дорогу не так словами, як типами, картинами, самим освітленням матеріялу» [3, 141]. Критик вважав, що І. Франко не зумів повністю реалізувати свою програму через надмірну завантаженість, різноспрямованість своєї творчої активності. Він виділяв повість *Воа constrictor*, у якій Франко виходить поза свою тенденцію, зображуючи трагічну постать Германа Гольдкре-

мера, виявляє психологічний талант у високій степені і заходить в такі нетрі людської душі, в яких вже не можна орієнтуватися після програми самого автора» [3, 141].

Другий період творчості І. Франка закінчується «з початком [18]90-х років». Тоді ж відбувається «кристалізація творчої індивідуальності» письменника, бо перед тим він занадто залежав від обраної програми й культурних авторитетів. Так письменник перестав бути і Джеджаликом, і Мироном, а став таки Франком» [3, 142]. Микола Євшан дав цікаву аналітичну картину вигасання натуралізму в європейській літературі й переродження його в імпресіонізм. Це ілюструє і творчість І. Франка: поступово в його творах починає виловлюватися психологічна драма його складної особистості, з муками і болями серця, що він переливає у вірші останніх збірок.

Найпопулярнішим твором І. Франка серед галицької інтелігенції довго була поема *Панські жарти*, але справжнім художнім досягненням, яке зробило його живим клясиком, стала лірична збірка *Зів'яле листя* [3, 143]. Це «факт революційний» у розвитку творчості І. Франка, бо це перший значний твір, позбавлений ідеології, наскрізь суб'єктивний [3, 144].

Далі Микола Євшан висловлює цікаве спостереження, що Іван Франко у 1890-і роки, почавши писати п'єси, не зміг розвинутися в потужного автора через те, що драма вимагає великої творчої концентрації від кожного, а Франко через свою різноспрямованість не зміг цього зробити [3, 145].

Критик захоплюється передмовою І. Франка до збірки *Мій Измарагд*,

називає її «сповіддю», щирою і глибокою, цитує великий кусок тексту з аналізом соціалістичного доктринерства. Ця збірка ніби закриває третій період творчості.

Євшанові близька і зрозуміла передмова І. Франка до польськомовної збірки своїх оповідань із болючим «Nie Kocham Rusi». Очевидно, він сам був нещадним критиком національної недокровенності українства, фальшивого рутенства, філістерського примітивізму «патентованих патріотів», тому дуже глибоко розумів Каменяра. Він вважав, що від 1898 року, від широкого відзначення 25-літнього ювілею його творчості, І. Франко вперше відчув твердий ґрунт під ногами, особливо серед молоді, відчув себе вождем нації. Тому його праця відтепер набуває особливого титанізму. Отримавши як трибуну «Літературно-Науковий Вістник», він стає правдивим культурним організатором молоді, «пропагатором модерних напрямів» [3, 147]. Яскравим свідченням цього є його віхова студія *Із секретів поетичної творчості*. Так І. Франко став теоретиком нових естетичних тенденцій в українській літературі, підтримавши в інших статтях модерні віяння і тенденції супроти консервативної позиції С. Єфремова.

Водночас І. Франко прагнув зберегти свою індивідуальність, не любив бути в одному ряду з іншими. Микола Євшан виділяв його художнє кредо із *Лісової ідилії* у полеміці із Миколою Вороним-символістом, у якому великий поет закликав мистців якнайглибше занурюватися в бурі і випробування життя. Це привело його до розходження із групою молодих авторів з «Молодої Музи», що теж позитивно оцінює Микола

Євшан, оскільки та виражала «упадок, ослаблення пульсу» галицької літератури [3, 149].

Цікаво трактує Микола Євшан два великі прозові твори останнього періоду творчості Івана Франка і роман *Перехресні стежки* і повість *Великий шум*. «Оба роблять враження пригноблююче своїм настроєм... Се настрої неначе чорної меланхолії, де чорні ворони залягають небо; настрої який знаходить на душу несподівано, здавлює її як спазм і кладе перед очі дикі, страшні візії» [3, 150]. І далі про роман *Перехресні стежки*: «...переконаємося тут в одному [...] і коли особисте щастя чоловіка знищене, т. є. коли надії на те щастя пропали, – пропадає також весь розмах до суспільної праці. Можна її трактувати тоді як «песій обов'язок», вона може дати забуття особистого горя, приспати на час голодну душу, але не може дати внутрішнього вдоволення, дати зміст життю. Бо в душі буде все щось щеміти, щось домагатися свого вислову, щось буде вічною таємною журбою» [3, 150].

Філософія життя і поетика *Перехресних стежок* перегукуються із мотивами збірки *Із днів журби* (1900). Це настрої «напівзрезигнованого стоїцизму», «повної самотности», «духового сирітства», який вже опановує нову збірку *Semper tiro* (1906). Микола Євшан підсумовує: «Настрої, від котрого віє морозом. Неначе чути се, поет старається підшукати слова лагідні та повні ласкавої доброти, аби не тривожити читача і відвести його якнайдалі від тих настроїв, які сам переживає. Се лагідність і доброта чоловіка, який дійшов до крайности в терпінню і сирітстві, зробив останній крок і здібний говорити ди-

тині казки, аби її заколисати до тихого сну. Щось батьківське чується в тім голосі» [3, 151].

Микола Євшан підносить поему *Мойсей*, це ідейна вершина «поета-громадянина». Це суд і душевна розмова із своїм народом, з яким поет пройшов довгі 40 років терпінь. Він не шкодує батога для гріхів свого народу, ні іронії та презирства за його слабкі національні риси. Але виказує свої докори із великим почуттям батьківства, «з прив'язанням, любов'ю, прощенням всього зла» [3, 151].

Критик оцінював як вагомий націотворчий та культуротворчий внесок І. Франка його творчість для дітей і перекладацтво і наводив його знамениту тезу: «Передача чужою мовою поезії, поезії різних віків та народів рідною мовою *збагачує душу цілої нації*, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона *не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями*» [3, 152].

Закінчувалася студія такими словами: «Галицька Україна має не один гріх за Франка на сумлінні. Мусить йому впасти до ніг і очиститися з тих своїх провин» [3, 153].

Оригінальним документом української культури є невіголошена промова Миколи Євшана на урочистій академії на честь 40-ліття творчої праці Івана Франка, яка відбулася під час II Всеукраїнського студентського з'їзду. Вона називалася *Іван Франко і Галицька Україна* (вперше надрукована в «Українській хаті», 1913, № 7 і 8). Це не стільки літературознавча студія, як роздум на тему *Геній і суспільність, юрба*. Це пристрасна спро-

ба захистити велич і творчу чистоту І. Франка від нікчемного пристосуванства і фатальної дрібности «патентованих патріотів».

Микола Євшан узагальнював і застерігав, що «Культ Шевченка виродився тим способом в Галичині в найбільш образливі форми, став систематичною щорічною компрометацією національних почувань» [3, 476]. До цього привели трафаретні ювілеї з ушанувань національних провідників, коли пересічні люди, насправді ворожі і далекі від ідеалів та поривань геніїв, під кінець їхнього життя або по смерті пробують «канонізувати» їх, але в тих примітивних своїх формах, які відповідають їхньому приземленому світовідчуттю. Він вважав, що від 25-літнього ювілею І. Франка у 1898 р. вже ніхто не заперечував його авторитету, навіть ті «сови і кертиці», які позасідали в «національному синедріоні» патентованих патріотів. І найбільшим аргументом за І. Франка є ті 125 сторінок списку його творів, який підготували до ювілею [3, 476].

Отже, проведений нами огляд вирізняє Миколу Євшана як критика, який першим заговорив про екзистенційну роздвоєність натури Івана Франка, визначив чіткі етапи його світоглядної еволюції, наголосивши, що початок 1890-х рр. був віхою, відколи той розчарувався у позитивізмі та лібералізмі, повернувши вправо, до ідеалізму і традиціоналізму, який проникливо проаналізував патріотизм І. Франка, власне, його націоналізм, як надзвичайно драматичний,

гордий, жертвний життєвий порив до витягування цілої нації з трясовиння провінційности, безхребетности, лінивства і плебейства. Його естетичні спостереження, роздуми про внутрішні колізії Франкової творчости – точні і по-філософськи цікаві. Він вибудовує свою «апологію Франка», показуючи того як постать понадчасового значення, героїчну за типом характеру, прометеївську, таку, що трансформує своєю творчою наснагою історію.

Bibliography and Notes

1. Бабій Олесь, Микола Євшан (Федюшка). *Життя і творчість: В 10-ліття його смерті, 1919 – 1929*, Львів 1929, 68 с.
2. Гнатюк Михайло, Микола Євшан і «молодомузівці», «Дзвін» 1993, № 7-9.
3. Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика*, Київ: Основи 1998, 660 с.
4. Євшан Микола, *Національна культура – підстава державности нації, [у:] Народ 1919*, Число 2.
5. Ільницький Микола, *Творчість – це свобода духу. Микола Євшан – літературний критик*, «Дзвін» 1994, № 2-3, с. 152-160.
6. Павличко Соломія, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ Либідь: 1999, с. 127-168
7. Шумило Наталя, Микола Євшан (1889 – 1919), [у:] *Критика. Літературознавство. Естетика*, Київ: Основи 1998, с. 3-115.
8. Яковенко Сергій, *Романтики, естети, ніцшеанці: Українська та польська літературна критика раннього модернізму*, Київ: Критика 2006, 296 с.

Ivanna Stefyuk

**POETICS OF FIRST WORLD WAR IMAGE
IN PROSE OF MARKO CHEREMSHYNA**

Yuriy Fed'kokovych Chernivtsi National University, Ukraine

Іванна Стеф'юк

**ПОЕТИКА ОБРАЗУ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ
У ПРОЗІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ**

Abstract: The article analyzes the specifics of the First World War image in short stories by Marko Cheremshyna. Since the whole novel shows examples how the tragedy of war influence the fate of the individual. We analyze the role of the collection "The Village During the War" in the creative heritage of the writer. Also he reveals the interpretation of the war as a social experience, which is able to radically change history and mentality. The basis of the study is the experience of an individual village that survived the First World War. A number of problems caused by the same military factor is analyzed. On the example of the collection "Village is Dying" the view of the writer is analyzed.

Keywords: First World War in the literature, Marko Cheremshyna, short story, fiction about war, military awareness

Напередодні Першої світової війни Марко Черемшина переживав своєрідне творче мовчання. Період його жанрово-тематичних шукань завершився, збірка *Карби* акумулювала в собі всі попередні творчі здобутки і письменник шукав нових. Проте нові теми не приходили, а повторюватися він боявся. *Село вигибає* – відчайдушний крик письменника у відповідь на руїну в суспільстві.

1914 рік – початок переломного моменту не тільки в біографії Марка Черемшини, а й у світовій історії загалом. Розпочалася війна, яка відтепер змінить усе. Фронт проходив тоді через Західну Україну, через Снятин

також. Юрист Іван Семанюк, який на той час – знаний правник, перебуває в Снятині, й, таким чином, опиняється в епіцентрі подій.

З початком війни Іван Семанюк їде зі Снятина до батьків у с. Кобаки, хоч своє снятинське помешкання упродовж війни неодноразово відвідуватиме. В селі, у природному для нього середовищі, знову проситься на світ голос мистця, і тепер уже не правник Іван Семанюк, а письменник-новеліст Марко Черемшина вносить на папір кожен порух людської душі, за якою спостерігав, як за найбільшим дивом світу. У спогадах про Марка Черемшину читаємо: «28

серпня 1917 року загальні збори повітового товариства «Сільський господар» у Снятині обрали Марка Черемшину своїм головою. У цей жорстокий військовий час Черемшина захищав селян від військових і цивільних урядів, від усяких кривд і незаконних військових реквізицій» [6].

Марко Черемшина з уважністю літописця стежив за доволі таки хаотичним перебігом подій і намагався і як громадський діяч, і як мистець того часу, і, зрештою, як громадянин, тримати руку на пульсі історичних подій. А події були невтішними, один загарбник змінював іншого. Війна як суцільний алогізм, що травмує свідомість і позбавляє здатності вірити закони логіки – саме такою постає вона в баченні письменника.

Багаторічне мовчання Черемшини-новеліста, зрештою, припиняється (саме новеліста, бо як громадський діяч він не мовчав, в його громадській роботі це якраз найплідніший період). Вимучений відбитками війни, які обтяжують його чутливу до вражень свідомість, письменник виводить у світ нові твори, тепер уже на воєнну тематику. Спочатку вони виходять у «Літературно-науковому вістнику» 1925 року, а згодом (того ж року) – окремою книгою *Село вигибає. Новели з гуцульського життя* за загальною редакцією і з передмовою Миколи Зерова. До збірки ввійшли деякі новели з *Карбів (Святий Николай у гарті, Хіба даруймо воду!, Зведениця, Грушка)* та нові оповідання, об'єднані в однойменний розділ (*Село потерпає, Село вигибає, Бодай їм путь пропала!, Парасочка, За мачуху молоденьку, Зарікайся мід-горівку пити, Козак*). Закінчується збірка короткими авторськими настановами

молодому поколінню, навіть дитячо-юнацькому, яке ще тільки стає на шлях пізнання (*Колядникам науки*).

У збірці порушено ряд проблем, які надиктовані самими реаліями війни: а) протиставлення справжньої та ілюзорної зради (*Зрадник, Бодай їм путь пропала!*);

б) стихійні зміни політичних сил у селі (*Бодай їм путь пропала, Село потерпає*);

в) війна як руйнівник сімейних цінностей (ця проблема наскрізно проходить через усі новели циклу);

г) осиротіле без чоловіків село та збірний образ беззахисного жіноцтва (*Поменник, Зрадник*);

г) наслідки війни – село як велика трупарня, мародерство як різновид спекуляції (*Після бою, Село вигибає*);

д) фізичне каліцтво колишніх воjakів як тягар для їхніх родин.

Пейзаж також долучається до розкриття основної проблеми, але не підпорядковується їй, а вже несе самостійну інформацію. Характерною рисою новелістики Марка Черемшини є символічність та інформативність пейзажних вкраплень. Якщо говорити про перші сигнали присутності війни, означені у тексті збірки *Село за війни*, то, на нашу думку, перший знак подає природа, саме вона виступає первинним індикатором прияви стороннього зла. Так, один з перших смислових «карбів» збірки *Село за війни* – смерть, означена у об'єктах живої природи. Показником присутності смертоносної сили стає той момент, коли жива природа починає провіщати смерть, живе починає говорити про мертвість: «Розступилися гори на два табори. Громами себе розсаджують,

кременисті голови собі розбивають, ліси на тріски розколюють, ізвори людьми рівняють. Заревіли гори, аж небо здригається, аж камінні скали лупаються. Хто жиє, най гине» [5, 89]. Ще одним знаком символом є і розподіл від початкової цілісності – гір «на два табори». Тут прочитується натяк на суспільне протистояння, яке буде зумовлене війною і яке передбачатиме розподіл одного соціуму на різні воєнні групи, відтепер – ворожі.

Природа відчуває не тільки присутність смерти й убивства, але і свою причетність до цього процесу: «Під третьою горою вільшина пріє. Від сонця відвертається, від села обертається. Бо сонце покмітить, що мерців гойдає, чорну птаху ними годує. Бо село на ню збанує, що на шибеницю виросла, росохаті голови має» [5, 89].

Письменник наділив позасюжетні елементи винятковим значенням, відтепер пейзаж, портрет та інтер'єр промовлятимуть разом із персонажами твору. Особливе місце посідає саме природа, яка є вмістилищем первинного значення, про яке Марко Черемшина не говорить у сюжетній системі, аби не переобтяжувати її. Це забезпечує новелістиці письменника динамічність, легкість для сприйняття і певну недовомленість.

Якщо говорити про твори Марка Черемшини, центральна тема яких – Перша світова війна, то таких новел сім – *Село потерпає*, *Перші стріли*, *Поменник*, *Бодай їм путь пропала*, *Зрадник*, *Після бою* та *Село вигибає*. Їх розташування у збірці – не випадкове, адже саме така послідовність забезпечує плавний та поступовий виклад єдиної фабульної канви, яка здатна розгортатися у межах різних

цілком самостійних фрагментів, але становити єдине нарративне полотно.

Досить умовно відносити до творів з елементами воєнної дійсності лише твори збірки *Село за війни*. Адже становлення мілітарної свідомости, культивованої з раннього дитинства, спостерігаємо ще у збірці *Карби* в однойменній новелі, де Марко Черемшина зображає перший вишкіл хлопчика на вояка: «Дід посадив його на коліна і уважав, аби в печі горшки не позбігали. Показував пальцями мальованих стрільців на комині й розказував, як вони татарів та багачів різали, смолою обкапували. І обіцював, що справить йому пушку і топорець зробіть» [5, 51]. Так майже фольклорний образ вояка, побачений дитиною, стає певним орієнтиром поведінки, бо далі бажаним для дитини подарунком стає зброя. З розповідей діда дитина певною мірою приймає саме воячий тип мислення та поведінки – поки що це відбувається підсвідомо і на рівні гри.

Національне виховання як спосіб формування дитячої свідомости у цьому випадку відбуваються за посередництва казок та оповідей відповідного змісту. Тетяна Лях приходить до висновку, що «мальовані стрільці, разом з дідовими розповідями про героїчне минуле відтворюють історичну пам'ять народу, спільний міт» [2, 79]. А це формуватиме національну самосвідомість дитини, важливу як у мирний час, так і у воєнний.

Не тільки національне виховання у мирний час має компонент мілітарного передчуття, але й загальна суспільна картина наводить на висновки, що війна не привносить всі нові суспільно-психологічні реалії,

часто вона їх просто загострює. Розчарування у владі й безсилля перед нею, соціальна нерівність та ярлики-стереотипи, прагматичне збагачення за рахунок чийось життєвих обставин – всі ці проблеми означені в новелах *На Купала, на Івана, Більмо, Горнец, На боже, Раз мати родила* – всі ці проблеми уже сформовані і встигли вкоренитися у суспільстві. Війна їх лише загострює. Зрада стає політичною, розчарування у владі набуває періодичного характеру (тому що влада часто змінюється), а корисливість загострюється аж до мародерства.

Фактичний початок війни – апокаліптичний і раптовий. Марко Черемшина спочатку зображає село, яке ще не зовсім зрозуміло, що іде війна (герої новели *Бодай їм путь пропала* зібралися на храм і фактично знають про війну, але ще її не бачили аж доти, поки випадкова куля не влучила в одного з них). Картина евакуації з села мирного населення демонструє, що війна – то обезсилення краю, порушення його суспільної та ментальної гармонії: «Як вирокувало село на крайню гору, то блідло, як тото мохнате каміння, що вітер його з землі вирвав і на скалу кинув, аби мокло та й усихало» [5, 90].

Символічно зображений і момент, коли селянин вперше бачить ворога в обличчя – не сам, а через скельце коменданта, тобто через його призму зору. Комендант же використовує селянина як свого роду живий захисний бар'єр: «Командант розкладав і примірював довгі скла побільшаючи та глядів то за неприятелем, то назирці за своїми вояками, що поховалися в драбинах возів за спину стоячих пушкарів. Бадіки і

челядь розцікавлювалися дуже і виходили з церкви та вірили, що командант через те скло, яке вони звали окаяном, видить далі, ніж вони голим оком, і випитували його, чи вже задрів неприятеля. Командант усе повістував з окаяну, що видить дим, а в димах неприятеля лише ледь-ледь, бо бадіки заслонюють йому вид, – а в душі радувався, що бадіки його обступили і перед хитрим ворогом опарканили» [5, 93].

Щодо авторської манери зображення і називання влади чи війська, то відзначаємо деякі особливості, які стають виправданими тільки контекстуально: закономірності називання залежать від суспільної оцінки, а оцінка – від тогочасного досвіду. Зокрема, австрійські війська не мають послідовної назви – «жовніри»-«жовнірики»-«жовнірня», а в *Щоденнику* Марко Черемшина вживає займенник «наші», що фіксує тогочасне ставлення до австрійської держави. У суспільстві, де про власну незалежність говорити не доводилося, своїми називали тих, хто приносив менше шкоди, біля кого можна було вижити.

У новелістиці Марко Черемшина фіксував нелюдську поведінку обох політичних сил. Щодо австрійського війська, яке напівіронічно називає спочатку «захисниками», то автор показує і його «подвиги» через мовлення своїх персонажів, авторська мова письменника його вчинкам не дає жодної характеристики. Так, селянка скаржитья поміщикові Дзельманові, що австрійські жовніри: «Аді, обсіли хату, забрали коні, маржину, дріб а навіть ерчети забрали та й доньку вінка збавили, збавив би їм біг долю, та й пішли» [5, 114].

Російська армія в новелістиці іменується переважно як «москалі», причому під словом «москаль» вояк царської армії, незалежно від національного походження.

Збірка *Село вигибає* показує політичну неспроможність тогочасної Австро-Угорської імперії: жандарми, яких прислано охороняти місцеве населення від російських військ, з майже дитячою беззахисністю чекають допомоги від самих селян. Пік швидкої циклічності зміни політичної влади в краї припадає на листопад 1914 – січень 1915 років. Новела *Бодай їм путь пропала!* краще від історичного документа відтворила це: за кілька сторінок двічі змінилася влада, «жовнірики» ставали «жовнірнею» і навпаки. І це все за два дні.

Тут також показано цікаве розмежування політичних сил щодо релігійних питань: «Передтогид котрі церкви припали на австрійський бік, ті стоять не кинені, бо москаль не кивав церков» [5, 79]. Зате *Щоденник* Марка Черемшини засвідчує, що російські війська абсолютно ігнорували церковні традиції, стоячи на службі в бабинці, тобто жіночій половині, і влаштовуючи хмільні гуляння на Різдво.

Як показує новела Марка Черемшини *Перші стріли*, особливої різниці між вояками різних держав місцевого цивільного населення спочатку не робить, а тому підгодовує солдатів, не ідентифікуючи їх як ворогів, а винятково як чийось синів та чоловіків. Можна виснувати, що на цьому етапі концепт «ворог» ще не чітко завіс у свідомості людини, яка не воює: «Селу було ненаручно доносити їду воякам і до касарні, і пушкарям на фронт, але газдині годували з горш-

ків і цісарське, і добровільне військо, то за поману, то за повинність. Поману робили тії газдині, що їх газди або сини також пішли на війну і десь у чужім краю за наживою попід чужими вікнами коло чужих газдинь колядують» [5, 94].

Уже в новелі *Бодай вам путь пропала* – передчуття війни як стихії з конкретним розподілом військових сил: «Видко ділу, що битва наближається, бо мости горять, а над людською працею хмари диму збиваються, дороги ковпотом накриваються. Видко, що москаль цурикає свого неприятеля в гори, межі Гуцулію» [5, 100]. Цікавим є і спосіб називання австрійського війська стосовно російської армії – «свого неприятеля». Така назва демонструє, з одного боку, відмежованість оповідача від зображуваного, неприймання позицій російської армії – то неприятель їхній, означає це словосполучення також позиціонування війни, що наближається, як стороннього і чужого процесу – адже одна з сил названа експресивно-політичною номінацією «маскаль», а противник окреслений як його противник, тобто суто його.

Система політичних симпатій упродовж війни часто коливається, що зумовлено як безпосередньо воєнними подіями та поведінкою кожної з сил у селі, так і рівнем особистої обізнаності місцевого жителя. Упродовж усієї Першої світової війни політичні погляди галичан і буковинців коливалися, хоча до війни та на самих її початках вони були чітко проавстрійськими. Неконкурентоспроможність на політичній арені Австро-Угорської монархії відчують не тільки герої Черемшининих новел. Можна, наприклад, послатися

як на фактографічне джерело на краєзнавчі записи *Літопис села Кобаки* Григорія Букатчука, оскільки він зібрав та вміло упорядкував дані з історії села від найдавніших часів і до кінця XX століття. Саме село Кобаки стало головним у зображенні подій збірки *Село вигибає*, тому й вважаємо за доцільне долучити матеріали вищезгаданого літопису для аналізу тогочасної суспільно-політичної ситуації. Г. Букатчук зазначає: «Представник польського клубу в парламенті заявив, що габсбурзька зізда на польським небі вже погасла, а в відповідь на то представник українського клубу заявив, що габсбурзька зізда на українському небі ясно сияє. Проте до кінця війни такі сумніви все більш ширяться».

Як видно з новелістики Марка Черемшини, війна перетворюється в суспільну норму поступово, спочатку перші жертви оплакуються й ховаються за християнським звичаєм, як того вимагала гуцульська поминальна традиція: «Один бадьо кидає з досадою рискаль і йде на дзвіницю, аби газдам по душі віддзвонити. Най село знає, що найперших газдів уже немає. Заголосили дзвони жалібними голосами на все село, на ріки, на доли, і гори» [5, 106]. На цьому етапі війни полегла людина – це покійник, якого проводять у інший світ, тут акцент на духовному значенні поховального обряду чітко зберігається. Чим далі війна поширюється в краї, тим масовіше вона підкошує людей, яких тут уже і не відспівують, і не лічать. До кінця апокаліптичної картини лічити будуть тільки живих.

У новелістиці Марка Черемшини відображено також такий особливий момент, як взаємне братання між се-

лянами й тими вояками, які прийшли нібито їх підкорювати. Неважко здогадатися, що самі жовніри не розділяли тих поглядів, що й їхня адміністративна верхівка: ця війна була не в їхніх інтересах. Науковець Дмитро Наливайко так характеризує війну та її усвідомлення мирним населенням: «Ця війна була не тільки страшною трагедією, а й грандіозним обманом: простим людям доводили, що вони вмирають за вітчизну, за демократію, за «культуру проти варварства», тоді як насправді вони вмирили [...] за новий хижацький переділ світу» [4, 5]. А з цього виходить, що ані селянин не розумів, для чого потрібна війна, якщо нації між собою добре розуміються, ані вояк цього не міг зрозуміти, який відчував себе швидше гарматним м'ясом, аніж представником якихось державних інтересів.

Війна остаточно зруйнувала закони логіки, якими досі керувалося суспільство: традиційний поділ на свій/чужий щодень змінювався, загарбник ставав захисником, а захисник – загарбником, принаймні їх так називали. Та найгіршими і найважчими для усвідомлення були випадки, коли люди однієї нації, а то й близькі родичі, опинялися в складі різних армій і змушені були воювати один проти одного.

Іншими словами, людині дають зрозуміти, що і родиною можна знехтувати, якщо того вимагає час, і в батька можна вистрелити, якщо він виявився «не свій».

Поняття «чужої війни» і незрозумілих для пересічного вояка геополітичних цілей – ще одна проблема: адже ідеться не про відстоювання безпеки сім'ї чи захисту національної ідеї. Ідеться про військову участь

солдата на боці того війська, у яке його рекрутують.

Таким чином у Першій світовій війні як першому глобальному військовому конфлікті людська доля береться до уваги хіба на найперших стадіях розгортання протистояння, коли поділ соціуму на «своїх» та «чужих» ще не загострений, а смерть – трагічна подія, а не цифра до статистичного підрахунку. Згодом уже (і в новелістиці Марка Черемшини це дуже виразно помітно) людина позиціонується не як індивід, а як частина війни (більш чи менш активний її учасник), або ж жертва війни – пасивний елемент, який не може існувати за законами нової дійсності й, відповідно, вона його руйнує.

Соціально-політичні інтегративні ознаки в ХХ столітті починають домінувати над родинними. Тобто «свій» це не той, хто однієї крові, а той, ким керує той самий політичний лідер. Політична влада стає критерієм для визначення спорідненості. Така психологічна аномалія призводить до того, що в суспільстві переважає мілітарне начало і нівелюється родинне.

Власне завершення воєнних дій на території краю – це попелище; Марко Черемшина показує фізичне знищення цілого села (за винятком людей, призваних до війська, або ж тих, які виїхали самі): «А перед Анничкою баба зумівалася: Хоть іди горі, хоть йди долів, то з усього села лиш ми дві живі, бо я тото не рахую, що світами бродит! Таки бігме, село вигибає» (новела *Село вигибає*) [5, с.161].

Перша світова війна принесла в родини українців ще одну трагедію – члени одної родини могли належати

до різних політичних сил і служити у арміях різних імперій.

Збірка *Село вигибає* ознаменовує собою другий період творчості письменника й дослідники сходяться на тому, що саме тепер Марко Черемшина реалізовує свій письменницький талант вповні (А. Музичка, А. Крушельницький, О. Гнідан та інші).

Найсильнішими особливостями другого періоду творчості письменника вважають психологічну довершеність, глибокий символізм, ритмічну стрункість та експресіоністичну манеру його викладу. Проте ми завважимо, що всі ці риси були притаманні вже першій збірці *Карби*, тільки їх використання підпорядковувалося певній меті (наприклад, прадавня гуцульська система вірувань). У збірці *Село вигибає* спостерігаємо лише вдосконалення манери письма, хоча самі образи стають значно штриховішими, тут не виписано детально характери, однак глибоко розкрито емоційно-настрове тло, відображене в описах, монологізованому мовленні.

Літературознавці сходяться на думці, що *Село вигибає* – новий етап творчості, але іноді не помічають найприкметнішого в цій збірці, а вказують на другорядні риси: «Семанюк – з другої доби своєї творчості – розкриває очі читача на свої письменські цінності з *Карбів* – він виступає тепер уже для всякого ясно у всій своїй творчості як самостійний, оригінальний мистець слова й форми» [5, 6]. Можемо не погодитися з тим, що на цьому етапі творчості новели письменника стали прозорішими та легшими для сприймання. Якраз навпаки – якщо *Карби* можна було зчитувати як карбовані праукраїнські

язичницькі мітки в християнській свідомості гуцулів, то *Село за війни* – гра з читачем: тут інколи насправді важко зрозуміти, де письменник серйозно говорить, де іронізує, а де вдається до сарказму.

Головним персонажем стає війна-руйнівниця, головною її жертвою – село як збірний образ. Перенесення шкоди, завданої війною, на дерева, ліси, місяць, гори – так само одна із творчих особливостей письменника. Природа тут ніби перебирає на себе частину страждань. Гармонія проявляється не в тому, що людина – частина природи, а в тому, що природа з людиною «заодно»; людина і природа рівноправні. Це нова філософська позиція, відображена письменником на інтуїтивному рівні, бо, як відомо з його *Автобіографії*, філософом себе Марко Черемшина ніколи не вважав.

Точність і штриховість – дві заповуки легкої манери письма та інформативності повідомлення. Мистцеві не потрібно було вигадувати екстремальні ситуації, бо він як правник і громадський діяч, зрештою, як свідомий громадянин-патріот, не раз бачив сюжети своїх творів у реальному житті. Він не писав про екзотику, якої ніколи не бачив, бо сучасна йому суспільно-політична дійсність могла забезпечити йому ті враження сповна.

Новели Марка Черемшина циклу *Село вигибає*, – цикл голосу з війни – голосу людського розуму і правдивого чуття. Автор не приймав війни з її алогічністю: і для письменника, і для його персонажів війна була абсурдом. Не виявлений прямо, та надиктований міжрядково, антимілітарний мотив Черемшининих новел промовляє через століття читачеві, що неможливо говорити про гармонію в тому

суспільстві, де війна визначає пріоритети і розставляє акценти.

Новели Марка Черемшини – це не літопис, хоч твори відбивають немало фактографічного матеріалу; вони, в зіставленні з офіційними історичними джерелами, доповнюють загальну картину бачення Першої світової війни. Марко Черемшина не дає власних історичних коментарів до зображуваних ним подій, він відводить цю роль для читача.

Якщо говорити про збірку *Село за війни* як про модерне явище, складну систему кодів, то стає очевидним, що ця збірка – сама є глибоким символом, утіленням черемшинівської філософії, виявленням його власного світосприйняття та світосприйняття людини загалом у тогочасному суспільстві. Хоча сам Черемшина скептично ставився до філософії, вважав її вимислом, чимось надуманим і штучним, однак несвідомо закладав певні філософські ідеї у власну новелістику. Специфікою новелістики Черемшини є те, що філософське начало тут дуже легко переплутати з ліричними відступами, які служать швидше для емоційної розрядки, аніж для повідомлення.

Ситуації, зображені в новелах – не тільки подієвий шаблон, який міг приміряти на своє життя читач і зіставити із власним досвідом, це передусім ключ до розуміння свідомості людини, яка пережила війну і пронесла її відбиток у своїй душі крізь усе життя. Символ уже не є помічником метафори і більше не служить для краси чи експресивного подразнення уяви читача; тепер символ стоїть чимраз ближче до знака.

Немає сумніву в тому, що *Село вигибає* – яскраве явище української

літератури, її важко порівнювати й із іншими творами воєнної і післявоєнної тематики, оскільки ця збірка – наскрізь оригінальна. «Після виходу збірки *Село вигибає* повніше розкрився дар «ліричного квіткування» письменника. Тепер він виразніше вирізьблює психологічні порухи душі і зовсім не прагне етнографічної детальності, повноти, вичерпності. Але ж психологізація, настроєвість у Черемшини – не самоціль, ритмізація мови – не модерністське естетизування, публіцистичний патос – не письменницька риторика. То природний стан його душі, його громадянського ества, що найповніше і найвиразніше виявляється у створеному ним художньому літописі загальнонародної трагедії» [5, 5].

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що збірка Марка Черемшини *Село за війни* – новий етап у творчості письменника, який засвідчив еволюцію естетичної свідомості мистця. Проте цим значення збірки не обмежується. Новели воєнного циклу – унікальні літературні свідчення з тих територій, де влада під час Першої світової війни могла змінюватися і кілька разів на тиждень.

У новелах передано конкретні історичні реалії, одні з них підтверджуються наявними історичними матеріалами, інші ж так і залишаються єдиними свідченнями. У зображенні подій Марко Черемшина не

вдавався до художнього вимислу, це було би абсолютно невиправданим з огляду на тематику. Проте уникнув він і документалістичного, хронологічно впорядкованого викладу. Художній твір все-таки не має бути переобтяжений фактографією – цю думку митсець послідовно витримав упродовж всієї своєї творчості.

Bibliography and Notes

1. Крушельницький Антін, Василь Стефаник. *Йван Семанюк. Лесь Мартович*, [у:] *Idem, Українська новеля*, Коломия 1910, с. V-XXV.
2. Лях Тетяна, *Творчість Марка Черемшини у контексті західноукраїнської новелістики: жанрово-стильові тенденції*, Ужгород: Темпора 2015, 324 с.
3. Рязанова Олеся, *Художня деталь як засіб характеротворення в новелах Марка Черемшини (на матеріалах збірки «Карби»)*, [у:] *«Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: Збірник наукових праць / Ред. С. Хороб, Івано-Франківськ 2006, с. 174-182.*
4. Хороб Степан, *Проза Марка Черемшини: текст, контекст, метатекст*, [у:] *«Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: Збірник наукових праць / Ред. С. Хороб, Івано-Франківськ 2006, с. 238-249.*
5. Черемшина Марко, *Твори: У 2-х томах*, Київ 1974, Том 1, 376 с.
6. Черемшина-Семанюк Наталя, *Спогади про Марка Черемшину*, Львів 1958, 128 с.

Nataliya Stetsyk

**TYOLOGICAL AFFINITY OF A SHORT STORY BY LES' MARTOVYCH
VIDMINA AND A NOVELS BY OSYP SHPYTKO VYRID**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Наталія Стецик

**ТИПОЛОГІЧНА СПОРІДНЕНІСТЬ НОВЕЛИ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА
ВІДМІНА ТА РОМАНУ ОСИПА ШПИТКА ВИРІД**

Abstract: The article examines typological features of similarity between the novel by Les' Martovych *Vidmina* and the novel by Osyp Shpytko *Vyrid*. It was found that the foundation which permeates the fabric of autobiographical works and allows writers to talk about their ideological and problematic affinity is mythological image of an 'excellent student'. Signs of this problem can be traced in the names of the works that are synonymous. Common stylistic techniques of these texts are fine irony and sarcasm that often become caricature exaggeration.

Keywords: autobiographism, mythological image 'Excellent', existentialism, irony, sarcasm, grotesque

Актуальним напрямом сучасного літературознавства є вивчення художніх явищ шляхом їх типологічного зіставлення. Таке дослідження дає змогу окреслити визначальні ознаки індивідуального стилю письменників, творчість яких є предметом компаративного аналізу, всебічно осмислити жанрову специфіку, ідейне спрямування та художні домінанти їхнього творчого доробку.

Одним із найбільш яскравих прикладів типологічних збіжностей в українській літературі є художня творчість талановитих західноукраїнських письменників кінця ХІХ – початку ХХ століть – Леся Мартовича та Осипа Шпитка.

У творчому доробкові цих мистців чіткі аналогії й відповідності виявляються на ідейному, проблемно-тематичному та стильовому рівнях. Зокрема, виразно простежуємо їх у таких творах покутського автора, як: *Відміна*, *Пророцтво грішника*, *Винайдення рукопису про руський край*, *Забобон* та текстах Осипа Шпитка – *Вирід*, *Листи з пекла: Анцихрист до Люципера*, *Про святих Дамазія і Панкратія*.

На окрему увагу заслуговують ознаки типологічної подібності між *Відміною* (1904) Леся Мартовича й *Виродом* (1901) Осипа Шпитка. Це – автобіографічні твори, у яких відбито манери поведінки письмен-

ників, їхній неординарний та ексцентричний стиль буття. Спільними стильовими прийомами творів є тонка іронія й сарказм, що нерідко набувають карикатурного перебільшення. Основою, що пронизує канву кожного з цих текстів і дозволяє вести мову про їхню ідейно-естетичну та проблемно-тематичну спорідненість, є мітологічний смислообраз “відмінника”.

Новела *Відміна* належить до останньої прижиттєвої збірки Леся Мартовича *Стрибожий дарунок та інші оповідання* (1905). Вона займає одне з важливих місць у “дитячій” прозі письменника. Сюжет її прожитий глибоким філософським змістом і насичений виразними символіко-мітологічними елементами. Тут мистець проявив себе, насамперед, як неперевершений майстер зображення внутрішнього, психологічного стану героя. Об’єктом творчої уваги автора в новелі є зображення короткого епізоду з життя головного героя Микитки. Через цей епізод у творі органічно відтворено загальну ворожу атмосферу в сім’ї героя, показано характер самого Микитки. Звужуючи й локалізуючи дію на родинних колізіях, автор “доконує подвійне завдання: домагається максимально можливого кипіння конфліктної «магми» і вказує на природу інфернальної чуттєвості” [8, 105]. Відтак, уся сюжетно-композиційна структура новели побудована лише на півтонах, натяках та алюзіях. Тому кожна, навіть найменша художня деталь, що на перший погляд не варта мистецької уваги, набуває в цьому творі концептуально вагомого й промовистого значення.

Дослідники творчості Леся Мартовича віддавна артикулюють “автобіографізм як одну зі складових його художнього дискурсу” [8, 104]. І не лише стосовно повісти *Забобон*, але також і “дитячої” прози письменника. Отож, неважко відчитати авторський хронотоп і в новелі *Відміна*. У творі зображено складний для письменника період “ескалації нервової напруги”, пов’язаний, насамперед, “із душевною перевтомою”, а також “із розчаруванням у людях, які оточували, і в духово-творчій діяльності” [8, 104]. Зображений у творі загальний “клімат ворожості”, очевидно, панував довкола мистця у реальному житті між його рідними й близькими. У новелі відбито також окремі риси характеру письменника, що були властивими йому ще з дитинства. Зокрема, виразно їх простежуємо в образі головного героя твору малого Микитки, якого можна ідентифікувати з письменником на підставі таких спільних рис: імпульсивного й бунтівного темпераменту, прямолінійної відвертості, ненастанної потреби пустощів, бешкетів тощо. Тому, як влучно й цілком доречно відзначають дослідники творчості Леся Мартовича, у *Відміні* навіть неозброєним оком помітні “явні симпатії й співпереживання автора за свого героя, його зближення чи навіть «осереднення» в текстовій субстанції. Микитка не просто «об’єктивний» носій ідеї, а й значною мірою *alter ego* письменника” [8, 106].

Роман *Vupid* (1901) займає чільне місце у художній спадщині Осипа Шпитка. Це – “перший екзистенційний твір не лише на наших теренах, а й у Європі” [6, 13]. Він став своє-

рідним викликом усім естетичним канонам тогочасної літератури і засвідчив якісно новий етап в історії розвитку українського письменства – початок творення літератури, вільної від будь-яких обмежень, традицій і канонів. Синкретизм глибоких екзистенційних мотивів та тонкої іронії, гумору, виразних елементів еротики й флірту – та стильова домінанта роману, що вирізняє його з-поміж інших модерністських текстів. Цим твором Осип Шпитко “заклав певні закономірності у розвиток української прози, бо навіть не хочачи його мимовільними послідовниками стали, для прикладу, такі сучасні прозаїки, як Ю. Покальчук та Ю. Винничук” [5, 127].

Роман Осипа Шпитка *Вирід*, як і новела Леся Мартовича *Відміна*, побудований на автобіографічній основі. У сюжеті твору відбито чимало фактів, які мали місце в житті письменника, відтворено його поведінковий стереотип, що простежується в образі наратора й головного героя твору – Романа Луневича, реальним прототипом якого є сам Осип Шпитко. Образ головного героя роману можна ідентифікувати з письменником на підставі багатьох спільних рис, найголовнішими серед яких є: ексцентрична манера поведінки, схильність до епатажних, скандальних витівок, зухвалих дій і вчинків, надзвичайно розкутий, авантюрний стиль життя. Тут простежуємо синтез життєвого й творчого принципів Осипа Шпитка, що, власне, становить одну з визначальних рис художнього методу письменника. Життя і творчість мистця були неподільними, вони органічно взаємодоповнювали одне одного.

Часто історії, що відбувалися з автором, переливалися в літературні сюжети і навпаки – елементи із творів згодом, у тій чи іншій мірі, реалізувалися в дійсності.

Відзначимо, що у поведінкових стереотипах Леся Мартовича й Осипа Шпитка простежуємо також немало спільних рис. Головним конституційним чинником життєвої парадигми обох мистців були неординарні й епатажні витівки, безмірні «масні» жарти та дотепи, щоправда, в кожного з них вони виявлялися по-різному. В Осипа Шпитка, зокрема, вони були значно жорсткішими, ніж у Леся Мартовича.

Лесеві Мартовичу ще з дитячих літ був притаманний неабиякий талант до комічного мімесису. Його вміння «наслідувати знайому всім особу в рухах і способі вимови» [3, 151-152] неминуче передбачало «гостру спостережливість, надзвичайну пильність ока як прикметну ознаку художньої обдарованості» [8, 123]. Тому сучасники покутського автора неодноразово відзначали в ньому жорстокість, цинізм у його поведженні, ставленні до друзів і близьких людей, у грубих жартах, манері спостерігати тощо. Письменник і справді бував різкий, нестриманий, внутрішньо налаштований на скандал. За спогадами очевидців, «у його товаристві ставало деколи ніяково. Він бо увесь час приглядався до людей, увесь час їх обсервував і при тому деколи злобно підсміхався» [3, 190]. Та якщо покутському мистцеві був властивий простий, подеколи грубий і злостивий гумор, його дотепно-іронічні кепкування й пародійне висміювання рідних і близьких людей не перетікали у

відверту агресію, то Осипові Шпитку притаманним було надзвичайно гостре, відверте та їдке саркастичне глузування, що іноді переходило в карикатурне перебільшення. Більше того, письменник, «йдучи за мотивами цинізму», нерідко «впадав у грубий реалізм з нахилом до самобичування» [9, 496]. Він «був ладен серед білого дня на Академічній вулиці побити людину, відібрати їй честь найнижчого сорту пасквілями», бо «всюди в нашому громадському житті добачував нікчемність, і, поборюючи її, не вагався вжити ніяких засобів», був брутальний «у відношенні до тих, в кім добачував свого ворога, і горе було тому, хто «впав йому в око» як ворог!» [2, 34].

За спогадами очевидців, Осип Шпитко мав скандальну й неординарну вдачу. На початку минулого століття в літературно-наукових колах Галичини письменник вирізнявся нестандартною манерою поведінки, розкутим, авантюричним стилем життя, надмірною схильністю до хуліганства й розбишацтва. Особливо виражений цинізм і зверхне ставлення до будь-яких морально-етичних законів, обов'язків не мали в його житті меж. Сказане стосується і творчої сфери. Він завжди принципово й категорично відстоював власні художньо-естетичні та світоглядно-філософські погляди й ідеї. Нерідко навіть найменші зауваження щодо своєрідності творчого методу чи індивідуального стилю мистця видавалися йому необ'єктивними й викликали шалене обурення та спалахи гніву, про що пише в есеї *Перший богеміст на галицькому ґрунті* сучасник письменника Петро Карманський: «[...] Наші

дороги розійшлися з того приводу, що я в його знаменитих фейлетонах викреслював йому одну крапку над і, чого він за ніяку ціну не міг простити ні мені, ні взагалі всім «ідіотам з університетами». Наші граматики певно не знають, що їх химерність спричинила такий поважний «казус беллі» та що з їх вини мені дісталось на письмі стільки епітетів, до матерщини включно» [2, 39]. Очевидно, саме через це прижиттєва літературна критика так обережно обминала його ексцентричну постать.

Типологічна спільність між романом Осипа Шпитка *Вирід* і новелою Леся Мартовича *Відміна* найбільш чітко виражена в образах головних героїв. В їхній основі лежить мітологічний мотив «відмінника».

Ознаки мітологічного смислообразу «відмінника» простежуємо вже у самих назвах творів, що є синонімічними й загалом мають знаковий характер. Назва в обох творах виведена зі зневажливого прізвиська головних героїв – Романа Луневича (в романі *Вирід*) й Микитки (в новелі *Відміна*). В обох випадках вона є деталлю-ляйтмотивом, що наділена символічним значенням і виступає певним концептуальним кодом усього твору. Вирід, як і відміна – це той, що відродився від усіх, не такий, як інші, не сприймається більшістю через власні життєві принципи, які не збігаються із загальноприйнятими в суспільстві. «Смислообраз «відмінника» глибоко закорінений у релігійну і, загалом, у мітологічну свідомість». Згідно з народними віруваннями, «підмінними вважали дітей, яких ворожі сили підкинули породіллям, викрадаючи натомість їх немовлят» [8, 105]. Підмінним ді-

тям властива незвична поведінка, особливі здібності та неординарна вдача. “Незвичайність” підміненого виявляється також і в його зовнішності: “маленька голова, довгі вуха, тонкі ноги, велике черево, хорує не-настанно, не ходить до сімох літ, а така буває нетерпляча, що ніколи не можна її нагодувати. Полишена в хаті, виїдає всі страви, за що її б’ють, коли достережуть, і викидають. Богиня забирає її назад, а приносить украдену дитину, говорячи: «На тобі твою дитину, ти над мою збиткуєшся, а я твій не кажу нічого; диви, яка вона гарна та чиста»” [1, 125-126]. Проаналізуємо кожний випадок окремо.

“Інакшість” головного героя твору Осипа Шпитка *Вирід* Романа Луневича виявляється вже в ранньому дитинстві. Подеколи й справді виникає враження, ніби він не людська дитина, а виплід злих сил, “виродок”, “відміна”, “чортеня”. Мітосемантика “відміни” постійно нав’язується свідомості Романа Луневича. Так, зневажливе прізвисько “вирід” головний герой отримав одразу ж після свого народження, однак серйозних причин, які б зумовили відверто негативне ставлення рідних до нього, автор у творі не наводить: “Ще малим у колісці прозвали мене виродом, мабуть, через те, що я плакав і був, загалом, дуже непосидючий, так що покійний мій тато давав крейцері за те, щоб мене вколисати або забавити” [10, 16]. Зрештою, назва “вирід” стає для нього більш звичною й природною, ніж ім’я: “Мені швидко навкучилося здрібніле «Ромцю», я сам немов почував, що властивіша для мене назва – вирід. [...] Чому воно так було –

сего не розумію” [10, 17]. Згодом гостре відчуття Луневичем власної “інакшости” переростає у стійкий психологічний комплекс “меншовартости”, якого йому так і не вдається позбутися: “Мені не вільно бути щасливим, бо я [...] вирід, якого сотворено на світ мабуть тільки на те, аби не переставав ніколи мучитися...” [10, 115].

Прикметно, що у романі Осипа Шпитка *Вирід* образ “відмінника” наділений більш глибоким філософським змістом, ніж у новелі Леся Мартовича. Певною мірою, це зумовлено особливостями жанрової структури та нарративної форми твору. Адже специфіка роману дозволяє глибше й об’ємніше, ніж у новелі, розкрити ту чи іншу тему й проблему, змодельовати найскладніші психічні процеси, а експліцитна форма оповіді, що надає творові сповідального тону, – проникливіше збагнути сутнісні детермінанти внутрішньо-духового буття героя. Отож, у романі *Вирід* концепт “відмінника” осмислюється, насамперед, із погляду філософсько-екзистенціалістських доміант. Власне, сюжетно-композиційна канва твору розгортається крізь призму таких головних екзистенціальних модусів, як: відчуження, самотність, відчай, вибір, абсурд людського буття.

Найчіткіше в сюжеті роману *Вирід* прочитується мотив відчуження, який виявляється в екзистенційному стражданні і є своєрідним привілеєм свідомості, що стає доміантою характеротворення головного героя твору Романа Луневича. Він гостро відчуває свою непотрібність, недоречність власного існування: “Мені здавалося тоді вже, що нема

правди на світі, що мене б'ють за дармо, що мене ніхто не любить, що я нікому не потрібний, що... я справді якийсь не такий, як інші діти, що я – вирід” [10, 17]. Основною прерогативою екзистенційних рефлексій героя є відраза до себе: “До чого я здібний? До всього на світі, значить: я можу обіжати людей, бити невинних, визискувати, грабувати, красти, а навіть мордувати. [...] З того виходить таке, що нема нічого вже підлішого від мене, або, сказавши іншими словами: я є найпідлішою людиною..., ні, навіть не людиною, лиш найпідлішим і найбруднішим сотворінням під сонцем” [10, 103]. Луневич намагається протистояти суспільству, ворожому, “іншому”, недосконалому, яке нав'язує йому свою волю, мораль, інтереси й ідеали. Він доходить висновку, що саме суспільство є справжньою причиною трагічної невлаштованості його життя, адже воно, не зрозумівши й не сприйнявши його належно, відкинуло від себе і цим спричинилося до всіх його моральних падінь.

Головний герой твору Осипа Шпитка Роман Луневич є глибокою екзистенційною особистістю, для якої все можливо, все дозволено, позаяк усе однаково не має сенсу: існування – це “буття для смерти” як єдиної мети життя. Тому, за авторським задумом, він шукає свого продовження в самогубстві.

У новелі Леся Мартовича мітологічний смислообраз “відмінника” виявляється у постаті головного героя Микитки, який безпосередньо “скований метафізичними переживаннями концепту виродка” та “перебуває в повній і деспотичній його волі” [8, 106]. Життя хлопця, як і Ро-

мана Луневича з твору Осипа Шпитка *Вирід*, сповнене несамовитих дій та ексцентричних витівок, яким, схоже, немає меж. За структурою свого внутрішнього, психологічного буття Микитка й справді ніби несамовитий, виродок, відміна, чортеня. “Я не вірив у ніякі забобони, але тепер вірю, що він – відміна. Це дідько підміняв свою дитину” [7, 205], – такого висновку доходить брат Микитки Іван у кінці новели. Неординарна манера поведінки Микитки, його зухвалі й скандальні витівки часто викликають у рідних лише нерозуміння, сміх та подив. Тому особливу увагу привертає чимала кількість дефінітивних характеристик негативного, образливого змісту, що лунає з уст рідних і близьких головного героя на його адресу: “Уступи мені з хати, напасте старцівська! [...] Ти, запортку недоношений! Господоньку милосердний! Який тепер поганий нарід настає на світі. Геть! Ти, антихристе! Бо як возьму яке лихо, то й перевалю тебе” [7, 203]. Сам Микитка теж, судячи з наступного епізоду, вважає себе “відміною”, “виродком”, не таким, як інші: “Ти гадаєш, що я плачу? То сльози самі капають, бодай їх шлях трафив, – говорив Микитка, ловив жменею очі так, як ніс, і пирскав сльозами на землю. – Я вас мушу висякати, дитьчі очища” [7, 205]. Осудливе й зневажливе ставлення сім'ї до Микитки зумовлене насамперед його постійним бешкетуванням: “Знаєш, де твої нашильники, що вліті пропали? То я їх украв та порізав на ремінці та й зробив шори на нашого пса” [7, 204], – зізнається головний герой своєму братові Іванові, щоб його розіслати. Причина такого дивно-

го, бунтівного поведження героя залишається незрозумілою майже до кінця новели. Після завершення діалогу Микитки з братом Іваном оповідач нарешті пояснює мотиви незвичних дій і вчинків головного героя: “Цілий світ робив Микитці наперекір: дома його зневажали й били, на селі його били, від нікого не чув привітного слова, хіба тільки сварку, тим-то й рад був Микитка, що й він віддячить тому світові тим же добром” [7, 206]. Наведені слова, власне, звучать як “своєрідна кода, що узагальнює не лише тематичний спектр цього конкретного твору, а й слугує підсумком певного життєвого й змістово-концептуального принципу” [8, 107].

Типологічні паралелі між новелою Леся Мартовича *Відміна* й романом Осипа Шпитка *Вирід* виявляються також і на стильовому рівні. Зокрема, однією з найбільш характерних спільних рис, що зближує стильові рівні творів є іронія та сарказм, які в обох випадках нерідко набувають карикатурного перебільшення. Дається взнаки тонкість і легкість іронічного стилю письменників, дотепність і гострослів'я.

У романі *Вирід* виразним є глузливо-критичне, упереджене ставлення Осипа Шпитка до тих чи інших зображуваних персонажів, його надзвичайно гострий і їдкий сарказм та сатира. Письменник нерідко вдається до характеристик негативного, образливого та зневажливого змісту, вживаючи згрубилу лексику: “В повітовім місті Т., де стоїть звичайно трохи війська, жила собі проживала, знана не лише у місті, але і в околиці 30-кількалітня дівка жовнірська... прачка, обдерта, вічно запита, скро-

фулічна... Її кликали іронічно: «Панно Гапко!» Смішнішого страхопуда я ще не бачив досі на світі. Тут справді природа мусіла зужити незвичайно багато сили, аби створити щось такого гидкого” [10, 77]. Карикатура й іронія у цьому романі є не лише засобом створення комічного ефекту, але й способом вираження ставлення автора до зображуваного предмета. Подеколи письменник використовує астеїзм – “різновид іронії як тропа, похвала у вигляді осуду (чи навпаки)” [2, 67], що простежуємо, наприклад, у наступному фрагменті тексту: “Або й вона сама, Богуміла... Господи! Така то свята, така добра – лиш одну-одніську хибу відкрив я у неї перед шлюбом: була бридка!” [10, 81].

Натомість іронія, гумор та сарказм Леся Мартовича в новелі *Відміна* прості й добродушні. Дотепно-жартівливі описи письменника не мають настільки їдкого, образливо-зневажливого змісту, як у романі *Вирід* Осипа Шпитка. Головним стильовим принципом покутського письменника, що виразно виявляється, зокрема, й у новелі *Відміна*, є гротесковість: “Купив коня такого, що копає й кусає, та й підкував на всі чотири ноги. Думка була така, що Микитка товче собою поміж коні, та кінь морсне його підковою по чолі та зробить йому амінь. Гадаєте, що лучило на нього? Де там! Кінь копнув батька, копнув неню, копнув мене, а ся відміна лазила коневі попід живіт, тягала за хвіст, а кінь його й не рушив” [7, 205-206].

Таким чином, ознаки типологічної спорідненості між новелою Леся Мартовича *Відміна* та романом Осипа Шпитка *Вирід* є чіткими й вираз-

ними. Ідейно-тематична й стильова подібність цих творів обумовлена перш за все подібністю манер життєвої і творчої поведінки мистців, спорідненістю їхніх темпераментів, тобто спільними життєво-типологічними факторами.

Bibliography and Notes

1. Гнатюк Володимир, *Нарис української мітології*, Львів: Інститут народознавства Національної Академії Наук України 2000, 264 с.

2. Карманський Петро, *Українська Богема*, Львів: Олір 1996, 144 с.

3. Клиновий Юрій, *Моїм синам, моїм приятелям: Статті та есеї*, Едмонтон-Торонто: Слово 1981, 613 с.

4. *Літературознавчий словник-довідник* / Ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко, Київ: Академія 2007, 752 с.

5. Лучук Іван, *Правдивий богеміст української літератури*, [у:] Шпитко

Осип, *Вирід*, Львів: Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України 2000, Випуск 5, с. 126-127.

6. Ляшкевич П., *Життє Осипа Шпитка (Легенда. Біографія. Творчість)*, [у:] Шпитко Осип, *Вирід*, Львів: Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України 2000, Випуск 5, с. 5-14.

7. Мартович Лесь, *Твори*, Київ 1963, 566 с.

8. Піхманець Роман, Халамидник і забіяка: психологічне підґрунтя художньої думки Леся Мартовича, «Дзвін» 2011, № 2, с. 101-131.

9. Рудницький Михайло, *Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке "Молода Муза"?*, Дрогобич: Відродження 2009, 502 с.

10. Шпитко Осип, *Вирід*, Львів: Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України 2000, Випуск 5, 128с.

Iryna Dmytriv

**IDEA OF HAPPINESS IN THE *GREAT HARMONY*
BY BOHDAN IHOR ANTONYCH**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Ірина Дмитрів

**ВІЗІЯ ЩАСТЯ У ВЕЛИКІЙ ГАРМОНІЇ
БОГДАНА ІГОРЯ АНТОНИЧА**

Abstract: The peculiarities of Bohdan Ihor Antonych christian outlook are considered in this article. The analysis of writer's philosophical conception is made on the basis of *Velyka Harmonia (Great Harmony)*. *Velyka Harmonia* is saturated with religious mysticism and longing to plunge into the mystery of people's existence and find one's own way of faith. The analysis is done by means of textual and comparative methods, also with the help of Christological interpretation.

Keywords: Bohdan Ihor Antonych, the Bible, happiness, image, poetics, inner peace, symbol

Творчість Богдана Ігоря Антонича – одна з найбільш значущих сторінок нашої літератури, їй притаманна непідробна оригінальність в осягненні художньої дійсності та виняткова глибина у відтворенні специфіки релігійного світосприйняття. Його поетичне слово відкривається читачеві щораз новими гранями і дає багатий матеріал для літературознавчих студій.

Актуальність нашого дослідження зумовлена необхідністю глибшого прочитання художньої спадщини Богдана Ігоря Антонича, адже його творчість вирізняється жанровою багатогранністю, широкою палітрою поетикальних засобів, високим рівнем суб'єктивності в поетичній ре-

інтерпретації традиційних сюжетів. Нового осмислення потребує збірка *Велика гармонія*, адже вона має вагомe значення для розуміння внутрішнього світу її автора, зокрема у ній викладено поетову візію щастя, яку намагатимемось прокоментувати, послуговуючись біблійними текстами, творами святих Отців та українських письменників, зокрема Григорія Сковороди.

У *Великій гармонії* подибуємо три вірші, у яких поет концептуально підходить до питання щастя: *Amen* ("Щоб серце доспівало, його ти переминь. До щастя треба мало: гармонії. Амінь") [1, 89], *(Наївність)* ("Малі до щастя дверці: захоплення та неба, гармонії у серці, нічого більш не треба") [1,

99], *Triangulum* (Віра, надія, любов, ч. 1) (“Бо щастя це трикутник, / а в нім три боки: віра, надія, любов”) [1, 106], решта поезій побіжно, але мистецьки досконало дають відповідь на поставлену у нашому дослідженні проблему.

Для Богдана Ігоря Антонича, як людини і поета, вкрай важливо було знайти відповідь на питання: у чому щастя? чи воно можливе? як його осягнути? Оскільки *Велика гармонія* – збірка християнської лірики, то, зрозуміло, ключ до щастя поет віднаходить на сторінках Святого Письма, зокрема Євангелія – благої вісти. Уже з перших днів своєї проповіді Ісус Христос вказує шлях до щастя, проголошуючи блаженства у Нагірній проповіді. Він для того і прийшов на землю, щоб закликати вірних увійти у радість Пана свого і зробити її загальнодоступною (Мт. 25, 21). Впродовж усієї земної місії Спаситель часто наголошував на тому, що щастя не у земних скарбах, а небесних благах, що радість чистого серця уже є передсмаком Царства Небесного тощо. Перед тим, як повернутися до Небесного Отця, Воскреслий особливо зупинявся на трьох ключових словах: мир, любов та радість. Біблія визначає мир як стан добробуту щоденного існування, як стан людини, що живе у гармонії з природою, собою та Господом [12, 424]. Жак Філіп наголошує, що Господь є Богом миру. Він говорить і діє лише в атмосфері миру, а не неспокою і хвилювання. Пригадаймо досвід пророка Іллі у Хориві. Бог не перебував ні в потужному вітрі, ані в землетрусі, ні у вогні, а в “лагідному вітерці” (1 Цар. 19, 12) [15, 9]. Для християнина мир – це велике благо, тому що сам Христос дарував його

своїм апостолам: “Мир вам” (Лк. 24, 36; Йо. 20, 19), “Мир залишаю вам, мій мир даю вам” (Йо. 14, 27), “Мир домові цьому” (Мт. 10, 12; Лк. 10, 5). Побажання і прагнення миру увійшло згодом у літургійну традицію, адже більшість церковних богослужень містять прохання за мир: “В мирі Господеві помолімся”, “За мир з висот і спасіння душ наших Господеві помолімся”, “В мирі вийдім”. Мир – це той стан, якого прагне людина після виснажливої духовної боротьби зі злом. Людині, у якої серце обтяжене пристрастями, незнайомий стан духовного миру і радості, і навпаки, якщо людина живе у мирі з Богом, ближніми, навколишнім світом, тоді її серце буде наповнене неземною, непроминальною радістю, і це не емоції, а стан її духа, душі і тіла. Папа Франциск каже, що відзнакою та печаттю християнина є радість. Він наголосив, що сумний християнин – це абсурдна річ, підкресливши, що Святий Дух вчить любити й переповнює радістю, адже у Посланні до Галатів апостол Павло пише, що “плід Духа: любов, радість, мир” (Гал. 5, 22). Над темою миру і радості розмірковують і святі Отці: “Мир – це простота духа, умиротвореність сумління, спокій душі, зв’язок любови. Мир – це порядок, гармонія в кожному з нас, це постійна радість, яка народжується від свідчення чистого сумління, це свята радість серця, в якому панує Бог. Мир – це шлях до досконалости. Або ще краще: у мирі міститься досконалисть” [15, 75]. Тома Кемпійський каже: “Веселість праведних є ради Бога і в Бозі, і радість їх правдива” [14, 122]. Йосиф Ратцінгер (папа Бенедикт XVI) наголошує, що погіршення стосунків із Богом є витокотом усіх отруень люди-

ни, їх покращення – головною умовою миру у світі. Лише примирена з Богом людина може примиритися і сама з собою та бути в собі гармонійною, і лише примирена з Богом та собою людина може зміцнювати мир навколо себе та в цілому світі [8, 100]. Український філософ Григорій Сковорода, який світоглядно вельми близький Антоничеві, висновує: “Плоди блаженного життя є радість, радісність, насолода. А корінь їх є спокій серця” [16, 230].

У творчості Антонича поняття “щастя”, “гармонія”, “мир”, “радість” виступають майже синонімами. До речі, те, що розмаїття земних радощів не має нічого спільного з істинним щастям, поет у своїх творах декларує неодноразово. У поезії *Momentum cum Deo* (З Богом сам-на-сам) Богдан Ігор Антонич художньо зобразив спокуси “цього світу”, життя, “повне чару, принади”, манить ліричного героя, “блищить із зрадливих заслон” [1, 94]. Проте епітет “зрадливі” виказує те, що поет розгадав усю марноту світських зваб. З цього огляду доречними є розмірковування Івана Золотоустого, який каже: “Справді, не велич влади, не многота грошей, не велика могутність, не міцність тілесна, не розкішний стіл, не блискучий одяг, не інші людські переваги надають благодушність і радість, але буває це плодом лише душевного благоустрою й чистої совісти. Той, хто має чисту совість, хоча він одягнений у веретище, хоча бореться з голодом, добродушніший за тих, хто живе розкішно; але той, хто усвідомлює за собою лихе, хоча володіє горами золота, є бідніший за всіх” [4, 144].

Ще одним твором, у якому Богдан Ігор Антонич стверджує, що хоча

життя має “тисячі принад”, проте у “кожній радості ховає безліч зрад”, є поезія *Vinea divina* (Сірина життя): “О, життя різноманітне в однині, / о, життя тисячбарвне в сірині, / та зате в найбільшій щасті є на дні / лиш полин” [1, 94].

Щастя полягає не в зовнішніх обставинах життя, вважає Григорій Сковорода, а “в нас самих”: “Що було б, якби щастя, для всіх найпотрібніше та найлюбезніше, залежало від місця, від часу, від тіла та крові! Скажу ясніше: що було б, якби щастя поклав Бог у Америці або на Канарських островах, або в азійському Єрусалимі, або в царських палацах, або у Соломоновому віці, або в багатстві, або в пустині, або в уряді, або в науках, або у здоров’ї? [...] Хто міг би досягнути ті місця? Як можна всім родитися в тому самому часі? Як усім уміститися в одному уряді або маєтку?”; “Я не кажу, що щаслива людина не може виконувати високого уряду або жити в веселій країні, або користуватися добутком, я кажу лише, що вона щаслива не від чину, не від країни, не від добутку [...] Бог не прив’язав щастя ні до часів Авраамових, ні до кордонів Соломонових, ні до царства Давидового, ні до наук, ні до маєтків, ні до природних талантів, ні до добутків – тим-то він не всім одкрив шлях до цього (усього), і є праведний у своєму вчинку”; “Хочеш бути щасливий? Не шукай щастя за морем, не прохай його в людини, не мандруй по планетах, не тиняйся по палацах, не повзай по кулі земній, не ходи по Єрусалимах... За гроші ти можеш купити село, справа важка, бо обхідна, а щастя, як необхідна необхідність, дарується скрізь та завше задурно”; “Дійсне щастя є в нас”; “Шукаємо щастя по

країнах, по віках, по статтях, а воно скрізь та завше з нами; ми в ньому, як риба в воді, воно коло нас шукає нас самих. Немає його ніде, бо воно скрізь. Не шукай його ніде, коли не знайдеш скрізь”; “Цей мир, ніби неоціненний скарб у нашому домі, в нас самих захований. Можна сказати, що воно бездомним волоцюгам у голову не приходять, що порозкидали серце своє по пустих зовнішностях”; “Щастя наше в нас... хай ніхто не чекає щастя від високих наук, від шановних посад, від добутків...». Щастя в нас – це для Сковорода значить “царство Боже – в нас” або сам Бог у нас... [16, 301-302]. Ці думки філософ також виклав у поезії *Щастя, де ти живеш?*.

Ще однією умовою до відчуття блаженства, миру і радості є вміння усамітнитися, увійти в “комірчину” власного серця, з яким Господь розмовлятиме у тиші. Власний духовний досвід підказав Антоничеві, що людині не так легко стати понад звичайні земні радощі, які автор передав словом “щоденність”, і витишитися серцем, щоб почути голос Божий: “Як важко, як важко, як важко / забути щоденність є нам, / єдину коротку хвилину / гуторити з Богом... сам-на-сам” [1, 95].

Великий знавець духовного життя Никодим Святогорець наголошує на важливості усамітнення: “Якщо покажеш Богові свою душу, настільки вільною й усамітною в собі, то побачиш, які дивні діла зволить Він зробити в ній; головне – Він осінить тебе божественним миром, який є даром, що може стати в тобі кивотом для всіх інших дарів, як говорить великий Григорій Солунський. “О, дивне з’єднання, таємна скарбниця Всевишнього, в якій одній Він зволив слуха-

ти звернені до Нього твої слова, і сам говорити до серця твоєї душі” [...] Все твоє бажання й очікування нехай буде завжди звернено до цих невидимих Божих відвідин. Однак пам’ятай, що Бог не відвідає твою душу, якщо не знайде її усамітною в собі” [6, 189]. Це добре розуміє і Григорій Сковорода: “Залиш, о дух мій, скоро всі землянії міста! / Зійди, мій душе, в гори, де правда живе свята, / Спокій де, тишина царюють з відвічних літ, / Країна де вабна, де неприступний світ” [11, 50].

Г. Сковорода висловив думку про те, що потрібно вийти із системи земних пристрастей і піднятися туди, де панує правда, тобто Мудрість та Бог, і саме там заспокоїться душа. Але для цього треба залишити печалі світу й марнотність мирських діянь. Такий підйом зветься у мистця “возлетінням”, яке можливе в очищеній людині. У “силі” до байки *Щука та Рак* філософ пояснює: “Без Бога й за морем погано, а мудрому чоловікові весь світ – рідний край: скрізь йому й завжди добре. Бо добро він не збирає з місць, а носить його в собі” [11, 121]. Отже, спокій, тиша, тобто душевний мир, досягається через зречення від усього, що проминає, і поєднання з небесним, з Богом.

Стан душевного миру в Антонича найчастіше передається словом “гармонія”, яке закладене у назву збірки релігійної лірики поета і є ключем до його розуміння щастя. Слово “гармонія” – злагодженість, “благозвуччя” – є домінантним у збірці *Велика гармонія*, повторюється у 12 поезіях, організовує образну систему, що дозволяє вважати його метаобразом [19, 28]. Гармонія в Антоничевому сприйнятті – не лише стан духовного та духового

умиротворення, це також позитивна активність усіх граней особистости (пор. “цілого чоловіка” в Івана Франка), для поета це, звичайно, творчість. У вже згадуваній поезії *Vinea divina* поет екстраполює у художній текст декілька християнських тем і символів (притча про таланти, притча про робітників у винограднику), за допомогою яких розкриває сенс свого земного існування: “О, життя все має тисячі принад, / навіть і тоді, як сіре і сумне, / лиш одне: / в божій винниці збирати виноград” [1, 94].

Ліричний герой *Великої гармонії* переконаний, що джерелом щастя, миру, радості і гармонії є Господь. У поезії *Deus Magnificus* Богдан Ігор Антонич так і називає Бога “гармонією”, “акордом музичним”, “камертоном, що стріть серце”, “звуком доконаним, величним” [1, 92]. Поет за посередництвом ліричного героя звертається до Осіб Пресвятої Трійці з проханням дарувати йому щастя, наприклад, у творі *Veni Sancte Spiritus* просить наповнити серце “щастям янгольської повноти” [1, 85], у вірші *Litania* – молитва про дар віри і ласки: “Як треба усміху Твого, / як радості серцям, / як оборони від усього злого, як соняшної віри треба нам” [1, 96].

Повнота миру, непроминальної радості і вічного щастя втілена в особі Ісуса Христа, тому Богдан Ігор Антонич у своїй знаковій поезії *Agnus Dei* (“Ти не гордий орел сизокрилий...”) акцентує на Божій доброті, милосерді, всепрощенні, приймаючи які, людина стає щасливою: “Ти не біль, ти не міль, що гризе. / Ти любов, Ти нам знов до душі радість ллеш, добрий Боже. / Ти потіха, ти лік на все зле. / А як витримати людське серце

у злиднях не може, / в темноті кличе одне імня: / Боже Ягня” [1, 110].

“Де Христос – там правдива радість і райське торжество”, – каже Паїсій Святогорець [7, 283]. Сковорода ж обстоює думку про те, що той, хто обрав у своєму житті Бога, отримав благословення у всьому, що робитиме, і це буде для нього легким. “Блажен, о блажен, хто з перших пелен / Себе присвятив Христові” [11, 49].

Б.-І. Антонич сприймає світ і життя в ньому як досконалий акт творення, у якому немає місця хаосу і дисгармонії. Вони з’являються лише тоді, коли людина добровільно і свідомо перериває свій зв’язок з Творцем або коли знаходиться у стані напруженої духовної боротьби. Так, у вірші *Veni Creator* поет усвідомлює себе енгармонійним контрастом до космічної гармонії всесвіту: “Ти акорд космічної гармонії довкола, / Я – енгармонійний – серед хвиль боротись мушу; / Та коли б моя душа униз упала квола, Дисонанс заглуш і громом вбий безсилу душу” [1, 101].

Втрата благодати, неспокій, незлагодженість у душі ліричного героя, виснажливі процеси духовної боротьби асоціюються у Б.-І. Антонича з дисонансом та енгармонійністю. Такі стани можна подолати лише з вірою в те, що Господь як досконала гармонія заповнить собою людську “енгармонійність”, силою Духа Святого, наче вогняним мечем, розсіче пута спокусника, поглине дисонанс душі, наповнить її світлим звучанням. До речі, смуток у християнстві є одним з найважчих гріхів, бо породжується гордістю та браком віри, тому Святе Письмо радить: “Розважай себе, втішай своє серце, геть проганяй від себе печаль: багатьох бо сум уже по-

губив – немає ніякого з нього пожитку” (Сир. 30, 23).

Владу повернути мир людському серцю має також Богородиця, у якій святість, а отже, мир і радість, сягають кульмінації. З’ява Святої Діви супроводжується промовистими образами зі світлою, веселковою, музичною тональністю. “Грайте, арфи, грайте, ліри, грайте, гусла, грайте, лютні, / бийте, дзвони, лийте тони ніжні, соняшні й могутні, / в світ виходить Божа Мати з неба синьої палати, / вбрана в семибарвної веселки злототкані шати” [1, 111].

Душі ліричного героя *Великої гармонії* властиві стани неспокою, сумнівів, коли “хата серця – курна і проклята”. Саме тоді час звернутися до Богоматері, яка єдина може “принести цілющий лік в борні” і “заспокоїти скрегіт арфи серця”. “*Salve Regina!*” – кличе поет і знає, що його почуто, що поміч прийде. Поезія *Ave Maria* – досвід тісних материнсько-синівських взаємин Божої Матері і ліричного героя, тепло яких відображає “ясна долоня на молодому чолі”: “Зарання й увечорі щодня в задумі шепочу Твоє імня. / Імення – пісня соняшна, гармонія, надія. / Прилинь, Всенепорочна, й віджени від мене зло, / ясну долоню поклади на молоде чоло. / *Ave Maria*” [1, 101].

Зустріч із Божественним зазвичай викликає у людини радість (“у Господі я веселитимусь” (Пс. 104, 34)), богообрані особи переживають екстаз, їм відкривається містичний досвід єднання з Господом. Ціла низка поезій зі збірки *Велика гармонія* є свідченням того, що Богдан Ігор Антонич володів винятковим даром споглядати Трансцендентне, органи його духовного чуття були чутливи-

ми до сакрального, звичайно, перед тим серце поета витишувалося, умиротворювалося, диявол-спокусник був поборений Божою силою, і саме в такі моменти народжувалися поетичні шедеври типу *Musica noctis (Вечір)*: “В серці, що сповите тихого спокою шарфами, / милозвучний, гармонійний кожен тон. / Далеч обзивається ледь-ледь чутними арфами, / вітер строїть ніч під божий камертон. // Літня, тепла ніч угору на недеї, кичери / піднесеться пахощами квітів багатьох. / Слухаймо великого концерту, як увечорі / на фортепіано світу – кладе долоні Бог” [1, 86].

Людина, яка так чи інакше досвідчила Бога, не може бути такою, як раніше, наприклад, цар Давид танцював перед Ковчегом Завіту, Закхей роздав бідним своє майно і прийняв науку Христа, зустріч з Богом кардинально змінила життя Марії Магдалини, жінки-самарянки, і таких прикладів можна навести надзвичайно багато. Для поета ця духовна трансформація виливається у бажання безперестанно славословити Господа, прославленого у своїх творіннях: “Захоплений до краю, / мов барва в рожі згусла. / Нічого більш не маю, / лишень кедрові гусла. // Для Нього хочу грати, / рукою в гусла бити. / Сто струн, мов срібні грати, / що ними кедр обвитий” [1, 97].

У *Великій гармонії* Б.-І. Антонича простежуємо ще одну закономірність: бажання славословити Бога приходять після покаяння і сокрушення серця. Так, прохально-покаяльна тональність поезії *Kyrie eleison* природно переходить у величання – *Magnificat*. Поетове серце прагне співати Богові “похвальну псалму”, “могутню пісню”, “пречисту пісню”. Псалтир та-

кож пронизаний такими закликами: “Співайте Богові нашому співайте, Цареві нашому співайте” (Пс. 46, 7), “Співайте Йому нову пісню” (Пс. 33, 3), “Боже, я нову пісню Тобі заспіваю” (Пс. 144, 9). Славослов’я – це також невід’ємний і важливий компонент богослужень: “Слава Тобі, Боже наш, слава Тобі” або “Слава Тобі, Господи, слава Тобі”, “Слава во вишніх Богу, і на землі мир, і в людях благовоління”. “Через славослов’я, прославляння Любови, Премудрости, Милости Господньої під час богослужіння, – наголошує Д. Болгарський, – людина прилучається до Божественного життя, зцілюючи тим самим свою ушкоджену гріхом і страстями душу, стає на благодатний шлях спасіння і якщо вона живе, не порушуючи заповідей Божих, у душі християнської любови, то отримує можливість наслідувати життя вічне” [3, 74].

Для вираження екстатичного почуття поетові часом замало лише слова, тоді на допомогу приходять музика, яка здатна зачепити найтонші струни серця і налаштувати людину на прийняття благодати. Думка про те, що світ має музичну природу, була Антоничеві надзвичайно близька. Християнський Бог є найвищою гармонією, камертоном, до якого поети “підлаштовують” інші сфери музичного універсуму. Бог, людина і природа єднаються в єдиному акорді, в єдиному музичному ритмі [20, 377].

Музика завжди здійснювала вагомий вплив на духовне й духове життя людини. “Втілений у піснеспівах досвід молитовного богоспівкування несе в собі свідчення духа найвищого Розуму, в якому ритм, дихання, життя Царства Небесного” [3, 74].

Ермес Ронкі взагалі вважає, що “встановити зв’язок із Богом та дійсністю можуть лише музика поезії та поезія музики [...]. У Святому Письмі недостатньо розмірковувати про Бога чи говорити про Нього – необхідно ще й співати [...]. Спів – це більше, ніж простий речитатив. Спів – це більше, ніж голос і звук, адже він залучає музику, мистецький досвід краси, культуру та історію народу [...]. У молитві пісня залучає тіло, світ та історію. До музики поезії додається поезія музики [...]. Христос дарує себе, Слово дарується через красу в музиці та поезії” [9, 33-38].

Ще у давні часи люди виражали стремління до Божественного за допомогою слова і музики. У книгах Старого Завіту знаходимо декілька яскравих прикладів для підтвердження цієї думки. Наприклад, коли злий дух мучив Саула, Давид грав цареві на гуслах, і дух відступав. Також коли пророк Єлисей хотів щось запитати у Бога, він наказував привести гусяря. “А тепер приведіть мені гусяря. І сталося, коли грав гусяря, то на Єлисеї була Господня рука” (2 Цар. 3, 15). Під час царювання Давида у храмі день і ніч грали і співали понад 4000 музикантів (1 Хр. 9, 33; 23, 5). Однак найповніше значення духовного співу представлено у псалмах, які передають стан душі, коли вона наповнюється Господом, адже лише людина, наповнена Божим Духом, може з повноти серця співати для свого Творця: “Співатиму псалом імені Твоєму” (Пс. 18, 50), “Співатиму й у псалмах Господа буду хвалити” (Пс. 27, 6), “Співайте Господеві псалми; співайте нашому цареві, співайте” (Пс. 47, 7), “Я буду Господеві співати поки життя мого, псалми співатиму,

скільки буду жити” (Пс. 104, 33) та ін. У Новому Завіті апостол Павло також закликає християн проказувати між собою “псалми, гимни і духовні пісні” (Еф. 5, 19). Митрополит Андрей Шептицький, пам’ятаючи вислів святих Отців “Хто співає, той подвійно молиться”, влучно назвав спів “пречудним символом молитви”: “Співана молитва відповідає людській природі та природним довгам чоловіка супроти Всевишнього, [...] у співі людина, що її серед життя ломить і мучить безнастанний нелад і дисгармонія, внутрішня боротьба і зовнішні удари, знаходить те, що є ідеалом життя, себто лад і гармонію” [17, 56-57]. Ці слова Митрополита Андрея стнуть у нагоді уважному читачеві *Великої гармонії*.

Музика і спів виступають у творах Богдана Ігоря Антонича важливим засобом єднання людини з Богом. У його поезії музичні образи символізуються, несуть важливе смислове навантаження (наприклад, символ арфи, дзвону, скрипки). На жанровому рівні автор часто використовує псалми, гимни, пісні, для нього характерні біблійні стилізації, алюзії зі Святого Письма та відомих літургійних творів.

Коли душу ліричного героя переповнює радість, з його грудей летить пісня-величання: “Співай, душе моя, пречисту пісню Богу, / О радуйся, о веселися вся! / Вкажи захопленням очам Твою дорогу, / Хай арфою Твоєю стану я” [1, 113].

Ліричний герой благає стати арфою в руках Бога, тобто він просить, щоб Господня рука торкнулася струн його душі, бо лише творячи Божу волю, людина може вповні розкрити себе для світу, в Антоничевому

розумінні – “зазвучати”. Дослідниця Ірина Бетко зауважує, що образ-символ арфи пророків виступає містким уособленням поетичної творчості [2, 69]. Через акт творення Всесвіту Б.-І. Антонич намагається збагнути призначення мистця, який, уподібнюючись до Бога, теж стає творцем нової дійсності.

Проблема творчості у системі поезій Б. І. Антонича на біблійну тематику посідає одне з чільних місць, зокрема у контексті духовно-суспільного призначення мистецтва. “Ліричний герой Антоничевої збірки відає, що він причетний до таїни Великої гармонії, до Абсолюту, і здійснюється ця причетність у поетичній творчості”, – пише Ганна Токмань [13, 52]. Отже, можемо стверджувати, що Антоничева творчість має містичний, екстатичний сенс, про що промовисто свідчить *Ars poetica II, ч. 1*: “Я звичайний пііта, / кожний мене захоплює день, / не розумію світа, / не розумію власних пісень. [...] // Захоплення початок / релігії й сонетів, / захоплення нам родить / апостолів і поетів” [1, 91].

Без творчості поет не зміг би почуватися щасливим, тому що це його основне життєве призначення, це те, що Сковорода назвав “сродною працею”. “Для мене день, / що без пісень, / це чорна ніч / для юних віч. // Для мене день, / що без пісень, / є наче гріб, / що смерть застіб” [1, 105].

У *Великій гармонії* Богдан Ігор Антонич ділиться дуже сокровенними для кожної людини речами: привідкриває тайну свого богоспівкування і богомислення, запрошує читача у свої мрії, визнає, що має нележку духовну боротьбу. Вірш *Ars poetica II, ч. 2*, з одного боку, розповідає про при-

значення Антонича-поета, а з іншого – відкриває образ людини, яку відвідини Бога роблять чутливою до свого брата, тобто ближнього: “Співати про хату, / малу, небагату, / де добре є брату, / де радісно жить. [...] // Та ще про хвилину, / найвищу, єдину, / коли це людину / відвідує Бог” [1, 105].

У релігійній традиції часом особливого наближення Бога до людини є період церковних свят, що надзвичайно колоритно відображено у творчості Антонича.

У християнстві виокремлюють три види часу. Час космічний, пов'язаний із чергуванням дня та ночі, пір року і так далі; цей час циклічний за своєю суттю, обумовлений коловим рухом у природі; час історичний, який виражає послідовність історичних подій, що прямують, згідно з Божим Промислом, у співдії Божої волі із волею людською до певного завершення. Історичний час пов'язаний з есхатологією. Існує ще один вид часу, який різні автори називають по-різному. Філософи визначають його як “екзистенціальний час”, богослови – як “богослужбовий, літургічний час” або “час Церкви”. В. Лепакін називає його “іконічним часом”. У вигляді божественних енергій вічність пронизує час, надаючи йому непроминальної цінності. Іконічний час – це “воплочена” вічність, це двоєдина часо-вічність, це час, що не змішується із вічністю, але і невіддільний від неї, час, максимально насичений вічністю [5, 98]. Іконічний час – це не теоретична богословська категорія, а боголюдська реальність, що відкривається людині через особистий досвід життя у Христі. Церква ж як Тіло Христове, як боголюдський організм перебуває і в часі, й у вічності.

Стаючи істинним членом Церкви, беручи участь у Божественній Літургії, людина “виривається” із часу і прилучається до вічності.

У поезії Богдана Ігоря Антонича *Gloria in Excelsis* подія Христового Різдва виходить поза часово-просторові межі, тому що Антоничів Бог народжується не у Вифлеємі Юдейським, а в серці поета: “Обняти всіх людей / з великої, ясної радості, / до всіх гука-ти: гей, / сміятися безжурно, радо. [...] // Хай грає пісня серед герця, / Бо це найбільша з перемог. / У жолобі мого серця / Сьогодні народився Бог” [1, 87-88].

Варто зазначити, що у наведених вище рядках особливе богословське навантаження лежить на слові “сьогодні”. “Ось тепер – час сприятливий, ось тепер – день спасіння” (II Кор. 6, 2), – пише апостол Павло у Другому посланні до Коринтян. Отже, за посередництвом божественної благодаті ліричний герой виростає з хроносу в кайрос, і ця подія супроводжується невимовною, неземною веселістю, що має ознаки радості прийдешнього віку.

Такою ж екстатичною радістю пронизана поезія *Resurrectio* (*Воскресіння*). У ліричного героя наскрізно особисте, а не лише обрядове сприйняття найбільшого релігійного свята, бо “моя воскресає душа” (письмівка моя. – І. Д.): “Дзвони грають шовково, осяйно, бароково, / дзвони грають, вся земля на привіт поспіша, / дзвони грають шовково, будять Соняшне Слово, / дзвони грають, бо моя воскресає душа” [1, 95].

Для християн Великдень – це “свято над святами і торжество всіх торжеств”, “цей день, що його сотворив Господь, возрадуємося і

возвеселімся в нїм” (Пс. 117, 24). Радість Воскресіння Христового вповні відображають церковні богослуження: “Небеса достойно нехай веселяться, земля ж нехай радується, нехай празнує і світ, видимий увесь і невидимий, бо Христос воскрес – радість вічна” (Канон Пасхи). В Антонича символом пасхальної радості виступає дзвін – поширений в українській літературі образ-символ з багатою палітрою значень, серед яких Богдан Ігор обирає великодній, вітальний дзвін, який проганяє зло і звістує Воскресіння: “Дзвони б’ють без угаву, б’ють на радість, на славу, / дзвони б’ють в п’янім герці, хоч замовкли, б’ють знов, / дзвони б’ють без угаву, будять тишу імлаву, / дзвони б’ють, бо у серці воскресає любов” [1, 95].

Наступним твором, який за тональністю надзвичайно близький до попереднього, є поезія *Зелені свята*, у якій Богдан Ігор Антонич передає радість свята Зіслання Святого Духа. Біблійна традиція зображає Святого Духа в образі голуба, вогню, води, бурі. Усе, до чого Він торкається і на чому спочине, відроджується до життя з невимовною енергією. У вірші *Зелені свята* символом Святого Духа є буяння життя, що передається за допомогою зеленого кольору. На тлі зеленого докїлля викристалізовується образ душі, оживотвореної Божим Духом. “Сьогодні є Зелені свята, / зелена вже трава. / Моя душа була розп’ята, / сьогодні знов жива. // Усі до церкви поспішіть! / Вій, теплий вітре, повівай! / На дверях власної душі / я вішаю зелений май” [1, 103].

Поезія *Зелені свята* є ще одним потвердженням того, що кожна біблійна подія, яка реактуалізується

у церковному святі, має проєкцію на особисте духовне життя автора: “Моя душа була розп’ята”, “На дверях власної душі я вішаю зелений май” (письмівка моя. – І. Д.). У аналізованому вірші кожен рядок дихає радістю, поет із властивою йому художньою майстерністю доносить до читача переконання, що насправді є щасливим лише тоді, коли перебуває у Бозі, тоді і “Господь радіє творами своїми” (Пс. 103, 31): “Усюди щастя, радість, сміхи, / мов юність вічно є ще. / Здається, що сам Бог з утіхи / собі в долоні плеще” [1, 104].

В Антоничевій поезії Бог і людина поєднані спільним станом радості. А от Григорій Сковорода наголошує на передумові, завдяки якій можливе таке злиття Творця і створіння: “Чисте серце належить Богові, а Бог належить йому. Воно – приятель Бога, а Бог – йому приятель, Воно – жертва Богові, а Бог – йому. Чисте серце та Бог є двоє та єдино” [16, 229]. Отже, чистота серця – необхідна умова щастя. Ліричний герой Антонича (зрозуміло, що і сам поет) неодноразово говорить про те, що піддається спокусам, що його душа “поплямлена життям і зла”, але зазвичай стає на дорогу покаєння: “А сьогодні я спілий, мов літом, / покінчив молодечі штукарства та герці, / погодився із Богом та світом / і знайшов досконалу гармонію в серці” [1, 103].

Тема духовної боротьби є домінантною у святоотцівській традиції, адже для людини, яка стає на Божий шлях, багатий духовний досвід старців є неоціненним скарбом. Так, Никодим Святогорець пише: “[...] так, як Бог є мир, що перевищує всякий ум, то необхідно, аби серце, яке хоче прийняти Його в себе, було мирне й

вільне від усякого збентеження. [...] Оскільки Бог і Господь для того зволив створити твою душу, щоб вона була житлом і храмом власне для Нього самого, то тобі треба тримати її у великій пошані і не допускати, аби вона принижувалася нахилом до будь-чого, що є нижче від неї” [6; 183, 189].

Григорій Сковорода вважає, що “мир”, “спокій” можливі лише як “згода з Богом” та звільнення від тих “ескадронів чортів”, що “обсадили майже кожне людське серце” [16, 230], тому найпершим кроком до щастя є звільнення від гріха: “Щасливий той і без утіх, хто подужав смертний гріх. / Душа його – Божий град, душа його – Божий сад [...] / А невинність – то мій квіт, мир, любов – ото наш плід. / Бо душа моя верба, ти для неї, як вода [...] / Я нічого не боюсь, лиш гріха я стережусь, / В мені вбий усякий гріх – це є ключ моїх утіх!” [11, 51].

У іншому місці філософ каже: “О чисте серце! Ти – новий час, вічна весна, прекрасне небо, обітована земля, рай розуму, радість, тиша, спокій Божий, субота та великий день Великодня” [16, 229]. Чисте серце – необхідна умова для того, “щоб в небо возлетіти” (“Бо серцем хто брудний, не може Бога уздріть” [11, 50]), і уникнути смертного жаху (“Знаю, що смерть, як коса замашна, Навіть царя не обійде вона, [...] Хто ж бо зневажить страшну її сталь? Той, чия совість, як чистий криштал” [11, 58]). До речі, Антонич у поезії (*De morte*, ч. 3) *Requiem* [1, 108] називає щасливою ту людину, яка здобула досвід смерти (“Біла тінь твоя вже знає з всіх найбільшу таємницю, бенкетує серед вічних бесід”) і Божого суду (“Божий післанець докладно почислив, що ясне й

темне у душі було й ти вже щаслив”). У одкровеннях ліричного героя вчуваються нотки заздри до душі із вічності (“ти знайшов гармонію спокою”), адже сам він ще виборює свій мир (“та тепер шукаю ще гармонії життя й борні”). Поет неодноразово розмірковує про ту мить, “коли загляне в очі лилик”, і просить Бога, щоб у момент кульмінації духовної напруги “мене ніколи не зігнув бурун”, “щоб я в змаганні стояв, мов скеля, проти орд”, “щоб смерть моя була – останній гармонії акорд”.

Гармонія, або мир, тісно пов’язані з поняттям “апатей”, що походить від стоїків, які були переконані, що найбільшим щастям для людини є душевний спокій. У Горацієвих *Одах* читаємо: “Зберігай розум спокійним чи то у скруті, чи у щасті!” У християнстві слово апатей вказує на стан людини, що пододала пристрасті і відтак перебуває “поза всіляким страхом, сумом, хіттю та прагненням насолод” (Епіктет). Для людини яка сягнула апатей, рішення на користь добра є легким і радісним; його можна порівняти із силою чистої душі. Іван (Йоан) Ліствичник називає апатею “воскресінням душі, яке відбувається ще до воскресіння тіла” [18, 22]. Никодим Святогорець каже, що мир серця – це і мета духовної боротьби, і наймогутніший засіб для отримання в ній перемоги [6, 184]. Ці істини мають такі поетичні вияви у вірші *De morte*, ч. 4 (*Смерть*): “Я є спокійний, наче тиша на воді, / я маю досить, досить сили, / щоб не боятись навіть і тоді, / коли загляне в очі лилик. [...] / Бо навіть чорний привид смерти / душі моєї не розстроїть струн” [1, 89].

Мабуть, Богдан Ігор Антонич, передчуваючи свій близький відхід, ін-

туїтивно налаштував себе на спокійний відхід “у дім за зорею”. Джерелом його спокою була непохитна віра у те, що його душа не зануриться у вічну темряву і не впаде у безодню, адже він очікує, що Бог, для якого поет став золотострунною арфою, побатьківськи “пригорне” [1, 97] його до себе.

Святе Письмо рясніє цитатами про зв'язок між щастям і приборканням пристрастей: “Щасливий чоловік, що Господа боїться” (Пс. 128, 1), “Щасливий, хто додержує закону” (Прип. 29, 18), “Щасливий, кого не винуватить власне сумління” (Сир. 14, 2). Никодим Святогорець каже: “Бережи совість свою незаплямованою, щоб ні в чому не осуджувала тебе й ні за що не дорікала, але була мирна й щодо Бога, й щодо всіх зовнішніх речей. Таке пильнування совісти народжує, поглиблює і збільшує внутрішній мир, як запевняє пророк Давид: “Глибокий мир тим, що закон Твій люблять, – вони не спіткнуться” (Пс. 119, 165) [6, 185]. Григорій Сковорода, як і всі учителі християнської духовності, насамперед застерігає перед такими гріхами, як марнославія та гордість, адже людина з такими пристрастями не може досягнути душевного миру: “То у тих хай мозок рветься, / Хто високо вгору пнеться. / А я буду собі тихо / Коротати милий вік, / Так мені мине все лихо – / Щасний буду чоловік” [11, 65].

Оскільки Христос проповідував покору, неодноразово давав уроки смирення власним життям, то з твору розуміємо, що ліричний герой, вправляючись у простоті, тихості, наслідує свого Вчителя. “Отже, брате мій, – кажуть святі отці, – якщо любиш мир серця, то намагайся увійти в нього

через двері смирення” [6, 187]. Український філософ закликає бути ближче до простого, природного, адже ніякі штучні науки не відкриють людині не тільки своїх глибинних таємниць і законів, а й не зроблять щасливими, і тим більше не принесуть душевного миру: “Не бажаю наук нових, крім здорового ума, Крім розумностей Христових, бо солодкість там сама. [...] / За маєток земний маю спокій, воленьку святу, / Окрім вічності бажаю я дорогу цю просту” [11, 59].

В Антоничевій поезії *Свята простота* присутні співзвучні мотиви: “Велика простота – / найвища досконалість. / Наївність є свята, / довершенням є малість. // Щаслива це людина, / ясна її дорога. / наївно, мов дитина, / молитися до Бога” [1, 99].

Отже, ще однією умовою щастя є простота серця, яка неодмінно пов'язана зі служінням, адже людина, яка Божі таланти захотіла б зберегти лише для себе, ніколи не зможе бути щасливою, тому що любов – це єдиний дар, який примножується лише тоді, коли його віддають. Антонич як поет дарував свій мистецький талант, свою творчість, і це приносило йому радість, і це по-антоничівськи майстерно відтворено у поезії *Рубач*, ч. 2, де в образі веселого дроворуба впізнаємо поета, та й взагалі твір багатий на місткі символи, алюзії, які слугують добірним матеріалом для численних філософських рефлексій. На нашу думку, Антоничева формула щастя викладена у рядках: “Найбільше щастя – бути добрим” [1, 106].

У творчості Богдана Ігоря Антонича Бог є найвищою гармонією, камертоном, від якого налаштовується людина і світ. Як каже псалмоспівець, “сам Господь дає щастя” (Пс. 85, 13),

але досягнути його нелегко, адже воно є привілеєм тільки такого серця, яке заради нього зрікається світського задоволення, порожнього філософування і керується винятково Божою волею, яку ставить вище від своїх егоїстичних бажань. Лише чисте серце, яке викоринило жало усякого сумніву, бунту, гордості, спроможне відчутти радість від зустрічі із Трансцендентним і розділити це щастя зі своїми ближніми.

Bibliography and Notes

1. Антонич Богдан Ігор, *Повне зібрання творів* / Передмова Миколи Ільницького; упорядкування і коментарі Данила Ільницького, Львів: Літопис 2009, 968 с.

2. Бетко Ірина, *Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття*, Zielona Góra-Kijów 1999, 160 с.

3. Болгарський Д., *До проблеми розуміння православного богослужбеного співу*, [у:] *Наукові записки: Збірник наукових статей Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова*, Випуск 40, Київ 2001, с. 74-77.

4. Йоан Золотоустий, *Зібрання повчань. Книга 2* / Пер. з рос. І. Жеребецької, Жовква: Місіонер 2014, 456 с.

5. Лепакін Валерій, *Ікона та іконічність*, Львів: Свічадо 2001, 288 с.

6. Никодим Святогорець, *Невидима боротьба* / Пер. з рос. Б. Матковський, Львів: Свічадо 2005, 212 с.

7. Паїсій Святогорець, *Слова: У 5-ти томах. Том 5: Пристрасті і чесноти*, Стрий: "Премудрість Божа Софія" 2009, 326 с.

8. Ратцінгер Йосиф (Венедикт XVI), *Ісус з Назарету. Книга перша. Від Хрещення в Йордані до переображення* / Пер. з нім. О. Конкевич, Жовква: Місіонер 2009, 412 с.

9. Ронкі Ермес, *Закоханий і здивований Бог* / Пер. з італ. К. Зінченко, Львів: Свічадо 2015, 80 с.

10. *Святе Письмо Старого та Нового Завіту*, United Bible Societies 1991, 1394 с.

11. Сковорода Григорій, *Твори: У 2 томах* / Ред. М. Жулинський, М. Сулима, переклад М. Кашуби, В. Шевчука Київ: Обереги 2005, Том 1, 528 с.

12. *Словник Біблійного Богослов'я* / Ред. Ксав'є Леон-Дюфура Львів: Видавництво Оо. Василіян "Місіонер" 1996, 934 с.

13. Токмань Ганна, *Збірка Б.-І. Антонича "Велика гармонія" у діялозі з екзистенціальним богослов'ям*, «Слово і час» 2002, № 12, с. 41-53.

14. Тома Кемпійський, *Наслідкування Христа* / Пер. д-ра Й. Боцяна, Рим 1980, 440 с.

15. Філіп Жак, *Шукай миру: Маленький трактат про мир серця* / Пер. з фр. З. Курдина, Львів: Свічадо 2005, 88 с.

16. Чижевський Дмитро, *Філософія Г. С. Сковороди* / Підготовка тексту, мовна редакція та вступна стаття Л. Ушкалова, Харків: Акта 2003, 432 с.

17. Шептицький Андрей, митр., *Про церковний спів (Декрет Собору, читаний дня 25 квітня 1941 р. століття)*, [у:] *Письма-послання Митрополита Андрея Шептицького, ЧСВВ, з часів німецької окупації*, Йорктон 1969, Частина 2, с. 56-63 (Бібліотека «Логосу», Том XXX).

18. Шпідлік Тома, *Мистецтво очищувати серце* / Пер. з італ. А. Маслох, Львів: Свічадо 2005, 72 с.

19. Якубчак Наталія, *Поетика ліричного циклу Б.-І. Антонича*, [у:] *Наукові записки Києво-Могилянської академії*, Том 48: *Філологічні науки*, Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія" 2005, с. 24-31.

20. Papla Emilija, *Muzyczna Liturgia Bohdana Ihora Antonycza (na podstawie cyklu "Wielka Harmonia")*, [у:] *Ukraina. Między językiem a kulturą, Studia Ruthenica Cracoviensia, Volume 1* / Pod. red. B. Zienkiewicz, Tomanek, A. Falowskiego, Kraków: Universitas 2003, s. 371-378.

Maryna Fizhdeliuk

**SYNCRETISM OF MYTHOLOGICAL AND CHRISTIAN PRINCIPLES
IN PROSE OF HNAT KHOTKEVYCH**

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

Марина Фіжделюк

**СИНКРЕТИЗМ МІТОЛОГІЧНОГО ТА ХРИСТІЯНСЬКОГО НАЧАЛ
У ПРОЗІ ГНАТА ХОТКЕВИЧА**

Abstract: The article analyzes the works of Hnat Khotkevych, which combined Christian principles and mythological prose. This segment of works belongs to the so-called "Hutsul" period of the artist. Ideological aesthetic approach to depicting Hutsuls was based primarily on understanding the archaic worldview of Hutsuls, their pagan culture, which contribute elements of mythological idea. During the Hutsuls' period the life and creativity Hnat Khotkevych showed special interest to culture of this part of Ukraine. Neo-romantic prose of H. Khotkevych needs to be understood as a myth.

In his writings there is a clearly defined vision of issues that should be based on the laws of spiritual morality. The article states that the prose works are characterized by an attempt to understand the Ukrainian nation through the prism of religion, mythological and Christian worldview of Ukrainians.

Keywords: H. Khotkevych, mythological and Christian principles, Hutsul mentality, religious themes, national issues

Українці, як і інші народи світу, мають достатньо розвинуту мітологію. Мітологія виражає ідеальне буття нації. Українська мітологія відіграла конструктивну роль у формуванні релігійного підґрунтя національності, що засвідчують її історико-культурні, й історико-філософські періоди.

Ідейно-естетичний підхід мистців до зображення Гуцульщини базувався головним чином на осмисленні архаїчного світовідчуття гуцулів, язичницьку культуру яких обу-

мовлюють елементи мітомислення. Дотримувався цієї традиції, зокрема, й Гнат Хоткевич.

У гуцульський період життя та творчості Г. Хоткевич виявив особливу зацікавленість культурою цієї частини України. Вона вабила письменника із Наддніпрянщини своїм екзотичним поєднанням християнства та язичництва, виразним виявом первісних уявлень про світ і людину, що відбивалися як у фольклорі, так і у звичаях, обрядах, які мистець досліджував і вивчав. Це не було ви-

падковим чи таким, що вибиралося з історичної логіки розвитку української літературної традиції означеного періоду. Певною мірою зацікавленість фольклором письменників рубежу XIX і XX століть була зумовлена рецесією традиції романтиків початку і середини XIX століття, для яких духовне та духове життя народу, втілене у фольклорі й етнографії, ставало об'єктом вивчення та популяризації у художній творчості. Для письменників-модерністів кінця XIX – початку XX століття (М. Коцюбинський, *Тіні забутих предків*; О. Кобилянська, *У неділю рано зілля копала*; Г. Хоткевич *Камінна душа*, *Довбуш*) особливу зацікавленість становила фольклорна та звичаєва традиція малознаного, а від того ще екзотичнішого світу Гуцульщини. Розкриття оригінального світопочування та світосприйняття мешканців цієї частини України стало складовою неоромантичної естетики. Неоромантична проза Г. Хоткевича повинна сприйматися як міт, бо вона характерно об'єктивізується, уявно відтворює образи ідеалу, *sacrum*'у. За нашими спостереженнями, гори становлять переважаюче художнє тло сюжетів неоромантичної прози Г. Хоткевича. У його творах чітко окреслюється авторське бачення тих питань, які повинні спиратися на закони релігійної моралі. Осмислення цієї сентенції знаходимо у романі *Довбуш*, повістях *Камінна душа*, *Авірон*, численних оповіданнях (*Маленькі образки великої справи*, *Так мусило бути*, *Першому революціонерові*, *Борець*) та драмах (*Лихоліття*, *Вони*, *Село в 1905 році* та інші).

Таким чином, питання сенсу та значення релігії, пошуків людиною

Бога, свободи у духовному житті, намагання з'ясувати суть таких важливих морально-етичних категорій, як «добро» та «зло», «любов», «вірність», «терпимість», «пошук істини» та осмислення християнського та мітологічного світогляду гуцулів, є центральними для розуміння творів Г. Хоткевича та його внутрішнього світу. У повісті *Камінна душа* (1911) та романі *Довбуш* (1930) неодноразово наголошується, що саме віра допомагає побожному гуцулові зберегти себе від спокус та гріхів. Над *Камінною душею* Г. Хоткевич почав працювати, коли приїхав на Гуцульщину, десь 1908; закінчив 1910 року. Вперше повість була надрукована 1911 року в Чернівцях у друкарні «Руської ради». Видання було ілюстроване багатьма авторськими малюнками переважно пейзажного характеру. За чернівецьким виданням повість була перевидана без будь-яких змін у Харкові 1922 року. Десь у 1920-х роках Г. Хоткевич написав кіносценарій за повістю. Однак цього кіносценарію у архіві письменника не виявлено. 1964 року за мотивами повісті Г. Хоткевича А. Кагарницький і М. Ровицький написали героїко-романтичну драму *Камінна душа*.

У творах мистця, у яких заторується релігійна тематика, немає чіткої межі між язичництвом та християнством. Перебуваючи в умовах взаємодії, релігія на Гуцульщині стала переплетенням християнських канонів та язичницьких вірувань. Ще в давнину люди бачили, що гори мають велику силу, вагу й твердість, тому вони здавна стають предметом поклоніння. Згадати хоча би Синайську гору з біблійного сюжету. Про це читаємо у повісті

Авірон: «Як прийшов Ізраїль сюди, до цієї гори, від Рафідина, в той же день Мойсей був на горі й говорив з Богом. Того давно вже не траплялося, певно, тому, що не було гори: все рівне та рівне пустиня, – звідки ж би мав говорити Бог» [3, 72]. Гора тут семантизується у місце зустрічі, моління, спілкування з Богом, у місце де рятувались від гонінь, де ховались у самотності й стражданні святі герої. Представлення обоготворення каменю починається у тексті із тотемічного ототожнення речі й тотему, які, у свою чергу, ототожнюються з усією природою і соціумом. У повісті *Камінна душа* тотемізм мітологічного сюжету виражається в одинично-множинному характері творення персонажа: це, як правило, купа каменів біля скелі, або печера з навалених каменів, які дають означальну характеристику оречевленому образу мітологічного тотему. Марусі любо перестрибувати з каменя на камінь. Для неї це однозначно метаморфозувалося у відчуття «любови до Великої Матері природи, відчуття себе у гнучкім стані, в бистрім погляді очей, в волосиночці отій, що рухне нею легіт, – згодом і залоскочеться чоло» [8, 21].

Щодо християнської перспективи твору, то героїні повісті *Камінна душа* Маруса і Катерина, не знаходячи Бога та гідної відповіді на дарунок життя у власних рідинах, змушені у стражданні чекати Господнього благословення. Хоча, як зауважує Н. Михайловська, саме «страждання і неволя робили українців чутливими до чужого лиха, милосердними, ближчими до Творця» [2, 4]. Життя без Всевишнього втрачає сенс, знецінюється і для пасту-

ха Лук'яна (*Довбуш*), адже Бог, на думку героя, є єдиним і найвищим осмисленням усього. Краса гір, їх мінливість та досконалість спонукають молодого чоловіка до роздумів про те, що «в кожній видимій речі є послання якогось Абсолюту невидимого як їхнього творця» [1, 575]. Щовечора гуцул Лук'ян звертався до Бога з благальними словами, і «безхитрісною була молитва, але йшла з глибини серця, і від цього сама ставала глибшою» [5, 99], наповнюючи існування героя глибоким змістом. У художньому змалюванні Г. Хоткевича саме віра допомагає згаданим героям бути духовно чистими та жити в злагоді з християнською мораллю, наближаючись до врівноваженого та гармонійного світосприйняття.

Повість *Камінна душа* є перехрещенням двох просторів духовного світу людини – поганства та християнства, на зламі яких внутрішньо перебував і сам письменник. Заперечивши принцип виключно раціонального сприйняття дійсності (картини святкування гуцулами свята Юрія, Великодня, обряди, пов'язані з виходом пастухів у гори тощо) та ствердивши мотив очищення людини через покаєння (доля Марусі, Дмитра Марусяка, Юріштана), мистець у такий спосіб відбив насамперед власну життєву філософію.

Ідейно-естетичні підходи мистецтва базовані на зображенні Гуцульщини головним чином для осмислення архаїчного світовідчуття гуцулів, язичницька культура яких обумовлюється елементами міто-мислення. Чільне місце в повісті Г. Хоткевича належить описам святкування Великодня і Юрія, під час

яких важливе значення належало ватрі, очисна та зцілююча сила якої поширювалася і на душу людини. Культ вогню у горян безпосередньо пов'язаний із «живим» або «Божим вогнем». Наприклад, урочисте розкладання «живої ватри» знаменувало початок життя на полонині, своєрідне освячення взаємин людини з природою, убезпечення від нечистих сил. «Все в першу весінню цю ніч мало значіння, було насичене чарівною силою віщування. Все говорило, все давало знаки, все ворожило – треба лиш було розуміти цю мову» [8, Т. 2, 27].

Елементом первісних язичницьких вірувань у творі Г. Хоткевича є також ставлення верховинців до смерти та потойбічного світу, адже «до смерти гуцул ставиться цілком по-філософськи, не боїться ані її самої, ані її царства. Не раз можна бачити на цвинтарі нарехтовану кобилу, що мирно пасеться між могилками, з'їдаючи траву, порослу, може, з частин тіла попередніх газд її предків. Часом забіжить сюди й закохана пара, і тоді в царстві смерти совірається таїнство зародження нового життя. Словом, гуцульське кладовище – це зовсім не хитар юдолі плачу і скорбот, а просто собі кавалок землі, який обов'язково треба було відрізати для одної конечної потреби життя» [8, Т. 2, 69-70]. Смерть – це необхідний момент у процесі росту та відновлення народу, це інший бік народження. У творі Г. Хоткевича Маруся чекає на появу первістка саме тоді, коли страчують Дмитра Марусяка. Таким чином, образ самої смерти в *Камінній душі* є амбівалентним: він фіксує тіло, яке вмирає або повинно вмерти, й тіло,

яке народжується або обов'язково народиться.

Чимало місця гуцульським похоронним звичаям та обрядам Г. Хоткевич присвятив у своїй повісті *Поліпалек і Туманюк* [7]. Змальовуючи події, пов'язані зі смертю Шведа, письменник багато в чому перегукується із М. Коцюбинським (*Тіні забутих предків*). Увівши в твір детальні описи традиційної гуцульської гри на трембітах (що мала на меті повідомляти горян, зокрема, й про чиясь смерть) та повір'я, пов'язані з душею людини, Г. Хоткевич особливу увагу зосередив на змалюванні веселощів, які горяни влаштовують при вмерлому. Йдеться про так звані гуцульські «посіження», які супроводжувалися загальним гулянням, сміхом, численними веселими іграми, на кшталт «млина», «тягнути kota», «бити галембізу», у яких можна показати спритність та силу. Наприклад, автор пише: «Сумно в хаті, і через це вся молодь, не лише парубки та дівчата, але й одружені пари – всі тісняться у сінях. Інколи звідти чуються спалахи здорового молодого сміху. І це так добре, так по-життєвому, адже життя вічне, а смерть минуша. Майстри, що робили труну у дворі, також заглядали на галембізу та хотіли чимшвидше приєднатися до задіяних у гри» [7, 110].

Твір Г. Хоткевича став провісником принаймні двох буттєвих шляхів людини, яка має змогу вся до кінця віддатися фізичному потягові, домаганням своїх почуттів і всі зусилля спрямувати на досягнення миттєвої втіхи, або віддатися духовному, пошукам Бога, ідеалові святости. Перша стежка веде до роз-

пусти та самопожертви тлінності, друга – через душевні муки та катарсис – до самопожертви Всевишньому, до нового життя.

Синтез мітологічного та християнського також простежується і в нарисі Г. Хоткевича *Гуцули й Гуцульщина*. Невеличка брошурка видана у друкарні «Свобода», у Нью-Джерсі у 1920 році. У ній автор розглядає особливості життя гуцулів на основі їх народної творчості. Так, наприклад, аналізується поява у гуцульських піснях таких образів, як працелюбного хлібороба, хоча хліборобство не є достатньо розвинутим у гірській місцевості; образи моря та Дунаю, виходу до яких Гуцульщина не має. Автор намагається осмислити буття гуцула крізь призму топосу, який впливає на вірування, звичаї та традиції верховинців. Письменник наголошує: «Прекрасна природа Гуцульщини, прекрасний і нарід її. Гуцул – се дитина. Він наївний, він первісний, він ще не християнин. Він близький до природи і вірить в могучі, тайні її сили. Ніде нема стільки повірок і суевіри, як тут, – трохи добрі були услів'я для задержання їх на Гуцульщині» [6, 12]. Топос та сама природа і є сенсом буття, існування горців, гуцула важко мислити не знаючи особливостей місцин, на яких він живе. «Його оточують гори, а не фабричні труби, він далеко від залізничних доріг, автомобілів, аеропланів, він живе ще в камінній добі, хоч і уживає заліза. І тому світ для нього є тайною, в нім перехрещуються для нього злі і добрі сили, треба бути все на сторожі, аби не попасти у нього» [6, 12].

Нарис є своєрідним спостереженням Г. Хоткевича за новим для

нього і до кінця незбагненим гуцульським світом. Автор з неймовірним захопленням описує цей багатий на враження край. Недаремно гори називають «престолом природи», «церквою природи» за їхню здатність підносити людський дух до трансцендентальної реальності. З природних локусів лише гірські мають надзвичайну здатність викликати у людини палітру найвищих, найглибших почуттів. Карпати для гуцула – тло його існування. Вони замінюють собою й сферу видовищ, і навіть спілкування. Автор зазначає, що важливим для горян є взаємодія людини і природи.

Варто сказати, що автор акцентує увагу на тому, що гуцули дуже побожно ставляться до сил природи і сприймають її як живу і загадкову істоту. У ній взаємопов'язані реальні та ірреальні, звичайні видимі та надзвичайні, таємні речі й уся ця система живе та розвивається. Кожна бадилина чи деревце наділене для горянина своїм духом і однаково важливі для нього. Кожна справа на Гуцульщині супроводжується ворожіннями та ритуальними діями. І пісня, й праця гуцулів – все дихає первісною давниною. Нявки, чугайстер, щезник, арідник, мольфари – весь язичницький світ відкриває свою палітру на гуцульських теренах. Переплетіння християнського і мітологічного у нарисі висвітлюється через змалювання календарних свят: «День благовіщення – більше свято у гуцулів. Се свято весни старого поганина, перенесене в християнську обстанову. Гуцули кажуть, що в сей день Бог вкладає свою голову в землю, щоби розігріти її, від

того пробуджується всяке єство – муравлі, гади, жаби... І в сей день не можна нічого робити, особливо копати або орати землю. І лише нещасливець, продавши чьортову душу, обтісує в той день кіл і забиває його в землю, після того він може свобідно цілий рік робити і в найбільші свята – і йому нічого не станеться» [6, 13].

Г. Хоткевич захоплююче розповідає про календарні свята та обряди, які нерозривно пов'язані з порами року. Автор описує ритуальні дії в час найбільших свят, а саме Різдва, Великодня, Івана Купала та інших. «Не можу навіть переказати всього, в що вірить гуцул. Правда, вплив віку щезає, і мало-помалу раціональний образ думки робить все більші завойовання, тепер вже многе з того, що було записане етнографами, щезло, але всетаки многе і осталось» [6, 16]

Тонко відчуваючи красу і настрої довколишньої природи, Г. Хоткевич у своїй праці викристалізував ту культуру вищих цінностей гуцулів, котра і через віки залишається унікальною. Симбіоз природи і духовности породили справжнього провідника у мітологічний та християнський світ горянина.

Осмыслюючи давні мітичні уявлення гуцулів, глибини їх світовідчуття та характеру, особливу увагу Г. Хоткевич звертає на християнсько-духовний світ гуцулів, основу якого вбачав у загальнолюдському плясті. *Камінна душа* є яскравим прикладом твору, в якому відображення первісних уявлень про світ відбивається через трансформовані форми поетичного переосмислення, зокрема через символ. Одним із

головних символів повісті є пантеїзований камінь (як обов'язковий елемент гірського пейзажу), який не є мертвим і не статичним, а, навпаки, дивовижно нагадує людину: він відчуває і бачить, чує і говорить, навіть може лаятися і битися тощо. Використавши принцип олюднення, письменник, по-перше, наголосив на пантеїзмі гуцулів, по-друге, наділив свій твір глибоким філософським змістом, адже, за словами з Нового Заповіту, люди – це «жваві камені», а «Христос є каменем, який будівничі відкинули, і відбудованою святинєю, що ідентифікується з вознесеним світом» [4, 51]. У творі камінь стає посередником не лише між людьми та природою, а і є своєрідним медіумом між світом явною й неявною, Хаосом та Космічною Гармонією, що нагадує про вічність.

Гнатові Хоткевичу вдалося яскраво відобразити особливості характеру верховинців, їх духовности та самобутньої культури. Змальовуючи опришків переважно в реалістичному пляні, письменник зумів наголосити на об'єктивних рисах характеру горян. Осмыслюючи культуру гуцулів як складну сув'язь язичницьких та християнських елементів, письменник особливу увагу зосереджував на значенні довілля для горян, із яким вони живуть у цілковитій гармонії (*Гірські акварелі, Гуцульські образки*). Мітологічний гуцульський світогляд не обов'язково тотожний загальнолюдським морально-етичним цінностям (*Дві дячихи, У корчмі, За Юріштаном*).

Найгостріше проблеми сув'язі релігійного та національного постають у повісті Г. Хоткевича на

біблійну тематику *Авірон* (1917), яка пронизана численними філософсько-моральними роздумами про любов та ненависть, життя та смерть, людяність та жорстокість, свободу та рабство (перш за все, духовне), пошуки Бога, віру та її вплив на людину. В українській літературі дещо раніше за Г. Хоткевича до цієї теми звернувся І. Франко в філософській поемі *Мойсей* (1905), у центрі якої – трагедія пророка, проводиря мас, який прагне подолати зневіру, дух відчаю богообраного народу. Г. Хоткевич подав свій ракурс бачення проблеми і зосередився на психології молодого юнака Авірона, що «так безконечно любив Бога» [5, 13], а отже й Мойсея. Письменник змальовує героя як надзвичайно пристрасну (почуття до Асхи), душевно чисту людину, яка намагається уникати непорозумінь, конфліктів, бути зі всіма спокійною та ввічливою. Юнак був щасливий вже тому, що міг «доложити й своїх рук до святої праці» [5, 12] й таким чином принести користь своєму народові. Віра у Бога давала Авіронові спокій, натхнення, силу вириватися із замкненого кола животіння, нарешті – мрію про Обіцяну землю. Однак події, які трапилися в таборі юдеїв: розмови людей про те, що ніхто ще не бачив Бога, окрім Мойсея (спроба раціоналізувати, а отже, втратити віру), обряди жертвоприношень, сорокаденне перебування пророка на Синайській горі й, як наслідок цього – створення золотого тельця, – призвели до зародження у душі Авірона сумніву щодо істинності віровчення. Герой сиротливо блукав серед напівшалілих, диких людей, і краялося його серце,

оскільки «падала слава Мойсеєва! Падала віра! Руйнувався Божий чертог!» [5, 25]. Авірону не хотілося цього, адже, як слушно зауважує Г. Хоткевич, «сумнів – ненажерливий змії. Йому даєш руку – він хоче серце, йому даєш день – він хоче життя» [5, 16]. Кульмінацією подій стало сходження Мойсея з гори та кривава розплата народу за непослух (створення золотого тельця). Помста, яка виявилася страшнішою за злочин, лише посилила зло. «Щось страшне почалося... Мов дикі звірі, що від крові п'яніють і гублять розум... люди били, рубали і різали» [5, 31]. Авірон теж убив, знищивши таким чином «свідомість та душу» і залишивши «один дикий, обнажений, загіпнотизований інстинкт» [5, 32].

Автор, представляючи героя у стані духовної кризи, внутрішнього аналізу межових ситуацій (а звідси – і вибору), туги, трагізму, що міститься в корені людського існування, вводить ще одне коло випробовувань для юнака – внутрішнє – сумнів. Герой, не усвідомивши цього, обертає вістря сумніву проти себе самого, результатом чого стає занепащення, духовна смерть, втрата спілкування з Богом. Зневіра у Мойсеєві, «який змальований Г. Хоткевичем і в хвилини духовного піднесення, і в час запаморочення своєю владою» [3, 77], підштовхує Авірона до роздумів над вічним питанням: «Боже! Чи ти справді живеш на небесах? Чи лише вірити ми повинні, що ти єси?» [5, 61]. Відповідь автора, який із особистісного виходить на загальнолюдський філософський рівень, закодована, на нашу думку, в останній сентенції твору: «Небеса

мовчали... як мовчать до цього дня» [5, 61].

Г. Хоткевич належав до великої когорти мислителів (Г. Сковорода, М. Костомаров, П. Куліш, Т. Шевченко, П. Юркевич, Леся Українка, І. Франко, М. Хвильовий, Т. Осьмачка, В. Стус та інші), які особливу увагу звертали на вирішальне значення релігії для духовності українців. Полемізуючи з ідеями Ф. Ніцше про «надлюдину», мистець прагнув довести, що бачення українцями національних питань повинно спиратися насамперед на закони християнської моралі, яка виявляється дуже співзвучною українському характерові.

Через осмислення людської екзистенції письменник намагався пізнати сьогодення через занурення в минуле, без висвітлення якого неможливе відродження християнського самопізнання. Художньою ілюстрацією цього виявилася його повісті *Авірон*, *Камінна душа* та роман *Довбуш*. Названі твори характеризуються спробою автора осмислити буття українців через призму релігії, їх мітологічного та християнського світоглядів.

1. *Історія релігії в Україні* / Ред. А. Колодний, П. Яроцький, Київ: Знання, 1999, 736 с.

2. Михайловська Наталія, *Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі XIX – першої половини XX ст.*, Львів: Світ 1998, 214 с.

3. Погребенник Федір, *Повість «Авірон» Гната Хоткевича*, [у:] *Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 4 книгах* / Упор. В. Яременко, Є. Федоренко, Книга 2, Київ: Рось 1995, с. 73-78.

4. Фрай Нортроп, *Архетипний аналіз: теорія мітів*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис 2002, с. 142-174.

5. Хоткевич Гнат, *Авірон. Довбуш: Повісті. Оповідання*, Київ: Дніпро 1990, 560 с.

6. Хоткевич Гнат, *Гуцули й гуцульщина*, Нью-Джерсі, 1920.

7. Хоткевич Гнат, *Поніпалек і Туманюк: Повість* / Автограф [у:] *Центральний державний історичний архів України м. Львова*, Фонд 688, Опис 1, Справа 26, 156 арк.

8. Хоткевич Гнат, *Твори: У 2-х томах*, Київ: Дніпро 1966, Том 1, 534 с.; Том 2, 604 с.

Olesia Zvarych

**SAVA THROUGH THE LOOKING GLASS:
THE PROBLEM OF SPLIT PERSONALITY IN THE SHORT STORY
THE TAMED GAYDAMAКА BY V. DOMONTOVYCH**

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

Олеся Зварич

**САВА У ЗАДЗЕРКАЛЛІ: ПРОБЛЕМА РОЗДВОЄНОЇ ОСОБИСТОСТІ
У НОВЕЛІ В. ДОМОНТОВИЧА ПРИБОРКАНИЙ ГАЙДАМАКА**

Abstract: The article deals with the problem of split personality in the literary work. The author singled out and analyzed spatial, cultural, human and mechanical factors, which caused the fault of identification and the loss of integrity of the person. Particular attention is paid to the artistic model of mirror reflection, accompanied by enantiomorphism, external similarity of the different incarnations of "self" and activity that resembles a synchronous imitation. V. Domontovych used these laws of reflection in creating his own version of split personality in the art space of the story *The Tamed Gaydamaka*.

Keywords: identity, split personality, mirror reflection

Дуалістична природа людського "Я" завжди була об'єктом зацікавлення суб'єктів-її-носіїв, проте саме ХХ століття надало їй пріоритетного статусу та особливо гострого резонансу. Разом із філософами, психологами, культурологами та іншими гуманітаріями цей дискурс активно розширювали ті, кого Людвік Фойєрбах називає "людською совістю" [18], – письменники. Українські літератори в цьому аспекті теж не становлять винятку, яскравим доказом чого є не лише художній доробок, але й сама особистість В. Домонтовича (Домонтовича-Бера-Віктора Петрова). У своїх творах (Доктор

*Серафікус, Дівчина з ведмедиком, Відьма, Я і мої черевики, Помста, Без ґрунту, Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти, Романи Куліша, Аліна і Костомаров та інші) він неодноразово звертався до проблеми втрати монолітності "Я" у здеконструйованому світі, необхідності відшукати свій ґрунт серед "змінної сталості". Особливе зацікавлення викликає оповідання про Саву Чалого *Приборканий гайдамака* (з циклу *Романтика*). Твір був написаний в еміграційний період МУРівського життя автора, що лише посилює як рецептивні відчуття проблеми, так і її експресивні форми у художньо-му тексті.*

Історична новела чи, за твердженнями окремих вчених, історичне оповідання В. Домонтовича *Приборканий гайдамака* цікавила тих небагатьох дослідників, які звернули на неї увагу, радше як ще один твір про гайдамаччину (Ф. Кейда [11]). Інші літературознавці шукали авторських хиб щодо історичної правди (В. Державин [7]) або ж виправдовували автора і його право на власну інтерпретацію історії (Б. Крупницький [13], Ю. Шевельов [21]). Зрештою, “один з найцікавіших творів В. Домонтовича” [3, 6] розглянули у контексті очевидних проблем психологічної роздвоєності (В. Агєєва [1] та М. Гірняк [6]). Ми теж звертаємося до останньої з перерахованих проблем та ставимо за мету детальний аналіз особистісного роздвоєння головного персонажа – Сави Чалого, виокремлення факторів, що призвели до цього стану, та відшукування шляхів повернення до цілісного “Я”.

Автор недаремно означає свій твір як “новела з кільцевим сюжетом” [9, 502], хоча ми вважаємо, що доцільніше говорити про сюжет, побудований за принципом дзеркальності, відображення. Твір логічно варто структурувати на три частини. Першу Домонтович розпочинає із бесіди двох друзів – Сави та Онисима. Розмова ця закінчується викриттям Онисимової зради, жорсткої кари за неї та втечі Сави з військом до Молдавського міста Бендери, до Пилипа Орлика. Друга частина – це опис того, що “діялося [...] в Молдавії, в місті Бендерах” [9, 269], це опис “бесіди” між Савою та Орликом, яка тривала більше року. Третя частина – віддзеркалення

першої: це розмова полковника коронної служби та гайдамацького ватажка. Ці три частини, які пропонує В. Домонтович, провокують алузію, якою б, напевно, не знехтував Віктор Бер, – алузію із фізичним явищем заломлення світла. Час, який Сава провів із Орликом у Молдавії, – то межа, на якій заломлюється промінь-ідентичність (кут α) Сави на початку оповідання до (кута γ) віддзеркаленого Сави наприкінці твору. При цьому, як і за законами фізики, створюється уявне зображення у дзеркалі, яке, на противагу цим же законам, не є конгруентною ідентичністю: внаслідок симетричності ліве та праве міняються місцями. Автор вміло використовує цей багатозначний символ, репрезентуючи через нього, як через призму, власний художній зразок роздвоєної особистісної ідентичності.

В. Домонтович закладає потенційність особистісного роздвоєння та окреслює домінантні шляхи поглиблення інтелектуального дискурсу усього тексту вже в назві твору – оксюморонному словосполученні “приборканий гайдамака”. У перекладі з тюркського *гайдамака* означає “бунтівна людина”; слово входить в обіг на позначення учасників народно-визвольної боротьби XVIII – початку XIX ст. [10, 127]. Отже, саме словосполучення “приборканий гайдамака” складається із двох взаємовиключних понять. Заголовок, як “...межа, на якій розпізнаємо «згорнений» варіант твору” [20, 24], на цьому початковому етапі вказує на стан внутрішньої “розколоти” персонажа. Автор підкріплює цю потенційність і в першому діалозі. Сава у розмові

з Онисимом сам про себе свідчить як про ще когось: “Чи ж не був ти я, а я ти?” [9, 267]. Хоча відразу ж віддає наказ своїм джурам: “...виведіть його за клуню, на дрібні шматки його порубайте й тіло його собакам викиньте, щоб воно, гидке, й землі святої християнської не поганило” [9, 267]. Очевидно, що Сава здатний позбутись (частини) себе. Віра Агеєва розглядає зроблене як кару за “невчинений чи мимовільний злочин” [1, 263], корені якої сягають певних біографічних моментів із життя автора. Адже “з советського погляду, письменницька діяльність Домонтовича, як і його перебування в повоєнній Німеччині, були зрадою” [21, 841]. Ми ж вважаємо, що така думка правдива тільки частково: Сава карає Онисима не за мимовільний, але за вчинений злочин, не за придуману, але за реальну зраду. Її корені, якщо дивитись на них крізь призму життя автора, у тому, що Онисим вважає за краще лишитись і “врятувати себе” [9, 267], “підтасуватись” до сильнішої сторони, конформізуватись ціною зради власних переконань, власного ватажка. За такою логікою, автор навряд чи бачить зраду у тому, щоб залишити Советський союз, зрада для Домонтовича полягає радше у тому, щоб залишитись там. А залишив чи залишився Домонтович? – Це запитання, про відповідь на яке можна лише гадати, ніколи так і не впевнитись остаточно.

У наступній, за подією логікою, частині твору В. Домонтович проектує простір, межу, де має заломитись кут самовизначення Сави. Автор обирає кілька чинників цієї зміни. Перший – *просторово-куль-*

турний. В. Домонтович змінює географічні координати свого героя (рідне Поділля – на молдавське місто Бендери), що лише підтверджує спостереження В. Агеєвої: “Домонтовича завжди цікавила проблема втрати людського зв’язку з місцем і адаптації до нового середовища...” [1, 265]. Зважаючи, що ідентифікація з простором – це не тільки «інкорпорація індивідумом місця, території, але й попури спогадів, концепцій, інтерпретацій, ідей та відповідних почуттів відносно певних фізичних місць та типів місць» [25, 60], абсолютно виправдано можемо констатувати, що її розрив спричинив у Сави стан певного шоку, насамперед культурного. На це вказують тривожність, гнів, ворожість до чужої культури та депресія Сави: “...Тут навіть хліба по людському спекти не вміють, ні огірків засолити як слід, – з кропом, горіховим та дубовим листям, як то у людей робиться... З лютим криком скидав зі столу миску з остогидлою отією мамалигою. Замість міцної горілки, що пече, доводилось пити тутешнє вино, яке ні до чого було. Так, аби лише слави, що пито. Що ж до дівчат або молодиць, то на них і не дивився [...] сухих і чорних, як циганки. [...] вітри з моря приносили відлигу, тумани, лихоманку й чиряки, що на них хворіли козаки. (...Чи воно од води, чи що?..)” [9, 275]. “Тип вигнанця” (за Г. Абрамсоном [23]) якнайкраще репрезентує форму ідентифікації Сави. Він втратив первинні соціальні зв’язки, прагнучи зберегти символічні традиції рідної культури, і при цьому був змушений закорінюватися у чужій культурі, що знову ж додає подвійності його “Я”: “...Мріяв про справжню зиму, яка

буває там на Поділлі, про білий рипучий сніг, про кріпкий мороз, що бере на ніч, про дерева в сяйві пухкого інею... Зідхав по запашних подільських паляницях” [9, 275]. Сава починає оцінювати іншу-молдавську культуру через призму своєї, й неминучий незбіг між ними призводить до додаткового відчуження та суперечностей.

Найважливішим та вирішальним чинником зміни був *людський чинник* – гетьман Пилип Орлик – “людина пристрасної, чуттєвої вдачі, експансивний, жвавий, всім зацікавлений... з різкими переходами від найбільшого оптимізму до найглибшого відчаю” [9, 271]. Проте у Бендерах він був “Мандрівник, вигнанець, людина без вітчизни, без власної хати, видана на кожну примху турецького паші, кожного канцелярського писця...” [9, 271]. Орлик відчував потребу реалізації суворої, логічної системи думок, так майстерно збудованої за роки вигнання. Тож, коли в Бендерах з’явився Сава, він “жадібно вхопився цієї нової (нової, а рівно *tabula rasa*, яку можна заповнити. – О. З.) людини...” [9, 274]. Складається враження, що Орлик хотів “заразити” Саву власними ідеями та плянами, хотів “заразити” собою, “заразити” власною ідентичністю, наділити його своїми рисами, бажаннями, почуттями, розглядав Саву як продовження себе, власну проєкцію: “з безшабашного розбишаки, з селянського ватажка, з гайдамаки [...] вирішив зробити полетику, куртизана, геометра” [9, 275]. У цьому контексті варто згадати слова Едварда Саїда: “Колонізувати – означало насамперед ідентифікувати...” [26, 101]. Орлик прагне колонізу-

вати особистісне “Я” Сави, замінивши його ідентифікаційні стратегії (вже втрачені, бо у Сави залишилось лише “...темне відчуття невисловленої порожнечі” [9, 276]) власними. Тому замість чобіт – черевики, які ще й заборонено смарувати дьогтем, замість мастити волосся олією з лямпадки – носити “пудровану, в кучерях, з чужого волосся зроблену перуку” [9, 278], а на ший – вузький комір. Такі вимоги сприяють тому, що поруч із Орликом Сава відчуває себе маргіналом – людиною, яку поставили на межі вибору, але яка не може цілком прихилитись до якогось із пропонованих варіантів, – маргінальність лише підсилює двоїстість самоусвідомлення.

Додавав непевності Саві ще й *механічний чинник*, його “двотактний приголомшений згук: тік-так, тік-так!” [9, 282] від машини, яка куди краще знала не лише години, хвилини чи секунди, але й показувала дні тижня, перебіг місяців, роки, фази місяця, рух небесних світил, “сія часова машина в малому образі відтворює увесь рух цілого великого світу!.. і не робила в лічбі своїй помилок...” [9, 280]. Непрості відносини склались у Сави з цим дивом механіки, він “...не міг згодитися... Усе пручалося всередині в ньому, змаглося, протестувало. Хіба ж машина могла лічити, рахувати, мислити, як людина? Краще за людину? Хіба годилося, щоб машина була замість людини, заступала людину?...” [9, 283]. В. Домонтович неначе насміхається над своїм персонажем, показує його недалеким простаком, що за задньою стінкою пристрою шукає маленького чоловічка, який би керував усіма тими коліщатками. Не знай-

шовши нічого, окрім хитромудрого механізму, він приходить до висновку, що робить його “відчуття буття зламаним” [22, 103]. “Глибокий яр за лісом біля села старого діда Якіма, в якому лежали усі місяці від створення світу” [9, 284], – то все вигадка. Машина, виглядає, допрацювала там, де Орлик залишив прогалини. “Машина нищила людське, хлопське, сільське – рустикальне! – в Савкові. Самого Савка нищила. І в Савка здіймалася ненависть до машини... Машина репрезентувала універс, а він що?.. Був він безсилий супроти неї, супроти універсу, збудованого як машина” [9, 284].

Прирівняння машини до людини, чи навіть її превалювання над людиною, є художнім відбитком проблеми, яку активно обговорювали в філософії ХХ століття. Хосе Ортега-і-Гассет, Льюїс Мемфорд, Освальд Шпенглер, Мартін Гайдеггер та ін. вказували, що техніка, здобувши значну та загадкову владу над її творцем, несе небезпеку існуванню людства та людськості, бо “тепер вже не знаряддя служить людині, але навпаки: людина – придатак машини” [14, 164]. Саме так відчував себе і Сава: “Здавалось йому: немов це він і не він. Ніби не він, а хтось інший за нього говорить і діє. І цей другий не людина, а машина, механізована лялька, геометрична постать з трикутників, квадратів і кубів складена, восковий фарбований автомат, в який замість серця, в спорохнілій порожнечі, як в годинникові, бляшане пласке коліщатко вставлене” [9, 278]. На перший погляд, може видатись, що інтелектуал-Домонтович надав би перевагу раціоналізованій політиці, однак у

статті *Християнство і сучасність* Віктор Петров переконливо стверджує: “...тепер людство мусить сказати: Не механічна каузальність, а чудо. Не техніка, а віра” [16, 18].

Надломлена ідентичність “старого” Сави з домішками механізованої Орликової могла витворити “нову”, й тим самим подолати кризу та ознаменувати наступний етап закономірної еволюції ідентичності. Проте, з огляду на несумісність, різноспрямованість вже існуючого “Я” Сави та “Я”, яке намагається прищепити йому Орлик, ці дві ідентичності не можуть поєднатись та витворити нову. Причиною цього неприйняття, недифузності різних ідентичностей автор вважає те, що Сава надто рустикальний, а все те, що всередині його діялось, – “від тієї непереборної, неприборканої рустикальності” [9, 287], що виявилась аж надто “резистентною ідентичністю” (“resistant identity” – за М. Кастельс [24]). Як наслідок, Сава відчуває роздвоєння. Тепер у ньому жили рустикальний мужик, що “повставав проти панів-ляхів, різав, палив, нищив їх...” [9, 285], та геометр-полетика, що “діяв за механічним розрахунком машини” [9, 285]. Сава не лише відчував це десь на рівні ментального, йому навіть “привиджувалося, що є два Савки...”. Якщо погоджуватись із тезою Жака Дерріди: “те, що може бачити себе, вже не єдине в собі...” [8, 155], – така візуалізація-галюцинація є логічним та очікуваним наслідком.

На Поділля повернувся інший Сава, який знову полковникував, “...знов, як буря, пронісся над староством, нищачи, палячи, на палі садовлячи, вішаючи й рубаючи” [9,

285]. Але цього разу “не панів-ляхів вішав, не панські замки палив, не шляхетним білим трупом шляхи стелив і ріки гатив, а гайдамак рубав і людські села, гайдамацтвом затронені, руйнував і нищив. Стиснувши зуби, робив своє діло полковник коронної служби Сава Чалий” [9, 285]. Тепер ми з певністю можемо говорити не лише про роздвоєну ідентичність, але й про роздвоєну дзеркальну ідентичність. Внаслідок заломлення відбулась повна зміна парадигм, енантіоморфізм – інверсія сторін: у дзеркальному “Я” ліве стало правим, а праве – лівим, те, що було правильним, стало хибним, і навпаки. Домонтович відтворює Ясперсівські асоціативні ряди [21]: один вважає, що треба битись за “рівновагу сил”, інший – за “віру батьків”; одного “пишними баями по замках і палацах шанували пани” [9, 286], інший – “бився проти (тих же. – О. З.) панів-ляхів”; один хотів “вихопити свою важку шаблюку козацьку й рубати, рубати, рубати” [9, 287], інший – “натомість люб’язно посміхався” [9, 287], “було їх два: один любив, другий ненавидів” [9, 292]. Ми отримуємо той варіант розвитку подій, коли Буберове “...людина тим більшою мірою особистість, чим сильніше в людській подвійності її Я – Я основного слова Я-Ти” [4, 15] абсолютно не спрацьовує. Сава насправді не відчуває себе особистістю, бо ж “ніколи не знав, чи то один Савко всередині його, чи то другий щось скаже, чи зробить... Не було в ньому певности. Не був він певен себе” [9, 287]. Дзеркальна ідентичність підтверджується, з іншого боку, неймовірною схожістю: “Цей другий – такий самий, як і він, Сава:

високий на зріст, широкий у плечах, вузький в талії, з шаблею на боці й пістолем за поясом... навіть шрам на черепі, що розсікав чоло аж до скроні, був у того пана такий самий, як і у Сави” [9, 293]. Домонтович досягає парадоксу тотожності.

У третій частині це роздвоєння переходить із сфери підсвідомості у сферу реальності, чи майже реальності. Прихід гайдамацького ватажка Гната Голого – стає точкою кульмінації. Домовлена зустріч “сам на сам” провокує на підозру, бо надто вже тонка межа між свідомістю героя та реальністю. Читач і критик разом із ним, так і не впевнені до кінця, чи ця зустріч відбулась в реальності, чи лише в пошматованій не-свідомості Сави. В один момент Чалий йшов темними коридорами підземелля, в інший – сидів у зручному кріслі, чекаючи гостя; то він рахував кроки і сходинки з ліхтарем в птьмі, то з кімнати прислуховувався до тих же кроків. Автор нагнітає ситуацію, користуючись прийомом градації: від розгубленості через ізольованість та страх до безвихідності: “Двоїлося. Двоїлося почуття. Двоївся він сам. Світ роздвоювався на дві частини. Тривога охоплювала його, нудьга, од якої хотілося вити, як дикому звірю. Але коли це надходило до нього, він уже не знаходив порятунку... Сава хоче кричати від жаху, бо він не знає тепер, хто він, де він і що з ним” [9, 293].

Увагу варто звернути на кілька незначних, на перший погляд, деталей. По-перше, ім’я ватажка – Гнат Голий – це людина яка, маючи ім’я, залишається безіменною, нагою – без імені насамперед як соціального означника, «без свого роду

одягу» [15, 345]. Навпроти ж нього сидить людина у перуці “з чужого волосся” [9, 278], в черевиках та тугим комірцем на шиї. Такий неприродний та незручний одяг – це радше туга маска не за розміром, яку Сава Чалий одягнув вимушено. По-друге, зустріч “сам на сам” ставить нам пастку мови, як сказав би Мартін Гайдеггер: “... мова як мова сама починає говорити...” [5, 137]. “Сам на сам”, окрім значення “без свідків”, означає ще й “наодинці” [17, 123]. Отже, чи була це зустріч Сави та Гната без зайвих свідків, чи Сава так і залишався наодинці зі собою? Користуючись своїм правом у трикутнику автор-текст-читач, надаємо перевагу більш “домонтовичівському” варіантові – будучи наодинці зі собою, роздвоєна свідомість, проектує нову реальність – пара-реальність. Тим паче, що був справді реальний прототип, реальна модель, подія, яку можна було взяти за основу, віддзеркалити – розмова Сави та Онисима. Саме з неї, з уже пережитого роздвоєна ідентичність Сави рефлексує внутрішню розмову із самим собою, рустикального, “голого” “Я” з “Я” геометра-полетики в тугих комірцях, де “Я” стає відлунням, якому Сава каже “Ти” і яке каже “Ти” йому. Автор навіть користується з тих самих слів, що й при першій розмові-прототипі: “...чи ж не ти, Саво, колись пішов з людьми проти панів-ляхів, а тепер ти, Саво, з панами йдеш проти людей?” [9, 294]. Автор і тут користується із принципу дзеркала, яке “в окремій фразі [...] помножує смислові варіації, створює ефект резонансу...” [18, 126]. Домонтович знову відтворює окрему життєву подію, адже, як зазначає О. Колотова [12],

дзеркало у творі мистецтва формує не лише просторову, але й часову вісь смислових координат.

Ще один аспект, який дозволяє нам означувати ідентичність як дзеркальну, – *синхронна імітаційна активність* Сави та Гната: “коли той пан підводить руку, простягає йому, щоб поручкатись, Сава (...) теж простягає йому свою руку...” [9, 293]; “... Сава витяг пістолу з-за пояса й поклав її перед собою на коліна. І пан в ту ж мить зробив те саме... Сава підвівся. За ним той другий, гайдамацький ватажок, теж підвівся... Сава підніс пістолу, щоб застрелити того другого, ватажка гайдамацького. Той другий зробив те саме” [9, 293-294]. За М. Бахтіном можемо означити цей аспект як “екран живої реакції” [2, 17]. Випивши “надто багато... того вечора” [6, 294], Сава з його вже й так роздвоєним “Я” сидів перед дзеркалом, у якому не-свідомість проектувала всю зустріч – розмову, рухи, риси. На це припущення знову ж таки провокує автор, пишучи про вогник свічки, який “блимав в присмерковій далечині великого дзеркала” [9, 295].

Одним із визначальних аспектів відтворення множинної ідентичності на письмі залишається *функція смерти*. Інший вмирає, одночасно позначаючи доконання очищення та вибору. Смерть – вихід із множини до цілоти. Промовистим залишається факт, що “чорний отвір пістолі” побачив перед собою саме Сава, а не Гнат. У Домонтовича нездатність чітко відділити одне “Я” від іншого “Я” призводить до того, що смерть цього Іншого коштує життя для власного “Я”. Промовистим є й те, що дзеркало залишилось ці-

лим. Автор або ж не скористався яскравою фольклорною метафорою розбитого дзеркала як смерті персонажа, або ж таким чином вказав на збереження життя – збереження ідентичности.

В. Домонтович створив цікаву модель художнього втілення ідентичности-як-ідентичностей. Роздвоєння в *Приборканому гайдамаці* відбувається на рівні несвідомленому, персонаж не може окреслити, ким і коли він є. Такий стан нагадує близьке до патологічного дисоціятивне розщеплення ідентичности – у героєві живуть дві нетотожні та опозиційні ідентичності одночасно. Сава Чалий, ідентичність якого розщепилась, не може опанувати, обмежити чи бодай конкретно окреслити власні “Я”. Аж врешті його хвора свідомість проєктує Іншого як реального у дзеркалі, а далі виводить його в об’єктивно-суб’єктивну реальність, що закінчується самовбивством.

Подальші дослідження проблеми роздвоєного людського “Я” у творчості В. Домонтовича відкривають широкі та багатообіцяючі перспективи. Щодо окремо взятого автора, то йдеться насамперед про його полібіографічний контекст Домонтовича-Бера-Петрова як основу для художнього відтворення. На окреме дослідження В. Домонтович провокує як член МУРу – організації українських літераторів у еміграції. Не-материковість, DP-статус, зрадник-як-підозра – ці та багато інших факторів обіцяють стати призмами, через які проблему двоїстости людського “Я” можна побачити у її різноманітних та несподіваних гранях.

1. Агеєва Віра, *Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича*, Київ: Факт 2006, 432 с.

2. Бахтин М. М., *Естетика словесного творчества*, Москва: Искусство 1979, 423 с.

3. Брюховецький В’ячеслав, *Фокус долі: [про Віктора Петрова]*, «Літературна Україна» 2013, № 18-19, с. 6-7.

4. Бубер Мартин, *Два образа веры*, Москва 1995, с. 16-95.

5. Гайдеггер Мартін, *Дорогою до мови*, Львів: Літопис 2007, 232 с.

6. Гірняк Мар’яна, *Таємниця роздвоєного обличчя: Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича*, Львів 2008, 286 с.

7. Державин Володимир, *Вдалих прояв літературної позагруповости*, «Українська Трибуна», Мюнхен 1947, Число 69, с. 41-55.

8. Деррида Жак, *О грамматологии*, Москва: Ad Marginem 2000, 511 с.

9. Домонтович В., *Приборканий гайдамака*, [у:] *Idem, Проза: У 3 томах*, Том 3, Нью-Йорк: Сучасність 1988, 557 с.

10. Жайворонок В., *Знаки української етнокультури: Словник-довідник*, Київ: Довіра 2006, 703 с.

11. Кейда Федір, *Художня інтерпретація гайдамаччини в українській літературі XIX – XX століть: автореферат дисертації ... доктора філологічних наук*, 10.01.01 “Українська література”, Київ 2001, 36 с.

12. Колотова Оксана, *Мотиви “дзеркала” і “задзеркалля” як моделі тут-буття і там-буття у художніх зображеннях картини світу*, [у:] *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, Київ 2011, № 4, с. 42-45.

13. Крупницький Борис, *Пилип Орлик і Сава Чалий в історичній новелі*, [у:] *Арка*, Число 1, 1948, с. 11-12.

14. Ортега-и-Гассет Х., *Размышления о технике*, [у:] Idem, *Избранные труды*, Москва: Весь Мир 2000, с. 164-232.

15. Павличко Соломія, *Теорія літератури*, Київ: Основи 2009, 679 с.

16. Петров Віктор, *Християнство і сучасність*, [у:] Орлик 1947, Число 2, с. 15-18.

17. Полюга Левко, *Словник синонімів української мови*, Київ: Довіра 2007, 477 с.

18. Саєнко Валентина, *Концепт "дзеркало" в драматургії Миколи Куліша*, [у:] *Рідний край* 2013, № 2 (29), с. 124-129.

19. Фейербах Людвиг Андреас, [у:] *Сводная энциклопедия афоризмов*, Web. 12.10.2015. <<http://dic.academic.ru/dic.nsf/aphorism>>.

20. Челецька Мар'яна, *Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів)*, Львів 2007, 304 с.

21. Шевельов Юрій, *Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української*

прози, [у:] Idem, *Вибрані праці: У 2-х книгах*, Книга 2: *Літературознавство*, Київ 2009, 1151 с.

22. Ясперс Карл, *Общая психопатология*, Москва: Практика 1997, 905 с.

23. Abramson Harold J., *On Sociology of Ethnicity and Social Change: A Model of Rootedness and Rootlessness*, [in:] *Economic and Social Research Institute, Economic and Social Review* 1976, Volume 8, № 1, p. 43-59.

24. Gastells Manuel, *The Power of Identity. The Information Age: Economy, Society and Culture*, Web. 10.10.2015. <https://www.academia.edu/2215687/The_power_of_identity>.

25. Proshansky Harold M., Fabian and Robert Kaminoff, Abbe K., *Place-identity: Physical world socialization of the self*, [in:] *Journal of Environmental Psychology* 1983, № 3, p. 57-83.

26. Said Edwar, *Orientalism*, London: Penguin 1977, 374 pp.

Vadym Vasylenko

**BETWEEN “IMPERIAL MOTHER” AND “COLONIAL FATHER”:
GENERATION TRAUMA IN THE STORY
BY OLHA MAK CHUDASIY (*WONDERER*)**

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

Вадим Василенко

**МІЖ “ІМПЕРСЬКОЮ МАТІР’Ю” ТА “КОЛОНІЯЛЬНИМ БАТЬКОМ”:
ГЕНЕРАЦІЙНА ТРАВМА У ПОВІСТІ ЧУДАСІЙ ОЛЬГИ МАК**

Abstract: The article attempts to analyze the phenomenon of generational trauma in the Olha’s Mak story *Chudasiy (Wonderer)*. It was found out that the author-emigrant ties up psychological complex of protagonist Oleksiy Vucho with conflicts in his family, which pushes him to the periphery of the Ukrainian colonial society. Oleksiy’s separateness from people and his own family has been marked as a strangeness.

Keywords: trauma, generation, empire, colony, Ukraine emigration literature

Теми антиколоніалізму, анти-тоталітаризму, як засвідчують біографія, а також багатогранна художня проза Ольги Мак (1913 – 1998), були для неї одними з провідних. На це вказує сама письменниця, зізнаючись у статті *Видвигаю людину* (1960) в тому, що писати вона почала ще в ССРСР, однак публікувати свої твори принципово відмовлялася [2, 9]. Позицію Ольги Мак можна розцінювати, з одного боку, як індивідуальний опір тоталітарній російській окупаційній системі, з якою у неї пов’язувались утрата батька, двох сестер, що померли з голоду та хвороб (1920-ті роки), і репресованого чоловіка, мовознавця і перекладача Вадима Дорошенка (справжнє прізвище – Дрочинський), який загинув у советському концтаборі (1944). З іншого, як метафору безмовности всього повоєнного українського покоління, яке заговорило про себе лише на еміграції, спершу в таборах *Displaced Persons (DP)* або Ді-Пі, у Західній Німеччині, а згодом – на американському континенті. Водночас “порушення мовчання” Ольгою Мак після поневіряння з доньками Вікторією та Мирославою окупованими селами й містечками Поділля, Галичини (1941 – 1943), пошуків прихистку у повоєнних Словаччині, Австрії, Німеччині (1943 – 1947), а невдовзі – у Бразилії (1947 – 1970) та Канаді (з 1970), де вона відкрилася світові як письменниця, може бути інтерпре-

вище – Дрочинський), який загинув у советському концтаборі (1944). З іншого, як метафору безмовности всього повоєнного українського покоління, яке заговорило про себе лише на еміграції, спершу в таборах *Displaced Persons (DP)* або Ді-Пі, у Західній Німеччині, а згодом – на американському континенті. Водночас “порушення мовчання” Ольгою Мак після поневіряння з доньками Вікторією та Мирославою окупованими селами й містечками Поділля, Галичини (1941 – 1943), пошуків прихистку у повоєнних Словаччині, Австрії, Німеччині (1943 – 1947), а невдовзі – у Бразилії (1947 – 1970) та Канаді (з 1970), де вона відкрилася світові як письменниця, може бути інтерпре-

товане як прояв волі колоніальної жінки, або, кажучи словами Гаятрі Чакраворті Співак, “можливість підпорядкованого промовляти” [4, 716]. Крім того, твори Ольги Мак здебільшого продовжують теми, актуальні для українських письменників-емігрантів повоєнного часу: комуністичного терору та репресій (спогади *З часів єжовщини*, 1954), занепаду моральних цінностей, знищення релігії і розквіту атеїзму (роман *Проти переконань*, 1959), кризи індивідуальності у советському концтаборі (повість *Куди йшла стежка?*, 1961), трагедію Голодомору 1932 – 1933 років (повість *Каміння під косою*, 1973) та ін. Відтак, творчість письменниць-емігрантки можна схарактеризувати як спробу “реконструкції” духової біографії своєї генерації, яку вона розглядає не інакше як “місце пам’яті” (П’єр Нора). У цьому пляні проза Ольги Мак уписується в подібний проблемний контекст творів Івана Багряного, Василя Барки, Докії Гуменної, Галини Журби, Тодося Осьмачки, Уласа Самчука, тобто всього материка української еміграційної прози з її антиколоніальною, антитоталітарною спрямованістю, культом сильної особистості, ностальгічними емоційними переживаннями тощо.

Безперечно, проблему антиколоніального, антитоталітарного спротиву порушено й у повісті *Чудасій* (Торонто, 1956), у якій головне – зосередження на внутрішньому світі протагоніста, Олексія Вуха, котрий усвідомлює себе колоніальним суб’єктом, через що має складні психологічні комплекси та девіації. Головний посыл авторки спрямований на те, щоб розкрити тему колоніалізму через руйнівний вплив на

особистість, розрив генераційних, у тому числі родинних зв’язків.

Аналізуючи психопатологію колоніалізму, Франц Фанон стверджував, що колонізований спрямовує свою “образу” насамперед на рідних і близьких [9, 266]. “Образа” Олексія Вуха виливається в obsesивну ненависть до матері – російської дворянки, яка постає у повісті справжнім сімейним тираном, що морально й фізично знущається з чоловіка та сина, і співчуття до батька – приниженого українського службовця. Звідси – болючі національні почуття (питання рідної мови, імени й національності), асексуальність (безуспішні стосунки з жінками), аскетизм (самозамкнення у василіянському монастирі, що стає формою “внутрішньої еміграції” героя) – риси характеру, які детермінують образ Олексія. Водночас вони символізують дисгармонійність української людини міжвоєнного та повоєнного часів, яка, крім того, є ще й колоніальним суб’єктом, що перебуває на стадії nonконформізму, а згодом – активного антиімперського спротиву.

Історія стосунків Олексія з матір’ю – одна з психологічно найскладніших у творі. Не буде перебільшенням сказати, що, крім зовнішнього, морально-етичного значення, образ “монструозної матері” має ще й внутрішній, прихований сенс. Із по статтю російської дворянки Лисавети із Саратова, яка, після одруження з українцем Михайлом Вухом, була “імплантована” в чужорідне та вороже їй українське суспільство, авторка пов’язує насамперед проблему російської колонізації. Під цим кутом зору розповідь Олексія про стосунки батька-українця з матір’ю-росіянкую

набуває зрозумілого значення – це своєрідне психо- та лінгвотерапевтичне проговорення травматичної сімейної історії, що відображає колоніальну українську історію з дилемою “слабкого чоловіка” та “сильної жінки”. До речі, тут спостерігаємо деякий відхід письменниці від стереотипу, за яким творам про колоніалізм характерне зображення домінування чоловіка над жінкою як алєгорії панування імперської держави над колонізованою нацією, могутнішої сили над слабшою. Екстраполюючи індивідуальну травму Олексія на травму національну, Ольга Мак розкриває образ “монстра-матері” як репрезентанта імперії (Росії) з її сумнівними моральними цінностями, й відповідно, образ “бунтаря-сина” як жителя колонії (України). Образ Ухової, відтак, позбавлено будь-яких ознак, властивих традиційній матері, натомість образ Олексія має всі риси сина-бунтаря, навіть матеревбивці.

Щоб пояснити поведінку Олексія, в учинку якого щодо матері, з погляду традиційної української моралі, порушення табу зайшло чи не найдалі (кпини, бійка, замах ножем), Ольга Мак удається до умовності, навіть алєгоричності. Олексій не сприймає “люту московку” за свою матір у безпосередньому значенні цього слова. Вона постає не як мати, а як утілення імперії – ССРСР. Таке розуміння “імперської матері” стає очевидним, зокрема, в епізоді дискусії Олексія з Павлом над проблемами, які сучасні дослідники назвали філософією “національного поневолення” та філософією “національного опору”. Водночас така умовність, позначена включенням генераційного розриву (син – мати) в антиколоніальний на-

ратив (українське – російське), мала сприяти кристалізації національного самоусвідомлення Олексія, чіє національне “Я” роздвоєне між двома – українським і російським початками.

Міжнаціональні та генераційні конфлікти в родині Вуха маркують ще одну проблему, таку ж важливу, як і складну. Ідеться про “змішані родини” – українців та росіян, а також – про пошуки “напівкровними дітьми” свого національного самовизначення. Накладаючи колоніальну травму (втрату національної ідентичності) на травму родинну (батьки та діти – репрезентанти не лише різних, а й узаємоворожих ідентичностей), Ольга Мак продовжує традицію, започатковану в українській прозі романом *Люборацькі* (1861 – 1862) Анатолія Свидницького. Однак, якщо в *Люборацьких* Анатолія Свидницького йдеться про духове зубожіння, зречення дітьми свого національного “Я”, то в *Чудасієві* Ольги Мак навпаки – про відновлення втраченого, а ще – про гіпертрофоване сприйняття власної національності. У випадку Олексія це проявляється, зокрема, у його пошуках рідної мови (власного голосу), імени (балансування між російським Альоша, українським Олекса, чернечим Онисифор) та національності (ототожнення себе з певною кровно-духовною спільнотою), які суголосні з пошуками “справжньої” матері. Так, намагаючись викреслити з пам’яті образ “імперської матері” – російської дворянки, що є причиною його моральних і фізичних страждань, герой повсякчасно згадує іншу, як він висловлюється, свою “справжню матір”, яка стає заміником “імперської”, уособлюючи жіночу турботливість і чуйність. Та-

кою герої бачить щиросердечну “колоніальну матір” – українську міщанку Уляну Федорівну, яка опікується ним. Вона постає як згорьована українська жінка, без чоловіка, без родини, без дітей.

Намагаючись позбутися травматичного минулого, яке здається невіддільним від образу “імперської матері” (не випадково Павло стверджує, що Олексій “є жертвою, і всі свої дивацтва завдячує саме ненормальній матері” [3, 4]), зцілитися від нього, він прагне пізнати причини своєї травми, а також – витерти з пам’яті болісні спогади “колоніального підпорядкування”. Особливе значення тут має діалог із Павлом про “душу, злиту з національністю”, адже травма Олексія – загострена “національною дволикістю”, а при будь-якому способі “зцілення” він відчуває провину відступництва від когось із батьків: “Як я є москаль – то, значить, яничар супроти батька; як я є українець – то, значить, яничар супроти матері” [3, 21]. З одного боку, як син росіянки та хемік-науковець, він є повноправним представником російської імперської еліти, а з іншого, як українець – усвідомлює себе частиною колонізованої, бездержавної, духово ущербної нації. Це травматичне самовідчуття визначає його внутрішню роздвоєність, розщеплення, балансування в амбівалентній зоні, між двома позиціями – колонізованого й колонізатора, а згодом – рішучу відмову від імперського “Я” та фанатичну відданість “Я” колоніальному. Своє ставлення до проблеми національності Ольга Мак анатомувала в дискусії між Павлом та Олексієм, яку відтворила у формі “теза” (Павло) – “антитеза” (Олексій). Вирізнивши

дві версії національності, які вустами свого героя спростовувала, вона запропонувала власну – про “душу, злиту з національністю”. Не випадково мистецтвознавець-емігрант Богдан Стебельський у передмові до *Чудасія* Ольги Мак зазначав: “Її розуміння національності вносить багато світла у темряву формальних понять, утертих і безобразних. Одну з найкращих дефініцій подав Василь Стефаник у своєму творі *Сини*. Але ця дефініція землі та крові для образу України не могла бути розв’язкою національного самоокреслення для героя *Чудасія* – Олексі. Син московки й українця, він мусить розв’язати внутрішні конфлікти, розв’язати безкомпромісів і хитань” [5, 9].

За першою версією, до якої схиляється Павло, намагаючись допомогти Олексієві знайти аргументи “бути українцем”, національність – це категорія не вроджена, а набута. Спираючись на частково українське походження Олексія, його проживання в Україні, він визнає за ним право називатися українцем, обґрунтовуючи це категоріями “землі” та “крові”, загалом типовими для культурного традиціоналізму, що бере свій початок у народництві з його ідеалізацією села як статичної моделі існування: “Адже ви родились і виховались в Україні, їсте український хліб, дихаєте українським повітрям” [3, 21]. Однак у випадку змішаної національної ідентичності це твердження здається непереконаливим: Олексій зауважує, що він міг би виховуватись у Москві, їсти “московський хліб”, дихати “московським повітрям”. Друга версія Павла – право людини на вибір своєї національності: “Коли в людині є крові пів-на-пів, то вона

може сама собі вибрати свою національність” [3, 21] – відверто обурює Олексія: “Виходить, що моя національність таки вибрана, а не вроджена... Брехня!... Я завжди і при всяких обставинах був би тільки тим, чим є, і нічим іншим! Розумієте? І не можна національності вибрати, так само, як не можна при народженню вибрати кольору очей, або волосся... Он мої прекрасні сестриці – “істинно рускіє баришні”, хоч мають, як і я, півна-пів мішану кров і родились та виховувались на Україні! Чому так?! Бо національність є частиною людської душі... А тепер питаю вас: може народитися жива людина без душі?.. Отже, і без національності не може!” [3, 21-22]. Далі Олексій увиразнює власне бачення національності: “Ви думаєте... що, коли б я народився в Московщині, чи в Китаї, чи в Абіссинії, коли б у мене не було навіть ні краплі української крові, – я був би кимось іншим, ніж тепер?! Я міг би мати тільки іншу зовнішню оболонку, але душу мав би ту саму! Розумієте? Хоч був би косооким, чи чорним, як халява, але все був би українцем! Не міг би бути з душі ніким іншим!.. Головне – душа! Вона одинока, безсмертна і злита з національністю...” [3, 23]. Показуючи гіпертрофоване сприйняття Олексієм своєї національності, Ольга Мак звертає увагу на мову його тіла – несподівані, неконтрольовані спалахи емоцій, які виказують нервову хворобу, істеричність, до того ж – без особливих сподівань на лікування. Так, під час дискусії з ним Павло зауважує: “Не треба було бути навіть великим психологом, щоб зрозуміти, як мучило це питання Олексія і яке істотне значення мало для нього. Він зблід, болісно нахмури-

чоло і безжалісно виломлював свої пальці” [3, 22]. Спостерігаючи за тим, як опонент підбирає аргументи, Павло зауважує: Олексій “мав таке враження, що він зараз кинеться на мене з кулаками. Очі його заокруглились від злоти, а лице нервово засмикалось, так що зуб не попадав на зуб” [3, 22]. А говорив він “таким несамовитим голосом, що я притьмом мусів зачинити вікно” [3, 22]. Важко не помітити, що почуття національності в Олексія – травматично-невротичне, таке, яким його описує в оповіданні *Psychopatia nationalis* (1890) Агатангел Кримський. З одного боку, воно замасковане від зовнішнього світу, а з іншого – постає як патологічна форма світосприймання, що мучить персонажа та дає йому насолоду, тобто реалізується відповідно до формули Жака Лякана про обсеєвний невроз [8, 15]. Водночас його гіпертрофована українськість становить “точку неповернення”, яка означає розрив із матір’ю-росіянкую та захист батька-українця. Невдовзі Олексій демонструє свою “українськість” у родині (“перевиховує” матір і відсилає до Саратова сестер – нероб і шовіністок) і в суспільстві (відмовляється від кар’єрного росту, чим проявляє своє небажання служити імперії; насміхається з комуністичних лозунгів, складає анекдоти про Леніна та Сталіна; скрізь, де лише може, шкодить советській владі, про що розповідає Павлові ніби про щось само собою зрозуміле).

Генераційна травма Олексія як репрезентанта колонії маркована традиційною для творів про колоніалізм проблемою відсутності відповідального за долю дітей батька. З одного боку, цю відсутність

пов'язано з травмою родинною – слабкістю чоловіка, що є частиною сім'ї, яка не функціонує, з іншого – з національною, крахом патріархального ладу. Прикметно, що, на відміну від детально виписаної характеристики матері, Лисавети Ухової (її ми бачимо переважно очима сина, спершу – це аналіз власної образи, а невдовзі – зневаги), образу батька в повісті Ольги Мак немає. У творі немає ні його портрета, ні рис характеру, за винятком чоловічої немочи, безсилля, слабкодухости. Так, нарікаючи Павлові на дружину та дочок, яких він звинувачує у всіх родинних нещастях, старий Вухо зізнається, що сім'я його – спотворена та скалічена: “Я сам ворог того, щоб домашнє сміття на люди виносити, бо в родині всяке буває... Тільки ж, от, у нас нема родини, розумієте? Нема! Тільки я й Олексій – родина. Решта все – вороги! Ціле життя для них працював, все їм віддав, а вони мене ненавидять за це. Мене й Олексу. Ми чужі в цьому домі, хоч тільки ми втримуємо його, а решта живе з нашої праці. І за це ще й ненавидять нас, вважають нас чимсь гіршим, як рабами. Це не фігуральний вислів, не думайте, і не перебільшення. Це правда, якої ви не можете навіть уявити собі! Серед зовсім чужих людей для нас нема чужіших, як у власній родині. «Родині!»..” [3, 135].

Безпомічний батьківський світ, світ без авторитету, який давав би відчуття цілісності та захищеності, себто утілював патріархальні цінності, в *Чудасієві* Ольги Мак перегукується з повістю *Ротонда душогубців* (1956) Тодося Осьмачки. Аналізуючи цей твір у *“Танцюючій зірці” Тодося Осьмачки* (1996), Ніла Зборовська пише, що в ньому “...«бать-

ківський» світ повністю зламаний. Колись рішучий із негасимою енергією волі батько (Овсій Брус. – *В. В.*), нагадуючи безпомічну дитину, тепер просить сина захистити від страшної дійсності” [1, 51]. Відмовляється від помсти своєму кривдникові, гвалтівникові неповнолітньої дочки Гапусі, у цьому ж художньому творі інший батько, Шелестіян, навіть тоді, коли високопоставлений комуніст пропонує йому для вбивства пістолет. І річ не в тому, що Шелестіян звик, аби діяв громадський закон, а не самосуд, а в тому, що, з одного боку, він інтуїтивно відчуває, що його хочуть підставити, а з другого – не втаює, що панічно боїться комуністів, що вже давно морально та фізично зламаний. Для українського батька кодекс чести та право помсти в ситуації, де не діють загальноприйняті закони, не спрацьовує такою мірою, як це показує Тодось Осьмачка в учинку батька-ремісника з поеми *Міщани* (1929), який за збезчещену дочку-одиначку Ліду, що застрелилася, викинув із вікна гвалтівника, комуніста Пилипа Комара. Натомість, Іван Брус із *Ротонди душогубців*, син, який виріс у патріархальній селянській родині, відповідає, що не може покинути рідний край і тікати, щоб уберегти себе для України, бо справжньою Україною для нього став батько. Однак жертвність сина не рятує ні його самого, ні безвільного батька, який, зважуючись на останній учинок, вибирається з психіатричної клініки, де перебував під наглядом чекістів, щоб умерти своєю, осмисленою, а не нав'язаною зовні смертю.

У *Чудасієві* Ольги Мак неспроможний до захисту своїх дітей батько постає уособленням смертельно

загроженого, власне, ледве живого патріархального ладу. Для того, щоб “приборкати” матір-деспота й захистити батька-жертву, Олексій демонструє безпрецедентний прояв ненависти. Він не лише вступає у бійку з матір’ю, коли та, за своєю звичкою, намагається відібрати у нього зароблені гроші, а й заносить над нею ножа. Не випадково Павло, який став свідком фантазмагоричної бійки сина з матір’ю, чекає найгіршого – матеревбивства. І хоч Олексій не прагнув убити матір, а лише намагався відібрати у неї свої та батькові гроші, сам інцидент є симптоматичним. Так, за пониженим “батьківським світом” у повісті Ольги Мак постає спотворений агресією та мстивістю, zdeформований “світ сина”. Знак піднятої на матір руки прочитується не лише як символ занепаду патріархального ладу та деградації сина, а також як образ зганьбеного, оскверненого материнства, й оскверненого не лише фізично (згадаймо, що Олексій не вважає Лисавету своєю “справжньою” матір’ю). У його очах стара Ухова не набуває ні материнської, ні навіть людської подобі. Ось із яким сарказмом він підсумовує наслідки свого конфлікту з нею: “Взагалі все життя змінилося, знаєте? Батько, знаєте, такий самовпевнений, випростуваний, і навіть голос у нього став інакший. Слово чести, як почав мамаші вчитувати всі її гріхи, як почав докоряти, то мамаша слухала, слухала, а потім йому в ноги – бух! Плаче і говорить: «Простіть мене, Михайле Івановичу, каюся! Як ви мене за ціле життя ні разу не вдарили, за коси не волочили, то яка з мене й жінка була?». Батько її підняв і каже: «Бог простить!»», а ма-

маша тоді другий раз – бух! І так до трьох разів. Смішно! Понад сорок років тільки зневажливими словами батька обзивала, а тут раптом «ви» і «Михайле Івановичу»...” [3, 144-145]. Відчуження Олексія від матері проявляється через почуття роздратування, яке вона незмінно викликає до себе: у розмовах із Павлом він неодноразово підкреслює, що його мати – чужинка. Так, характеризуючи внутрішню зміну Ухової, він позиціонує себе як цивілізованого чоловіка (українця), на тлі вищости якого вона (“московка”) постає дикункою, варваркою, здатною або до прояву грубого насильства (бійки, лайок), або до лакейства, сервілізму, запобігання перед сильнішим: “Така покірна, така покірна, що мене просто злість бере. І чому, скажіть, людині не бути людиною? Ні, або на шию вилізе, або під ноги стелиться, як чийось силу відчує. Гидко! Московську натуру, видно, неможливо змінити...” [3, 145].

Натомість, “колоніальний батько” не спрямовує свого насильства проти сина, щоб той не став колоніальним рабом, як писав Франц Фанон, а вказує на те, що він сам хотів би забути, – комплекс бідного міського провінціала-українця. Утім, Олексій співчуває своєму батькові, пробаючи йому рабську впослідженість, і це співчуття породжує його ідеалізацію та сліпе, неконтрольоване почуття ненависти до матері. Любов до приниженого, “колоніально кастровано” батька у нього така ж ірраціональна, як і ненависть до матері. Тут, удаючись до психоаналізу, маємо справу з негативним, або зворотним Едіповим комплексом, який проявляється через любов до батька чи

матері тієї ж статі, що й дитина, та ворожість до батька чи матері протилежної статі, що стосується дитини. Описуючи це явище, Зигмунд Фройд зазначає: “Здебільшого повніший Едіпів комплекс, який є подвійним – позитивним і негативним, залежно від сексуальності дитини, тобто у хлопчика – не тільки амбівалентна установка до батька і ніжний вибір об’єкта-матері, але й водночас він поводить себе як дівчинка – проявляє ніжну жіночу установку до батька та відповідну їй, ревниво-ворожу до матері” [7, 104]. Сам психоаналітик неодноразово спостерігав за тим, як дві форми Едіпового комплексу поєднуються, продукуючи амбівалентне ставлення до обох батьків. Однак почуття ненависти до матері та любови до батька в Олексія обумовлені ще й тим, що Ухова постає не лише як реальна матір, а насамперед – як “матір імперська”, представниця метрополії, тому сприймає чоловіка та сина як колонізованих, підвладних собі суб’єктів. Із цього погляду, конфлікт між нею та Олексієм не лише генераційний, а й політичний, світоглядний, одне слово – непереборний. Примирення між ними неможливе, бо ні син, ані матір не спроможні позбутися колоніальної психології: перший – як репрезентант колонії, а друга – як адепт імперії. Принагідно згадаймо постулат Франца Фанона: “Про визволення може йти мова лише тоді, коли ним буде охоплена вся людська психіка” [10, 212].

Генераційну травму Олексія марковано не лише національно, а й сексуально. Спроби Олексія зав’язати стосунки з Тамарою, а невдовзі – з Лідою, яких він кохає, але, через внутрішній страх, жодній не може зізна-

тися у своїх почуттях, закінчуються тим, що Тамара виходить заміж за високопоставленого комуніста, а Ліда – за його приятеля, ботаніка Павла Омельченка. Однак, якщо до Тамари, яка вийшла заміж за керівника райкому, замість ірраціональної любови, в Олексія визріває така ж ірраціональна ненависть, то Лідою, яка стає “каменем спотикання” у його взаєминах із Павлом, він “жертвує” сам – заради плятонічних почуттів до приятеля. Так, запросивши Павла стати посередником між ним та Лідою, щоб зізнатися їй у своїх почуттях, Олексій раптово дізнається, що приятель не лише закохався у Лиду, а й почав ненавидіти його як свого потенційного суперника. Здогадуючись про ревність Павла, він самотужки розв’язує цей “гордіїв вузол” – від імени приятеля освідчується їй, ніби позбуваючись у такий спосіб свого “тягаря”. На перший погляд, ця поведінка героя здається дивною, проте Олексій усвідомлює, що не може бути щасливим ні з Лідою, ні з будь-якою іншою жінкою, бо не спроможний на сім’ю загалом. Таке сприйняття власного “Я”, за Зигмундом Фройдом, можна пояснити наслідком важких травматичних стосунків із матір’ю, своєрідним “страхом перед жінкою”. На думку психоаналітика, чоловік, відчуваючи, слабкість жінки, вважає, що будь-який зв’язок із нею є загрозою для нього стати слабким, жіночним, а тому, уникаючи жінки, забезпечує собі перевагу над нею [6, 243]. При цьому Ольга Мак показує замилювання Олексія не реальною жінкою, а уявною, до того ж – надміру ідеалізованою.

Отже, *Чудасій* Ольги Мак – твір антиколоніальний, антитоталітар-

ний, тому основа його естетики – ідеологічна, хоча, звісно, не превалююча. Конфлікт поколінь переходить із площини психологічної в суспільно-політичну, тому знаковими стають постаті монструозної матері (росіянки) та слабосильного батька (українця). Якщо “імперська мати” віддзеркалює все негативне, те, що стримує, неусвідомлюване Олексія, то “колоніальний батько”, натомість, не може запропонувати йому ні позитивного взірця поведінки, ні цілісної ідентичності, індивідуальної чи колективної (генераційної), яка традиційно передається від батька до сина, від одного покоління до іншого. Однак, розірвавши стосунки з поколінням батьків, Олексій не може надолужити втраченого й у середовищі ровесників, націлених на адаптацію і компроміс, а не спротив і бунт, “утечу від волі”, а не прагнення до її здобування. Фрустрація у лавах покоління “батьків” та “дітей”, що постає у повісті Ольги Мак як наслідок колоніальної, тоталітарної дійсності, доповнена відчуженням героя від покоління сучасників (зокрема, відмовою від особистого, сімейного щастя).

1. Зборовська Ніла, *“Танцююча зірка” Тодося Осьмачки*, Київ: Козаки 1996, 63 с.

2. Мак Ольга, *Видвигаю людину*, [у:] *Наше життя* 1960, № 7, с. 9.

3. Мак Ольга, *Чудасій: повість*, Торонто: Гомін України 1956, 214 с.

4. Співак Ґаятрі Чакраворті, *Чи може підпорядковане промовляти?*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис 2002, с. 714-718.

5. Стебельський Богдан, *Вступ*, [у:] Мак Ольга, *Чудасій*, Торонто: Гомін України 1956, с. 5-10.

6. Фрейд Зигмунд, *Остроумие и его отношение к бессознательному. Страх. Тотем и табу (Психология первобытной культуры)*, Минск 1998, с. 241-321.

7. Фрейд Зигмунд, *По ту сторону принципа наслаждения. Я и Оно. Неудовлетворенность культурой*, Санкт-Петербург: Алетейя 1999, с. 80-135.

8. Lacan Jacques, *Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet*, [in:] *Yale French Studies. Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading*, Otherwise 1977, № 55/56, p. 11-52.

9. Fanon Frantz, *The Wretched of the Earth* / Transl. from the French by R. Philcox, New York: Grove Press 2004, 320 pp.

10. Fanon Frantz, *Wyklęty lud ziemi* / Tłum. H. Tygielska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1985, 232 s.



Svitlana Lushchiy

**MODERNIST TRENDS IN UKRAINIAN DIASPORA NOVELS
IN 1960'S – 1980'S: THE NEW-YORK GROUP PROSE**

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

Світлана Луцкій

**МОДЕРНІСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ РОМАНІСТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ
ДІЯСПОРИ 1960 – 1980-Х РОКІВ: ПРОЗА НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ**

Abstract: The article deals with the modernist trends in prose fiction written by Ukrainian Diaspora in 1960's – 1980's. Texts selected for the analysis include the works of the representatives of the New York group. In particular novels by Emma Andiyevska, Vira Vovk, Yuriy Tarnavskiy are considered. The article also gives detailed coverage of the innovations introduced by the authors mentioned above on the linguistic, stylistic, genre and thematic levels.

Keywords: New York group, Diaspora, Emma Andiyevska, Vira Vovk, Yuriy Tarnavskiy, novel, modern

У 1950-х роках в еміграції з'явилося нове покоління українських письменників – Нью-Йоркська група. Члени цього творчого об'єднання в інтерв'ю різним виданням постійно підкреслювали, що слово “група” в назві свідчило про те, що усіх учасників зв'язували лише творчі стосунки: вони не брали на себе жодних громадянських та мистецьких зобов'язань. До Нью-Йоркської групи входили літератори: Богдан Бойчук, Богдан Рубчак, Юрій Тарнавський, Віра Вовк, Женя Васильківська, Патриція Килина, Емма Андієвська (остання правда неодноразово заперечувала свою належність до Нью-Йоркської групи) та ін., а також

мистці: Богдан Певний, Любка Вороневич, Борис Пачовський, Аркадія Оленська, Ярослав Вижницький, Зенко Онишкевич, Богдан Титла.

20 грудня 1958 року на зібранні у кав'ярні “The Peacock” Ю. Тарнавський, Б. Бойчук, його дружина Аня, Патриція Килина вирішили видавати журнал, якому дали назву “Нові поезії”. Перше число журналу “Нові поезії” з'явилося в 1959 році, останнє – у 1971. Усього вийшло 12 чисел.

Учасник Нью-Йоркської групи письменник і літературознавець Богдан Бойчук зауважував, що її виникнення мало кілька причин. Одну з них він сформулював так: “Деяке значення мав також той факт, що

ми були ізольовані від літературних процесів в Україні та від суспільного життя діаспори. Тому й тулилися разом” [2, 267]. А ще, на його думку, центром об'єднання були стильові засади: модернізувати українську літературу, долучивши до світового мистецького контексту: “Ми прийшли до голосу, коли Модернізм був ще в силі: жили ще Еліот, Пастернак, Неруда та інші. На кожному кроці (чи то в театрі, чи на балеті, чи на концерті, чи в музеях, чи, врешті, в щоденному житті) ми натрапляли на вияви Модернізму – відчували його, дихали ним. Тож Модернізм природно став найсильнішим єднальним чинником у НІГ-і” [2, 267].

У статті про Нью-Йоркську групу Марія Ревакович (вона також пізніше увійшла до неї) зазначала, що саме сприятлива культурно-мистецька ситуація в Америці посилювала творчу активність української молоді в діаспорі: “Америка в повоєнні роки, а особливо Нью-Йорк, – її найбільший культурний центр, стали надзвичайно динамічним і стимулюючим середовищем, яке вскорі народило такий оригінально американський мистецький напрям як абстрактний експресіонізм. І хоч Франція в ті часи експортувала ще філософію – екзистенціалізм, то не Париж, а Нью-Йорк став новим мистецьким центром світу. Ця атмосфера не могла не впливати на новоприбулу молодь, яка здебільшого кинулася ентузіастично в школи й університети. Число молодих українських мистців у половині п'ятдесятих років, з сьогоднішньої перспективи, дійсно вражає” [14, 103].

Цю думку неодноразово засвідчили Б. Бойчук та Ю. Тарнавський

в інтерв'ю та літературознавчих розвідках про Нью-Йоркську групу. Згадували вони також і про “біт-генерацію”, яка захоплювала американську молодь та шокувала старше покоління мистців: “Чому Модернізм? Так, справді. У той час в Америці до голосу приходила Beat Generation, так звані “бітники” (Керуак, Гінзберг, Корсо та інші). Ми ходили між ними, терлися з ними плечима, – і було б цілком нормально стати з ними на одну платформу. Але рух бітників був суто американським явищем, а ми не були (та й ніколи не стали) американцями. Нам далеко більше відповідав універсалізм модернізму” [2, 267].

Поява Нью-Йоркської групи викликала неоднозначне ставлення у колишніх мурівців¹. Більшість письменників-традиціоналістів засуджували її радикальний модернізм та аполітичність. Цікавим документом є лист Романа Бабовала до Богдана Бойчука від 20 серпня 1968 року, у якому йдеться про недоброзичливе й підозріле ставлення до літературної молоді: “Після таборування, я перенісся на тиждень до Лондону. Тут стрічався з культурними діячами [Української] Видавничої Спілки, зі сторони яких я почув розчарування відносно мого схилення до Нью-Йоркської Групи. Між нами – я завважив, що в Європі (в Англії та Бельгії – точніше) крім одиниць певних – Вас не долюбляють, а навіть ненавидять.

¹ МУР (Мистецький Український Рух) (1945 – 1949) – організація українських письменників та діячів культури, які проживали у таборах DP у Баварії та Австрії. Діяльність МУРУ полягала, зокрема, у дискусіях і прагненнях модернізації українського письменництва та культури, й їх функціонування у європейському культурному просторі.

Цікавий я знати, яка про Вас опінія в Америці”.

Письменник і перекладач Ігор Костецький підтримував молодих літераторів. Йому імпонувало їхнє експериментаторство, однак у листах він неодноразово виступав із доброзичливою критикою. Зі статті Марії Ревакович *Де що про Нью-Йоркську Групу* цитую наданий Богданом Бойчуком лист Ігоря Костецького до нього від 14 липня 1957 року: “Дуже радий, що Ви мою критику сприйняли гідно й мужньо. Ви ж розумієте, що в таких речах неможлива жадна нещирість, особливо з огляду на те, що репрезентований Вами й спорідненими Вам молодими письменниками напрям починає бути (а згодом буде дедалі дужче) атакований з усіх боків” [14, 107].

Навіть ровесниця ньюйоркців – Катерина Горбач – у статті *Про перспективи мансардної літератури*, опублікованій у журналі “Сучасність” [5], закидала групі елітарність, надмірну відірваність від читача, невміння йти з ним на контакт і порозуміння.

Представник старшого покоління – літературознавець Ю. Лавріненко – щиро зустрів появу талановитої молоді в діаспорі та в Україні. Протягом 1953 – 1958 рр. з’явилося чимало його статей про Нью-Йоркську групу в журналі “Листи до приятелів”, англомовні рецензії на їхні твори в американському часописі “Books Abroad”. Разом із І. Кошелівцем на сторінках “Української літературної газети” Ю. Лавріненко друкував твори членів Нью-Йоркської групи: Е. Андіївської, Б. Бойчука, Ж. Васильківської, Патриції Килини, Б. Рубчака, Ю. Тарнавського та власні літературознавчі розвід-

ки про молодих письменників. Про це згадував Іван Кошелівець у книзі-спогадів *Розмови в дорозі до себе*: “...Опоненти Нью-Йоркської групи, зокрема з кола традиціоналістів, яким несприйнятні були новації в поезії, незалежно від їх джерел, не без зловтіхи закидали нам з Лавріненком, ніби ми виплекали тих шаленців на свою голову, бо ж вони тепер допікають і нам. Ці закиди не мають під собою жадного ґрунту. Вони несправедливі супроти учасників Нью-Йоркської групи, яку ніхто не міг би штучно виплекати, якби поява її не була на часі і не народилася вона спонтанно сама, незалежно від того, хотів її хтось «плекаати» чи ні...” [12, 149].

Ю. Лавріненко покладав великі надії на Нью-Йоркську групу й шістдесятників, вважаючи їх майбутнім новітньої української літератури. У листі до письменника Василя Барки від 3 травня 1971 року зізнавався: “Я болю Н[ью]-Й[оркською] Групою, бо це ж зрештою єдине, що ще є в нашій літературі. Шістдесятників там уже майже задушили” [19, 114].

Критик розглядав творчість Нью-Йоркської групи як продовження кращих традицій літератури “розстріляного відродження”, вбачаючи також і впливи “вісниківців” та західноєвропейських літературних традицій. У радіопередачі *Поєднати традицію і Модернізм – це проблема літературної молоді нашого часу* вчений наголошував: “У наших молодих закордонних модерністів більше відчувається досвід сучасної поезії Заходу, ніж глибока українська традиція, яка була в основі модернізму *Соняшних клярнетів*. Молодим поетам-модерністам бракує рідного ґрунту...” [6, 235].

Самі ньюйорківці заперечували зв'язок як із літературою “розстріляного відродження”, так і з шістдесятниками. Єдине, на що вони погоджувалися, так це на певну близькість до “вісниківців”. Із України ньюйорківці виїхали дітьми чи підлітками. Освіту отримали за кордоном. Прагнули інтегруватися в інокультурне середовище. І, як стверджує Ю. Тарнавський, не почувалися чужинцями в інших країнах, переймаючи досвід європейської та американської літератур.

На відміну від старшого покоління письменників, яке прагнуло бути “літописцями” свого народу, молодь взагалі не ставила перед собою подібних завдань. На соціальні та національні місії вони дивилися скептично. Так, у розмові з В. Цибулькою Ю. Тарнавський зауважив: “...Я в накіненні місії не вірю. Місію треба накласти собі самому. Я певний, що закон, що мистець мусить служити суспільству, є закон неправдивий і, мало того, шкідливий – шкідливий і для мистця, і для суспільства” [13, 168].

Як згадував Б. Бойчук, учасники Нью-Йоркської групи в більшій чи в меншій мірі перебували під впливом екзистенціалізму, зокрема поглядів Ж.-П. Сартра. Аналізуючи світоглядні засади найрадикальнішого члена групи – Ю. Тарнавського – він стверджував: “У підвалини своєї творчості Тарнавський поставив екзистенціалізм Жана Поля Сартра та сюрреалізм [...]. Але Тарнавський перший зробив екзистенціалізм основою філософією у своїй творчості” [2, 269].

У одному зі своїх інтерв'ю Ю. Тарнавський підтвердив думку колеги. Це власне засвідчив і його роман

Шляхи, який вийшов 1961 року: “Я писав *Шляхи* тоді, коли був під сильним впливом Сартра, так, що це програмово екзистенціалістичний твір” [10, 21].

Про те, що захоплення вченням Ж.-П. Сартра минуло, свідчить англійський роман *Три блондинки і смерть*. У другій частині цього роману (*Бетлегем*) є розділ *М'ясо, ячмінь і гриби*, де Юрій Тарнавський підсміюється над поглядами Ж.-П. Сартра, заперечуючи основну тезу його філософського вчення: існування передує сутності. У вже згаданому інтерв'ю Ю. Тарнавський писав: “Тим я хочу контрастувати Сартрові наївні життєві вправи на папері зі справжнім життям” [10, 21].

У романі *Три блондинки і смерть* Ю. Тарнавський ставив під сумнів думку Ж.-П. Сартра про постійний вибір людини: “Я думаю, і підкреслюю це постійно в романі, що в нас все це вже запрограмовано в наших генах, в інстинктах, і що ми до великої міри не маємо вибору, що ми є нашими генами й інстинктами, [...] що для людини суть передує існуванню, і Сартр тут помиляється” [10, 22]. До речі, полеміку з ідеями Ж.-П. Сартра зустрічаємо також у романі Е. Андієвської *Герострати* (1971). Початковий варіант авторка завершила в 1952 році, розпочавши роботу над ним у 19-річному віці. Видала твір лише 1971 році.

Ю. Тарнавський прагнув модернізувати українську прозу не лише на рівні тематики, проблематики, образної системи, а також на мовно-стильовому рівні. Про свої наміри письменник розповів у інтерв'ю журналу “Світо-вид”: “У творі (йдеться про роман *Шляхи* – С. Л.) вже багато

речень досить довгих, наближених до стилю, який я розвинув пізніше, в англомовнім романі *Гіпокрит*, в якім є речення на кілька сторінок, і які включають дужки в дужках, а часами ще в дужках” [10, 23]. Роман *Три блондинки і смерть* писався трьома фазами: перший варіант протягом 1970 – 1973 років; другий – у 1982 – 1984 роках; третій у – 1991-1992 роках. Подібний стиль зберігся й у англомовному романі *Менінгіт*, який вийшов друком 1978 року та романі *Подорож на південь*.

Така раціональна математична структура романів не випадкова: Ю. Тарнавський не лише філолог, а й кібернетик. Йому подобається творити складні взаємопов’язані схеми, максимально залучаючи читача до інтелектуальних вправ. Так роман *Три блондинки і смерть* складається з чотирьох частин, які називаються так: *Alphabette, Bethlehem, Chemnitz і Death* (*Альфабет, Бетлегем, Хемніц, Смерть*). Перші три – імена трьох блондинок, а остання білявка – це смерть. Автор наголошує на тому, що така складна композиція – це гра: найперше – гра з цифрами. Наприклад, доньку головного героя звать Тридцять три – це ім’я символізує історії трьох його кохань.

Головний принцип Тарнавського-прозаїка – гратися з різними художніми техніками, “щоб викликати певну реакцію у читача” [13, 168]. Він так пояснив свій письменницький задум: “У той сам час, цей стиль дуже добре підходив до задуманої мною структури твору, яка мала бути дуже схематична [...] чітка, майже математична, бо я хотів клінічно розбити біографію героя на складові частини, порізати її на шматки і розкласти їх

для читача, щоб він їх оглянув, а потім склав із них хронологію героєвого життя. Так що стиль цих коротких речень дуже добре до них підходив і він поміг мені досягнути цю ціль” [10, 23].

Дослідник Брус Боровскі, який написав рецензію на англомовний роман *Три блондинки і смерть*, прозу Юрія Тарнавського називає експериментаторською [3]. У центрі роману життя головного героя з ім’ям Гвбргдтсе, який знаходиться у пошуках кохання. Літературознавець відзначив, як важливо для автора залучити читача до співпраці в процесі досягнення твору, навантажити його інтелектуально й емоційно: “Викривлений стиль, з його короткими реченнями, розведеними метафорами, і квантифікацією таких абстрактних понять, як біль та кохання, викликає в читача почуття недовіри й відчуження, такого ж глибокого, як відчуження предмета опису книжки” [3, 31].

Прозаїк вдається до повторів окремих слів, уникає іменників. Постійно вживаючи одні й ті ж особові займенники, залучає символічні кольорові образи. Ось уривок із роману *Три блондинки і смерть* (розділ *Via Crux*), у якому йдеться про сон Гвбргдтсе: “Це стосується особливо людей на милицях. Люди виглядають стомленими з облич. У їхніх очах смуток. Люди маршують вперед одначе. Їм немає кінця. За якийсь час вони цілком виповнили вулицю. Вони всі дорослі. Вони чоловіки й жінки. Всі вони виглядають пораненими. Вони в бандажах. Бандажі покривають різні частини тіл. На всіх них видно сліди крові. Червоний колір крові контрастує з білим кольором марлі. У деко-

го з людей на голові вінки з троянд. Троянди червоні” [17, 15].

Прозаїк неодноразово вдається до прийому сну. У розділі *Гвбрґдтсе знаходить Христа* також розповідається про важливий сон головного героя, який вплинув на його світоглядні позиції. Про пошуки героя та віднайдення Бога автор говорить іронічно й приземлено. Ріючи в землі яму невеликою лопаткою, Гвбрґдтсе відшукав Ісуса Христа: “Сонце світить у ямку. Гвбрґдтсе бачить створіннячко дуже добре. Це маленький чоловічок... Чоловічок пхає хрест на горбок. Хрест виглядає величезним в порівнянні з чоловічком. Чоловічок мучиться дуже, щоб випхати хрест на горбок одначе. Він досі на колінах. Він стає на ноги. Він іде до вершка хреста. Він старається його підняти...” [17, 17-18].

Ім'я головного героя штучне, інші герої також абстрактні й нереальні. У творі короткі речення, зустрічається неодноразове повторення дієслів та займенників, обмаль художніх засобів, немає жодної прив'язки до місця й часу, адже головний герой не знає точно, де він знаходиться.

Романи Е. Андієвської, як і Ю. Тарнавського, також зараховують до експериментальних. Марко Роберт Стех роман *Герострати* називає “першим сюрреалістичним (з помітними елементами експресіонізму) романом” [15, 61], порівнює його з п'єсою Ігоря Костецького *Дійство про велику людину* (1948). Уважає, що ці твори можна зарахувати до однієї літературної школи.

У згаданому романі, як і в інших творах Емми Андієвської, увага зовереджена насамперед на морально-етичній проблематиці, а не соці-

яльній. Як стверджує Іван Зимомря, “письменниця подає свою концепцію геростратизму – явища, яке становить загрозу морально-духовому життю людини, зумовлює втрату особистістю її людських якостей” [9, 75].

Безперечно, у романі помітний вплив Ж.-П. Сартра, однак авторка не оминає й інших філософських вчень: “На сторінках роману природно взаємодіють елементи софістики, агностицизму, суб'єктивного ідеалізму, релятивізму, фрейдизму, екзистенціалізму, постмодернізму тощо” [9, 77].

Головний герой роману – Антиквар – символізує усе людство: “... Наше століття – століття геростратів, які, втративши віру в Бога, однак не втративши гону до вічності, побачили перед собою тільки одне поле діяльності – серед людей... Бо що таке, зрештою, геростратизм? Вічність за всяку ціну, і все. Якби Герострат дійшов переконання, що йому є біля Бога чи богів, – одинна чи множина – річ несуттєва, – безсмертя, він, звичайно, не потребував би палити храм” [1, 97].

Образ Герострата з'явився і на сторінках повісті Віри Вовк – також учасниці Нью-Йоркської групи, написаної 1961 року. Під час дискусії один із героїв приходить до висновку: “Тільки Герострати думають про вічність. Велика Людина зрікається вічності в ім'я неповторної хвилини” [4, 178].

У романі Емми Андієвської *Герострати*, як і в згаданій повісті Віри Вовк *Вітражі*, внутрішні пошуки героїв рухають сюжет твору. Обидві авторки зосереджуються саме на ситуаціях вибору.

Якщо Ю. Тарнавський категорично відкидає філософську тезу

Ж.-П. Сартра про те, що буття пере-
дує сутності, то Е. Андієвська її при-
ймає: "...Молода людина – це тільки
половина людини, сама передумова
до людини, оболонка є, а людини ще
нема, вона з'явиться далеко пізніше,
є самі тельбухи, зовнішнє, людина
наростає поволі, і то не в кожного,
дехто так до смерті і не здолає стати
людиною..." [4, 115].

Роман *Герострати* можна назва-
ти одногеройним, тоді як *Роман про
добру людину* та *Роман про людське
призначення* – твори, у яких йдеться
про долю українців, котрі вимуше-
но опинилися в еміграції – з великої
кількістю персонажів. Так у *Романі
про людське призначення*, за підра-
хунками Юрія Шереха, їх 392.

Насамперед упадають в око по-
стійні стилістичні пошуки авторки:
у творах переважають складні син-
таксичні конструкції, часто переоб-
тяжені вставними реченнями. Така
структура речень не випадкова. Ко-
ментуючи композиційні особливості
романів Е. Андієвської, Ю. Клиновий
стверджував: "Романи її – одно без-
перервне течиво, що пливе, здається,
без початку і кінця, зав'язуючись і
розв'язуючись без ніякого зусилля з
боку письменниці, при тому постійно
вбираючи в себе все нові й нові події,
все нових і нових героїв, подаючи все
нові й нові коментарі, звичайно філо-
софські узагальнення, інколи тільки
афоризми, що, ніби гострі мечі, врі-
зуються в саму суть обговорюваної
проблеми" [11, 130].

Подібний стилістичний прийом
зумовив і жанрову специфіку *Роману
про добру людину* та *Роману про люд-
ське призначення*. Визначаючи жанр
останнього роману, Ю. Шерех назвав
його роман-омнібус, "роман-ріка не

в традиційному сенсі розпливчастої
реалістичної хроніки, а в зовсім но-
вому, що став можливим після "анти-
роману" Алена Роб-Гріє та інших" [18,
174].

У промові *Слово про лавреатів
1983 року*, виголошеній на врученні
премії Фонду Омеляна та Тетяни Ан-
тоновичів у Нью-Йорку 31 березня
1984 року, Юрій Шерех відзначив, що
згаданий твір важко убити в одне
визначення: "Бо це роман реалістич-
но-сатиричний, роман-антироман,
роман сюрреалістично-казковий, фі-
лософсько-релігійний, але також – і
то наскрізь – іронічний" [18, 178].

Іван Фізер також виступив із ре-
цензією на *Роман про людське призна-
чення*. Літературознавець намагався
вписати твір української письменни-
ці в європейський та американський
контексти: "Він, коли б шукати за
моделями в сучасній белетристиці,
близький у Франції – до "нового ро-
ману" Роб Гріє, Наталії Сарот, Роберта
Піндже та Маргаріти Дура, чи – в Ла-
тинській Америці – до знаменитого
роману Габрієля Гарсії Маркеза *Сто
років самотності* чи – в Німеччині –
до Камбала Гюнтера Грасса" [20, 180].

Про полістилізм згаданих рома-
нів йдеться у статті Ніли Зборовської
*Прозові рефлексії над мисленням. За
"Романом про добру людину" Е. Анді-
євської*: "Синтетичність прозового
письма Е. Андієвської, де сюрреалізм
народжується з імпресіонізму, сим-
волізму, експресіонізму та співіснує з
реалізмом, дає право нам вважати Е.
Андієвську модерністом, що рухається
у бік українського постмодернізму"
[8, 118].

Вагоме місце в модерній прозі
української діаспори посідають по-
вісті Віри Вовк, зокрема *Духи й дер-*

віші (1956), *Вітражі* (1961), *Старі панянки* (1994), які вражають своєю філософською та психологічною заглибленістю. Героїні повістей узяли чимало рис авторки: вони надзвичайно освічені, мислячі, самозаглиблені, глибоко віруючі, але часто не пристосовані до життя.

Повісті засвідчують, що екзистенціалізм позначився на творчості В. Вовк. Герої повістей, зазвичай це жінки, знаходяться в постійному пошукові власного місця у світі, смислу життя, життєвого вибору (повісті *Духи й дєрвіші*, *Старі панянки*).

Лариса Залеська-Онишкевич, згадуючи у дослідженні *Різні світи Віри Вовк* повість *Вітражі* (літературознавець називає її романом), наголошує на жанровій специфіці твору та особливостях образотворення: “Цей роман не так розкриває шлях формування різних характерів, як радше креслить і розмальовує моменти прозріння, моменти особистого відкриття деяких життєвих правд. Ці несвідомі моменти шукання себе й спостережень правди про себе мають певну закваску Більдунгсроману” [7, 102].

Юрій Тарнавський, найрадикальніший член Нью-Йоркської групи, стверджував, що молодь діаспори не брала на себе зобов'язань служити Україні, відгороджувалася від національної та соціальної тематики, однак В. Вовк була щиро перейнята долею своїх співвітчизників, намагалася бути в курсі подій на материковій Україні, підтримувала зв'язки з шістдесятниками. Вона активно популяризувала українську культуру за кордоном.

Проза Нью-Йоркської групи – оригінальна сторінка українського

письменства другої половини ХХ століття. Вона започаткувала відхід молодих письменників від “націєрозповідної моделі”. Модерна романістика переакцентує увагу з національних проблем на екзистенційні: на перший план виходить внутрішній світ невлаштованої у соціумі особистості, індивідуальні переживання людини.

Творчість молодшого покоління прозаїків свідчив про те, що жанровий канон діаспорної романістики розширювався за рахунок нових експериментів та завдяки впливам літератур тих країн, де вони проживають. На світоглядному рівні прозаїки тяжіли до філософії екзистенціалізму, а у сфері поезики та естетики – до постмодернізму, сюрреалізму, французького символізму й театру абсурду. Варто говорити й про мовний чинник у їхній творчості. Якщо, наприклад, “Лондонська група” польських поетів-емігрантів дискутувала з приводу того, якою мовою писати, для ньюйоркців такого питання не поставало: вони писала насамперед українською. Англomовна проза Ю. Тарнавського – спроба інтегруватися в американський культурний простір.

Про роль в українській літературі письменників Нью-Йоркської групи Ю. Тарнавський справедливо відмітив: “Попри те, що традиційні елементи зустрічаються часто у творчості членів Групи [...], загальне враження, яке вона творить, це без сумніву враження сучасності, модерності, новаторства. Нью-Йоркська група, перша в історії української літератури, масово і цілеспрямовано працювала на те, щоб звільнити її від давно пережитої в решті західного

світу романтичної мови і суспільної заангажованості, і цього вона досягнула. Ввела вона в українську літературу цілу низку нових елементів, таких, як модерна поетика (вільний вірш, зосередження на метафорі), нерациональний виклад (“сюрреалізм”), екзистенціалістичну філософію, еспанські, латиноамериканські, французькі, англійські та американські впливи, витворивши при тім їх своєрідні українські відповідники” [16, 172].

Велика проза Е. Андіївської, В. Вовк та Ю. Тарнавського – це наступний, після “розстріляного відродження” та періоду МУРУ, вагомий етап у розвитку українського письменства другої половини ХХ століття.

Bibliography and Notes

1. Андіївська Емма, *Герострати. Фрагменти з роману, “Кур’єр Кривбасу”* 2004, № 175, с. 69-118.
2. Бойчук Богдан, *Нью-Йоркська група у перспективі часу, “Кур’єр Кривбасу”* 2008, № 222-223, с. 266-275.
3. Боровські Брус, *Найстрункіша й найбільявіша блондинка з усіх. Three Blondes and Death by Yuriy Tarnawsky Fiction Collective Two, 1993, “Світо-вид”* 1994, Число II, с. 30-33.
4. Вовк Віра, *Проза*, Київ: Родовід 2001, 447 с.
5. Горбач Катерина, *Про не перспективи мансардної літератури, “Сучасність”* 1975, Ч. 9, с. 86-89.
6. Дивнич Юрій, *Поєднати традицію і модернізм – це проблема літературної молоді нашого часу, [у:] Архів Інституту Літератури Національної Академії Наук України, Фонд 215, Один. зберігання 521, Арк. 235.*
7. Залеська-Онишкевич Лариса, *Різні світи Віри Вовк, [у:] Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4-ох книгах, Книга 3, Київ: Рось 1994, с. 97-107.*
8. Зборовська Ніла, *Прозові рефлексії над мисленням. За “Романом про добру людину” Е. Андіївської, “Кур’єр Кривбасу”* 2004, № 178, с. 117-124.
9. Зимомря Іван, *Психологія кризових станів: роман Е. Андіївської “Герострати”, “Слово і час”* 2004, № 8, с. 75-82.
10. *Інтерв’ю з Юрієм Тарнавським, “Світо-вид”* 1994, Число II, с. 21-29.
11. Клиновий Юрій, *Цілком інакший роман, “Кур’єр Кривбасу”* 2004, № 175, с. 119-130.
12. Кошелівець Іван, *Розмови в дорозі до себе*, Київ 1994, 320 с.
13. *“Людина, яка має потребу і дар творити, повинна творити!” [Розмова Володимира Цибулька з Юрієм Тарнавським], “Кур’єр Кривбасу”* 2004, № 176, с. 162-175.
14. Ревакович Марія, *Децо про Нью-Йоркську Групу, “Світо-вид”* 1996, Число II, с. 102-110.
15. Стех Марко Роберт, *Про роман Е. Адіївської. “Іншим обличчям в потойбік”, “Кур’єр Кривбасу”* 2004, № 175, с. 61-68.
16. Тарнавський Юрій, *Акварій у морі. Про минуле і сучасне Нью-Йоркської групи, “Кур’єр Кривбасу”* 2006, № 200, с. 160-177.
17. Тарнавський Юрій, *Три блондинки і смерть, “Світо-вид”* 1994, Число II, с. 13-20.
18. Шевельов Юрій, *Слово про лауреатів 1983 року, “Кур’єр Кривбасу”* 2004, № 178, с. 173-178.
19. Шестопалова Тетяна, *На шляхах синтезу думки (Теоретичні засновки спадщини Юрія Лавріненка)*, Луганськ: Луганський національний університет 2010, 320 с.
20. Фізер Іван, *Нагорода Фота Еммі Андіївській, “Кур’єр Кривбасу”* 2004, № 178, с. 178-182.

Tetiana Tkachenko

THE HUMAN'S SELF-DISCOVERY IN THE PROSE OF MARTA TARNAVSKA

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Тетяна Ткаченко

САМОПІЗНАННЯ ЛЮДИНИ У ПРОЗІ МАРТИ ТАРНАВСЬКОЇ

Abstract: The paper deals with the peculiarities of the prose by Marta Tarnavska. It clarifies the sensible dominants, means of character's creation, author's world outlook. The article defines formal and content components of the tales from the collection *A LONELY PLACE UNDER THE SUN. Short stories (in Ukrainian)*. The attention is concentrated on the individual author's style. The research reveals the main features of the writer's works, author's findings. It singles out the genre's tendencies of the prose by Marta Tarnavska. So the paper proves the uniqueness and significance of the writer's heritage in the development of Ukrainian literature.

Keywords: cognition, autoallusion, autobiographism, ambivalence, reflection

Українська перекладачка, літературознавець, бібліограф, критик, член Організації Українських Письменників «Слово», Української Вільної Академії Наук у США і Національної Спільки письменників України Марта Тарнавська (Сеньківська) опублікувала тільки одну прозову збірку, що має знакову назву – *Самотнє місце під сонцем*. У ній втілено смислово градацію аналізованих письменницею чуттів, які не обмежуються винятково розкриттям переживань емігранта, оскільки антиномія «свій – чужий», дефініція самотності й ілюзорність життя притаманне амбівалентній природі людини та осягається через проєкцію «особисте – національне – загальнолюдське».

Звідси, ляйтмотив як прозової, так і поетичної творчості Марти Тарнавської, втілений у рядках її віршованої авторефлексії *Буденні діялоги на болючі теми*:

... шукай в юрбі заховану людину –
молися проминаючій красі [3, 82].

Головним героєм і водночас наратором твору-роздуму *Самотнє місце під сонцем* виступає хорватський емігрант, запрошений викладати порівняльне право в американському університеті Френкліна. Читач знайомиться з персонажем у межовій ситуації, оскільки комісія закладу має вирішити, чи продовжувати контракт із «професором-гостем». Для Радомира відмова у

подальшій співпраці означатиме закінчення професійного розвитку, а самореалізація обмежиться спілкуванням, диспутами у вузькому колі однодумців та рідкісними публічними виступами.

З огляду на важливість моменту письменниця наче спиняє мить, зміщуючи часові площини у потоці свідомості героя.

Родинні суперечки відображають історичні колізії. Рабська психологія представлена в образі брата Душана Драго, який став служкою влади завдяки соцреалістичним текстам. Деградацію особи відтворено в портретній деталі (нещира усмішка). Принцип «сродної праці» Григорія Сковороди визначає світогляд Бранка. Він став лікарем у сільській глушині, аби «жити з народом», і відсторонився від політично-громадського життя своєї нації та країни. Образ Радо постає своєрідним ланцюгом, оскільки чоловік прагне поєднати справу життя (науковець у галузі права) і допомогу народові. Зневажений земляками через незгоду з радикальними заходами, він опиняється на роздоріжжі: ті, хто боролися за свободу думки на Батьківщині, різко відкидають це право свого земляка в еміграції. Подібне роздвоєння у сприйнятті явищ висвітлено також у міркуваннях чоловіка.

Презентуючи рефлексії Радо, Марта Тарнавська розкриває амбівалентність феноменів буття окремої людини. Колишня домівка набуває нових оціночних означень: градація від «коханого старого Загребу» та «далекого рідного світика» до «задушливої провінції». У науці виокремлюються два підходи.

Якщо Радомир наполягає на необхідності вивчати порівняльне право задля розуміння сутності професії та розбудови справедливого суспільства, то «реаліст» Мекдоналд висуває пріоритет практичних знань, орієнтуючись на матеріальні прибутки. Недаремно професор Драгоманович, разом і авторка, визначає університет мозком і совістю нації. У цьому протистоянні висвітлено також ментальний антагонізм – східноєвропейський ідеалізм (можливо, романтизм) та західний прагматизм.

Доречно зазначити про виразні українські паралелі. Прізвище героя – Драгоманович – викликає асоціації з Михайлом Драгомановим, який, емігрувавши, продовжив брати активну участь в культурно-громадському житті Батьківщини. А вигук-рефрен «Гай, гай», запозичений з українських пісень і дум, передає відповідну емоцію туги, смутку, жалю, яка посилюється зі згадкою про найближчих.

Фінал твору відкритий. Марта Тарнавська залишає героя, і читача, у зовнішній невизначеності та внутрішньому сум'ятті, що зумовлюють подальші роздуми й пошуки свого «місця під сонцем».

Якщо Радо має надійну підтримку дружини і визначає правознавство цариною власної реалізації, незалежно від розвитку подій, то героїня міні-діяріушу *Европейский записник* Наталя простує не у майбутнє, а в минуле, аби знайти власне «Я», втрачене через відмову від свого покликання. Екскурси, посилені візуалізацією, допомагають жінці зрозуміти причини спустошеності й почуття безвиході.

Дев'ятнадцять записів послідовно фіксують реінкарнацію героїні під час подорожі. Вона еволюціонує від «придатку» чоловіка до мисткині, відкритої світові.

Доречно зазначити: якщо сум'яття чоловіка (Радо) Марта Тарнавська вкладає в аналіз подій, розмисли, то трансформацію жінки (Наталі) письменниця корелює з її емоційними змінами. Кожне місто Англії, Нідерляндів, Німеччини, Австрії та Італії має свій характер, представляючи який авторка вдається до синестезії. Вона відтворює запахи, кольори, смаки, що не тільки створюють картину місцини, але й визначають етапи відродження мистецтва і повноцінної людини в Наталі. Оновлення супроводжує вода (річка, море, океан) – полісемантичний образ, який символізує швидкоплинність людського життя, вир емоцій, очищення героїні від почуття провини, комплексу жертви. Спочатку жінку охоплює депресія, потім спокій (Лондон), згодом захоплення красою, тобто актуалізація сенсорної рецепції, смаку життя (Амстердам) і самопізнання завдяки ретроспективним візіям (Мюнхен, Берхтесгаден, Відень), насамкінець повертається бажання творити (Венеція, Флоренція, Рим) не лише картини, а передусім – власне буття.

Додатковим поштовхом знаходження сутності Наталі стає несподівана зустріч із юнацьким коханням (гід Віллі Майстер – Віталій Майстренко), що відроджує в героїні жінку, а збережена ним картина – мисткиню. Ровесник запалює кохану своїм ставленням: «Я тільки що збираюся жити!» Наталя розуміє, що вороття нема, проте вона готова

почати чи продовжити колись забуте. З поверненням до мистецтва з'являється жага самореалізації разом із вимогливістю. Жінка дорікає собі аматорством, зіставляючи шедеври зі своїми творами. Однак розуміє, що відтепер живопис і Наталя становлять єдине ціле, формуючи багату людину: гарну жінку, добру матір, талановиту особистість. Але прозріння героїні, кульмінація в її житті, завершується раптовою смертю, яка унеможливує здійснення запланованого прощання з минулим (імовірно розлучення після вирішальної розмови з Юрком) і мистецький поступ у закінченні замальовок.

Доцільно зауважити про змісто-ве значення художнього обрамлення твору. Письменниця одразу інформує читача про смерть авторки записів у діялозі доньки з працівником відповідного закладу, який висловлює співчуття. У такий спосіб Марта Тарнавська вибудовує полілог між персонажами (Наталя, Ева) і реципієнтом. Адже молода жінка й читач одночасно стають свідками переродження мандрівниці, разом захоплюючись краєвидами та переймаючись рефлексіями наратора.

Донька відмовляється від передачі записника батькові. Вона спалює сповідь мами. Інженер-винахідник не зрозуміє, а лише знову висміє відвертість дружини, оскільки настільки звик до ролі господаря чужої долі, що не помітив, як знищив чуттєвий зв'язок із тією, котра пожертвувала собою заради його комфорту.

На прикладі життєвих колізій героїні *Європейського записника* Марта Тарнавська застерігає зне-

важати справу душі, що неминуче спричинить внутрішній конфлікт, нівелювати власну особистість, бо це зумовить самознищення. Смерть Наталі можна пояснити небажанням авторки знову повертати мисткиню в реалії, наражати на чоловікові образи і суспільний осуд: «Мене жде рішальна розмова в Нью-Йорку, а потім ще й друге те рішення, що вимагатиме від мене посвяти, впертості і віри в себе саму. Чи вистачить у мене відваги, чи вистачить у мене сили?» [4, 32]. Вона зрозуміла, що подружжя – це компроміс, а не зневага і суцільна жертвовність. Наталя залишилася у своєму світі краси, а не в задушливому смердючому Нью-Йорку, де захлиналася від самотності в елітній квартирі. Жінка усвідомила себе особистістю з окремим від усіх, навіть найближчих, життям; відчула пориви етногенетичної пам'яті, пригадавши пращурів-делегатів, поринувши у світ Ренесансу, досягла гармонії душі й тіла. Наталка віднайшла себе, тобто досягла мети буття. Письменниця, даючи героїні жадане щастя бути собою, примушує і персонажа (Еву), і реципієнта «ловити мить», насолоджуючись найбільшим Господнім даром – життям.

Ця думка є ляйтмотивом оповідання *Людина в темряві*, де відображено долі чотирьох людей. Персонажі пов'язані образом гімназистки Лялі, яка відвідує мешканців будинку для сліпих. Дівчина розкриває свої чуття у спілкуванні й пізнанні інших. Вбогий старий Франц утілює гедоністичний тип світосприйняття. Він живе одним днем, насолоджуючись шлунковими втіхами. Натомість вояк Іван – єдиний з пер-

сонажів, історію якого письменниця розбиває на дві частини. У такий спосіб вона увиразнює біль персонажа, його роздуми про межу між зрячим минулим і трагічним випадком. Крім того, авторка залучає антимілітаристську проблематику, наголошує на передчуттях юнака. Іван прагне бути вдома і працювати на землі, а не воювати під чужим прапором. Його емоційною домінантою стає страх, який досягає апогею в поручниковій знахідці, адже хрести з партизанськими портретами тожні поховальним місцям на селі. Суто інстинктивний забобон актуалізується у вибуху і втраті зору. Для Івана неповноцінність посилюється остаточним прощанням із домівкою та повсякчасним нагадуванням про жалюгідне становище непотрібним співчуттям: «Він хотів, щоб і вони, як він сам, уміли часом забути про його каліцтво» [4, 38]. Однак поступово, завдяки наполегливості й підтримці Лялі, яка стала його очима, він вчиться жити іншими відчуттями, слухом і дотиком.

Осібне місце посідає ідеалістка Гертруда. Сліпа співачка не тільки реалізує талант у капличці, але й намагається жити в сучасному темпоритмі, цікавлячись театральними новинками, та опікується людьми з особливими потребами. Вона переконує, що на сліпоту може хворіти зрячий, бо темрява – це зарозумілість, егоцентризм, лицемірство тощо. Жінка прагне пізнати ество хлопця в мистецькій спадщині його країни. Тому читає *Вечори на хуторі біля Диканьки* Миколи Гоголя, в чому розкривається функція культури – бути осередком духу і пам'яті нації. Гертруда стає прикладом для решти,

оскільки продовжує розвиватися, всотувати і пірнати у життя. Недаремно з постаттю співачки, власне зі звуку жіночого сопрано, розпочинається твір і саме ця героїня об'єднує всіх персонажів наприкінці.

Звідси, наявні два образні центри, що сполучають долі героїв, а також уособлюють амбівалентність людини. Марта Тарнавська використовує своєрідну алегорію за допомогою жіночих персонажів: якщо Ляля постає так званим фізичним ланцюгом, то Гертруда – духовим.

Доцільно зауважити про знахідку письменниці, яка закінчує відвідини будинку «сліпотою» дівчини, яка опиняється у темряві й наче долучається до своїх друзів і прозріває завдяки авдіяльним та ольфатичним рецепторам, насолоджується запахом розквітлого жасмину, тобто запалюється пристрастю життя, якої навчила / запалила прекрасна співачка.

Попередній твір із наступним становить діалогію з огляду на персонажів-двійників. Незважаючи на те, що події в оповіданні *Туга за красою життя* починаються з родинної суперечки, основні колізії розгортаються в маленькій квартирі мадемуазель Жаклін. Відповідно змінюється темпоритм розповіді. Сімейні перипетії висвітлені у динамічному полілозі батьків і трьох дітей, в якому лунають актуальні для емігрантів питання: матеріальні негаразди, напівлегальне становище, проблема самореалізації.

Центральною героїнею твору постає сімнадцятирічна Ніна, яка вивчає французьку з ласки випадкової знайомої – мадемуазель Жаклін. Вона має власну методику на-

вчання, котра полягає в розмовах з ученицею, вкраплюючи мистецькі знахідки у процес виховання. Жінка намагається наповнити вбоге житло красою: репродукція картини Вінсента ван Гога, класична музика, деклямація поезії. Жаклін прагне передати естетичний смак молодій вихованці, наче своїй наступниці у знаходженні та залученні прекрасного в повсякденність. Проте мадемуазель акцентує марність ізольованих пошуків. Тільки повноцінне буття, відкрите до почуттів, забезпечить пізнання: «...Не бійтеся, не тікайте від самої себе, ловіть щастя обома пригорщами! Не оцініте доброго шансу, що його вам простягне життя – і ого, пропало, не вернеться, тікатимете від власної самотности на край світу, як ось і я...» [4, 46-47].

Вплив ненав'язливого повчання жінки Марта Тарнавська підкреслює в незначному, на перший погляд, рішенні дівчини, яка з'їдає шматочок шоколаду, який хотіла продати за два квитка на виставу модерного танцівника Гаральда Кройцберга. У такий спосіб авторка вказує на певні зміни героїні. Вона не шкодує за втраченим, а насолоджується моментом.

Отже, Ніна переймає мудрість Жаклін, як Ляля світовідчуття Гертруди.

Родинні стосунки Марта Тарнавська вирізняє з-поміж інших, оскільки шлюб може бути як гальмом, так і стимулом розвитку чи одного з подружжя, чи обох. (До речі, письменниця знайшла споріднену душу в своєму чоловікові – Остапові Тарнавському). Недаремно сім'я виступає осердям прозових текстів. Але

порушені проблеми письменниці розглядає в різних аспектах.

У оповіданні *Портрет* авторка студіює питання самодостатності партнера.

Кожен із трьох приятелів презентує певний тип людини. Рубі є філістером, в образі Джана втілено сенситивне світосприйняття. Дружина інженера Ірка існує тільки в герметичному локусі родини.

Відображаючи пори року, Марта Тарнавська вказує на зміни у стосунках трьох знайомих та в їхньому житті. Зима обрамлює перипетії, а сніг стає наскрізним образом, що набуває варіативної семантики відповідно до стану персонажів.

Перший сніг – початок нового шляху героїні. Весна втаємничує реципієнта в інше буття Ірки через її мистецький псевдонім. Літо постає межею, що виказує незворотність вчинків. Осінь, як пора плодів, стає часом прийняття остаточних рішень. Ірка відмовляється від своєї творчості, а сніг перетворюється на брудну калюжу. Тож друга зима відтворює статечність і консерватизм існування жінки, яка свідомо відкинула власне Я.

Таку інтерпретацію підтверджує ще один наскрізний образ – портрет Джана. Споглядання обличчя виказує сум'яття, непевність і заздрість Ірки. Вона боїться зустрітись з єдиною людиною, яка збагнула її сутність і спонукає до відкриття її світові. Тому жінка витворює двійника: «Невже житимеш? Оттакий непорушно-незмінний, ще весь у майбутньому, у мрії? Ось так – зупинившись на порозі життя, мов на березі моря?» [4, 48]. Та на відміну від Джана, який сміливо пірнає у море,

тобто всотує всі барви світу, Ірка «зупиняється на порозі» не лише зовнішнього, але й внутрішнього буття. Вибір псевдоніма не випадковий. Авторка вдається до автоалюзії. В *Європейському записнику* малярку, яка знехтувала вродженим даром та втратила себе, звали Наталя. Ірка також обирає внутрішню ізоляцію від найближчих, які навряд чи схвалять перетворення господині на мисткиню.

Умовна дискусія про щастя виступає кульмінацією художнього тексту. Ірка окреслює щастя ілюзією та самообманом. Прикметно, що, аргументуючи позицію, вона використовує різні дієслова (імператив – бажання): «...Зовсім відірватися від реальності я не смію – і не хочу» [4, 53]. Жінка переконує Джана у фатумі фемінної долі – бачити чоловіка «великим». Однак чим більше вона наполягає на слушності своїх висновків, тим різкіший контраст її появи та участі у виставці. Страх почути, пізнати і розкрити себе виявляється у псевдонімі (картини підписує: «Наталка») та посилюється звертанням до дружини – «дитинко». Тому авторка не вказує на місце роботи і посаду Ірки. Вона існує в соціумі, але не має навіть цінності секретарки. Тож наявна тільки в герметичному локусі родини. Для Миколи Ірка лише його дружина і матір їхнього сина. Таку модель стосунків приймає дружина. Проте вона зраджує цю константу, коли презентує свої мистецькі твори, що вперше викликають емоції в чоловіка. Микола приревнував Ірку до портрета з пам'яті Джана, оскільки зрозумів непосвяченість у сховану від нього жінчину сутність. Звідси, виникає питання

про наявність чуттєвого зв'язку подружжя. Тому Ірка боїться припустити, що саме живопис – її «реальна дійсність». Імовірно, надумана і комфортна інфантильність постає удаваним захистом від внутрішнього дисонансу. Жінка смиренно приймає звістку про переїзд через роботу чоловіка, запевнюючи передусім себе: «...Наш дім завжди буде там, де й ми з тобою» [4, 57]. Зміна місця проживання виказує втечу Ірки від спокуси Джана бути собою та відчутти повноту життя. Недаремно жінка вживає модифіковане прізвисьце знайомого – Марчбенкс. Адже перший складник слова означає «кордон, межа», яка лякає статечну господиню. Актор грається зі статями, називає Ірку «Кандідо», натякаючи на лицемірство, хибність і абсурдність подібного вибору. Чоловік мріє про Бродвей та вірить в людей, залишаючись 35-річним життєлюбом. Його інтерес до картин жінки є показником симпатії та поваги до неї як до людини, мистця. Він хоче допомогти їй виборсатися з рутини, але намарне.

Звідси, Марта Тарнавська зіставляє духову та фізичну близькість. Вона примушує замислитись над проблемою ескапізму, коли людина ховається за зовнішньою стабільністю, а насправді тікає від ества.

Проблема відсутності довіри у шлюбі висвітлена також у оповіданні *Дилема*. Читач пізнає персонажів крізь призму пані Феденко, яка виступає наратором. Зображаючи епізод із життя родини, Марта Тарнавська порушує позачасове актуальне морально-етичне питання, висвітлюючи особливості фемінної та маскулинної психології.

Оповідачка розмірковує про ймовірну вагітність. Незважаючи на прохання до лікаря зробити аборт, вона зіставляє принади й недоліки появи дитини, зокрема реакцію дорослих синів та доньки, матеріальні витрати і захват від продовженої молодости, пізнання світу маленькою людиною. Жінка прагне ще раз відчутти щастя материнства, вигадує ім'я та малює в уяві картини з маленькою Сонечкою. Зрештою, в розмислах пані Феденко лунає риторичне філософське звернення до вищих сил, волю яких, знищуючи чиєсь життя, вона відкидає. Сум'яття дружини спростовує чоловік, який наче відсторонюється від проблеми, навіть не припускає думки про немовля. Аби переконати дружину в безальтернативному рішенні, Левко цитує позицію губернатора, який щойно заветував закон про заборону абортів.

Негативна відповідь із лабораторії стає полегшенням для чоловіка і втратою зворушного марева для жінки, яка, зі слів коханого, залишається «старою» та «дурненькою». Звідси, назва твору набуває різних смислових відтінків. Йдеться про внутрішній конфлікт матері, який вирішує не вона. Відбувається переосмислення себе як людини, готової до кардинальних змін. Проте на підтримку чоловіка годі сподіватися. Безапеляційністю та імперативністю Левко позбавляє її права вибору. Йому дилема незрозуміла, оскільки він вважає своє буття прожитим, завершеним, накидаючи це ярмо кінця (у 42 роки!) і дружині.

Після родинних колізій Марта Тарнавська вміщує новелу *Herr Oberleutnant* – єдиний твір, в якому події

розгортаються під час війни. Молодий лікар Том Сеньків змушений терпіти у своїй квартирі так званого «емігранта» – завідділу постачання медикаментів та німецького старшину Вільгельма Фішера. Чоловіка із зав'язаними очима возять до хворих на діагностику, перев'язки, операції тощо. Між господарем і гостем існує неприязнь, напруга, недовіра, оскільки Том бачить у Вільгельмі сексота чи навіть ката. Однак випадок змінює його ставлення до ворога, який рятує лікаря від загибелі, ризикуючи власним життям.

У допомозі останньому живому синові сліпого чоловіка Марта Тарнавська відображає гуманістичну домінанту медичної професії. Жаль до старого зумовлений історією цієї родини, відомою лікареві. Шрам на щоці чоловіка з'явився після відвідин фашистів. Через те, що молодший син заступився за сліпого батька, юнака відправили до концентраційного табору. Том знає напевно, що цей хлопець помре, але не може вбити старого страшною звісткою. Тож у відповіді він посилається на Божу волю, котра оселила поруч янголоохоронця. Адже саме Вільгельм вивозить лікаря, знаючи про знищення села.

Порятунок життя офіцером вермахту вказує на хибність узагальнень і оціночних суджень. Недаремно в тексті фігурують антагоністичні образи одного табору. Ляндкомісар переносить свою професію різника-м'ясника на військовий ґрунт, вирізаючи громади за власною примхою. Натомість старшина, емоції якого видають спочування і смуток в очах, не боїться задля порятунку інших пожертвувати собою.

Аптекарь за фахом, він розуміє, що не зможе врятувати всіх, але, принаймні, визволить людину, яка здатна допомогти багатьом.

Доцільно з'ясувати, чому письменниця вставила такий твір у збірку текстів про мирне життя. Жахи війни мають навчити цінувати кожного, тому що без продовження роду не існуватиме людства. Певно, це відповідь на питання пані Феденко, чи може особа вирішувати – жити або померти іншій людині. З одного боку, Господь визначає дві головні дати буття. З іншого боку, людяність є допомогою Богові й, водночас, проявом відповідальності за тих, хто поруч.

Про відповідальність за долю рідних та очікування нового життя йдеться в оповіданні *Подарунок*, у якому, з огляду на унікальність кожної індивідуальності, авторка досліджує поняття жертвності у стосунках подружжя.

Ліда одноосібно вирішила, що найкраще для її чоловіка, рисувальника-проектодавця, – прийняти пропозицію дворічної праці у Парижі. Купівля валізи стає останнім аргументом самопереконаності жінки. Вона упевнена, що Андрієві необхідне світове визнання, а діти й дружина є тягарем для талановитого мистця.

Марта Тарнавська розкриває характер героїні в особливостях її внутрішнього світу. Ліда ховає власні емоції під маскою сильної самостійної та впевненої жінки. Вона усвідомлює, наскільки буде важко без чоловіка виховувати двох маленьких дітей. Але гординя заважає визнати «слабкість», довіритися найближчій людині. Навіть у покупці

виявляється непорушність Лідиних переконань: жінка не просить грошей на валізу в Андрія, який утримує родину, а витрачає свої заощадження, накопичені за кілька років на жадану з дитинства бальну сукню.

Однак чоловік слушно вказує на хибність подібної жертви. Він дорікає дружині за егоїзм, її бажання бути героєм, віддаючи свої мрії, життя заради інших, не питаючи думки останніх. На відміну від уявлень закоханої жінки Андрій сміливо визнає пересічність свого таланту, котрий виступає одним зі складників справжньої культури, «той ґрунт, з якого народжується ґеній» [4, 75]. Він створюватиме картини, що становитимуть відповідний мистецький рівень духовних надбань, але водночас працюватиме проєктувальником, аби забезпечити гідне життя родині.

Лідина саможертвність зіштовхується з Андрієвою відповідальністю. В унісон з міркуваннями авторки, чоловік формулює ідею істинного значення родини і людських стосунків: «Любов – це і є власне одна з тих спроб відірватися від абсолютної самотності. І може, саме ця змінлива, непевна, ілюзійна втеча і є квінтесенцією нашого людського щастя?» [4, 76] – «...Я шукаю ту ілюзію, знаходжу її і нею живу, зовсім не вважаючи її правдивою. Правда є трагічною. Тому людина й шукає якоїсь соломинки [...] особливо родинної гармонії. Це дає острівцець у тому світі, який не є приємним і багатообіцяючим» [з інтерв'ю Марти Тарнавської Людмили Тарнашинської: 5, 368]. Відверта розмова подружжя допомагає Ліді нарешті до-

віритись чоловікові та визнати своє справжнє бажання мати завжди поруч коханого, друга, захисника. В цьому сенс епіґрафа з Роберта Бравнінга: «... людина повинна сягати по більше, ніж може схопити». Для Андрія більшим є саме родина. Відтак, зникають гендерні стереотипи, адже кар'єра не домінує в чоловікових пріоритетах, а поступається родині.

Можна припустити, що Андрій виступає *alter ego* Марти Тарнавської. Вона, попри мистецький дар, не залишає рутинної роботи бібліографа, уможливаючи поступ культури її Батьківщини.

Автобіографізм останнього твору надає інтимізації всій збірці, актуалізуючи її смислові акценти. В етюді *Мала людина і море* письменниця відображає прогулянки пляжем разом із синами. Вона вказує на статечність старшого Марка, який розбудовує міста з піску. А головним героєм стає молодший Максим. Авторка розкриває пізнання світу дитиною. Спочатку все довкола видається величезним, лякає своєю безмежністю і стихійністю. Згодом страх заступає цікавість. Нарешті з'являється упевненість – «адже ж він і сам може бачити, що кінець моря не так то вже й далеко» [4, 79]. Марта Тарнавська влучно помічає особливості дитячої рецепції та інтерпретації – відчуття. Саме тому письменниця вдається до синестезії, насичує подорож малого яскравими візуальними, дотиковими і смаковими образами. Вони викликають у Максима спогади, у яких головну роль відіграє мама, яка колісковими, легендами, забавками і казками передає синові любов до предків та Вітчизни. Вона знає, що

етногенетичний зв'язок (мова, культура, пам'ять) є запорукою формування особистості, презентовану в образі Радо Драгомановича. Отже, перший та останній твори утворюють своєрідне обрамлення збірки, втілюючи ідею циклічності людського буття.

Проаналізувавши прозові твори Марти Тарнавської, можна зробити висновки про те, що передусім авторка наголошує на унікальності людини. Її розповіді мають об'єднавчі елементи. У більшості художніх текстах досліджено проблеми емігрантів: невідповідна робота, матеріальні нестатки, антиномія «свій – чужий», прийняття нових умов і обставин, ментальні відмінності. Але насправді вони хвилюють кожного, адже процес пізнання світу й самопізнання триває постійно. У ньому помітну роль відіграє співвідношення, а може, боротьба, двох нерозривних амбівалентних складників – фізичного та духового. Вони змагаються повсякчасно та виявляються у складній людській сутності й стосунках. Письменниця звертає увагу на перевагу того чи іншого в родинних колізіях. Її герої-мистці прагнуть поєднати земне та небесне, що вдається лише за підтримки партнера. Якщо талановита індивідуальність наштовхується на нерозуміння, зневагу, кпини, то має обирати між самознищенням і захистом ества. Письменниця не засуджує виняткову роль дружини й мами, коли вибір лише двох іпостасей внутрішньо гармонійний. Компроміс двох – щастя подружжя.

Марта Тарнавська визначає гендерні та вікові пріоритети в рецепції та інтерпретації світу: сенситив-

не сприйняття властиве дитині й індивідам з естетичним «зором», раціональна домінанта притаманна прагматикам і філістерам. Звичайно, авторка не оминає стандартних окреслень більшої емоційності у жінок та меншої в чоловіків. Але наголошує на хибності універсальних оцінок, оскільки людина унікальна. Тому стереотипи не завжди відповідають характеристикам осібної персони, що висвітлено в образах Андрія, Ненсі, Ліди, Івана та інших.

Письменниця використовує автобіографічні елементи. Разом із чоловіком вона пережила негаразди емігрантського буття. Її батько, як і тато Наталки (*Європейський записник*), заощаджував кошти, аби донька могла здобути освіту. Звідси, рефлексії персонажів передають вагання і сум'яття авторки.

Марта Тарнавська часто вдається до автоалузій. Персонажі-двійники (Ляля-Нінка, Жаклін – Гертруда, Наталя – Ірка, Левко – Микола) мають свої історії, але доводять спільність порушених проблем, розкриваючи людську сутність.

У збірці презентовано різножанрові твори (нотатки, роздум, оповідання, етюд, новела), особливості яких втілено на формальному та змістовому рівнях.

Ляймотивом збірки постає її назва: *Самотнє місце під сонцем* – художній авторський синонім поняття «людина». Кожний самотній через свою унікальність. Однак це почуття допомагає подолати, чи забути на певний час, завдяки об'єднанню, хай нетривалому в масштабі Всесвіту, з близьким, насамперед за духом, партнером. Ланкою може бути щира приязнь, дружба, любов і кохання,

що ґрунтуються на взаємній довірі, повазі та увазі до порухів душі й бажань іншого.

Звідси, можна твердити про самототожність письменниці, яка створює полілог між персонажами, автором та реципієнтами. У міркуваннях героїв помітна автокомунікація. Тож Марта Тарнавська у прозі, як і в поезії, розкривається перед читачем, спонукає його пізнати (впізнати) себе й навколишній світ, вбираючи всі барви, звуки та смаки життя.

Bibliography and Notes

1. Доценко Ростислав, *Словоскип Марти Тарнавської*, [у:] Тарнавська Мар-

та, *Вибране: поезія і проза*, Київ: Пульсари 2004, с. 252-265.

2. *Літературознавча енциклопедія: У 2-ох томах* / Автор-укладач Юрій Ковалів, Київ: Академія 2007.

3. Тарнавська Марта, *Вибране: поезія і проза*, Київ: Пульсари 2004, 228 с.

4. Тарнавська, Марта, *Самотнє місце під сонцем. Нариси, оповідання і переклади англо-американської прози*, Буенос-Айрес: Видавництво Юліяна Середяка 1991, 195 с.

5. Тарнашинська Людмила, *Українськість як «дім буття», або Два крила спільної долі (Марта Тарнавська – Остап Тарнавський)*, [у:] Еadem, *Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології*, Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2008, с. 359-384.

Iryna Zelenenka

**UKRAINE IN VASYL' STUS AND TARAS MELNYCHUK'S VERSES:
TRADITIONS OF TARAS SHEVCHENKO**

Mykhaylo Hrushevskyyi Bar Humanitarian Pedagogical College,
Oleksandr Dovzhenko Hlukhiv National Pedagogical University, Ukraine

Ірина Зелененька

**УКРАЇНА У ВІРШАХ ВАСИЛЯ СТУСА Й ТАРАСА МЕЛЬНИЧУКА:
ТРАДИЦІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

Abstract: The article deals with the poetic features of poems written by dissidents poets (another term – poets-prisoners of conscience) martyrs of USSR concentration camps Vasyl' Stus and Taras Melnychuk. They are similar in spasmodic registers, in imagery. They absorbed the traditions of Shevchenko's poems who resisting the imperial policy also was in prison and exiled. Dissidents Vasyl Stus and Taras Melnychuk during the thaw collapse and binge reaction were linked by camp zone 36 (Kuchyno in Russia) that left its noticeable imprint on themes, images and symbols, motives, individual techniques, particularly metaphors, allusions in poetry.

Keywords: existence, spasm, underground, palimpsest, poets-prisoners of conscience, symbol, metaphor, allusion

У модерністській та в постмодерністській поезії України останньої третини ХХ та й на початку ХХІ століття вельми помітне місце займає образ генія, світоча нації, пророка і борця європейського ґатунку. Беззаперечно, увага мистців зверталася й звертатиметься на постать і на творчість чи не найґрунтовнішого захисника свободи в її вербальному еквіваленті – Тараса Шевченка. У віршах він традиційно виписаний у контексті козацької ойкумени, іноді містичний, як його *Великий льох*. Наскрізна, гуманістична ідея братерства, висловлена в *Молитві*

(“єдиномисліє подай і братолюбіє пошли” [25, 485]), не стала наліпкою у художній літературі ХХ століття, особливо в останні її десятиліття – з проявленням постмодернізму, а разом із ним і карнавальности, клаптиковости, буфонадности та прикольности, завдяки апеляціям до мистецької спадщини й до життя Тараса Шевченка найчільніших представників українського андеґраунду, в'язнів сумління, чия імпреза стала опозицією до вульгарної, атеїстичної й безґрунтянської соцреалістичної псевдокультури. Саме це й становить актуалітет нашого

дослідження за темою – *Україна у віршах Василя Стуса й Тараса Мельничука: традиції Тараса Шевченка*. Відтак метою запропонованої статті є довести (на основі компаративістичних дефініцій), що поезія Василя Стуса й Тараса Мельничука, яку центрує образ-символ України, є продовженням вербальної боротьби за свободу в її абсолюті, питомої для мистецької спадщини геніяльного Тараса Шевченка. Мета розвідки передбачає виконання таких завдань: охарактеризувати особливості образ-, символотворення у дисидентській поезії Василя Стуса й Тараса Мельничука на прикладі образу-символу України, описати альянсу на Шевченків космос України у віршах в'язнів сумління, простежити спільні особливості пророцьких візій у віршах мистців.

Методологічною основою нашого дослідження є описовий і порівняльний методи, а також психоісторична концепція розвитку української літератури як європейської. Якщо поезія Василя Стуса та її генетична пов'язаність із традиціями клясичної української літератури, різноманітні впливи та паралелі досліджені, то лірика Тараса Мельничука в дискурсі своєї доби й у діяхронному аспекті ще потребує досліджень, що, на наше переконання, саме на часі. Окремі ґрунтовні розвідки з дотичної проблематики знаходимо у Володимира Моренця, Івана Дзюби, Миколи Жулинського, Ніли Зборовської, Елеонори Соловей, Тамари Гундорової, Степана Пушика, Григорія Штона, Євгена Сверстюка, Інни Оникієнко, Галини Яструбецької. Стихійного поета-бунтаря Тараса Мельничука, на

відміну від Василя Стуса, Ігоря Калинця, Івана Світличного, дослідники не уналежнювали до авангарду дисидентського руху, оскільки його твори були сповнені метафоричних зіткнень і конфліктів понять, що й належить компенсувати в сучасному науковому дискурсі.

Лицарський або ренесансний (як і високого Середньовіччя) культ України досяг свого апогею в добу високого українського Модернізму, в мистецькій імпрезі предтеч шестидесятників, власне в поезії доби хрущовської відлиги й брежнєвсько-сусловських заморозків [8], зосібна – в екзистенційних, спазматичних віршах в'язнів сумління Василя Стуса, Тараса Мельничука, Ігоря Калинця, Івана Світличного, Юрія Литвина [18]. Вершинного значення, безперечно, Україна-Мати як межовий образ-символ любови, жертви й Голготи набула в представленні Василя Стуса, який прагнув назвати збірку *Страсті по Вітчизні* [24].

У віршах Василя Стуса й надзвичайно близького до нього за рівнем екзистенції, спазмів та палімпсестности Тараса Мельничука [17] відсутня показна декларативність, почуттєва прямолінійність, натомість медитації та сугестивні візії вільної й колонізованої батьківщини набирають ознак капілярних плетив (таку вельми чутливу й тонку манеру Тарас Мельничук почерпнув у Василя Стуса; а вже пізніше, після таборів, упорядковуючи рукописи Тараса Мельничука, Степан Пушик, Ігор Калинець та Іван Малкович наснажились такою ж імпрезою, що промовисто засвідчують у розвідках-спогадах про Тараса Мельничука, вміщених у політично незаанга-

жованій українській періодиці кінця XX – початку XXI століть [11], [13], [15], [20], [22]).

Василь Стус інкрустаційно написав образ-символ вільної (ренесансно-барокової) та колоніальної (підсоветської) України у сюжетних і в асюжетних віршах (у медитаціях і в сугестіях), часто він транслюється за допомогою алюзії; назвемо тут для прикладу такі твори як *Останній лист Довженка, Скворода. Хвилеві трени, Голос Сквороди, Дума Сквороди, Тарас на засланні, Костомаров у Саратові, Гайдамацьке*. У сюжетній поезії із рефренами *Тарас на засланні* ліричним героєм є москаль¹ Тарас Шевченко, який передчуває смерть на чужині, образи ліричного героя й автора зливаються: “З крихкого краю. По ребру / Адамовім. І знов / ітиму – казематним сном, / не зрадивши добру. / Світ перейду – і упаду” [24].

Алюзії ж у мініатюрах Тараса Мельничука присутні як натяки на факти, пов’язані з образом, із долею Тараса Шевченка, вони не так широко текстуально транслюються, як у сюжетних строфічних творах Василя Стуса, не набувають глибинного філософського переосмислення, а ближчі до народнопісенної традиції та, відповідно, до віршів-думок Тараса Шевченка першого (романтичного) періоду творчості: “Я таке-то... дух Шевченка, / дух пісні живої, / а все інше, чумаченьки, / десь там, за горою” [15].

Більше того, ліричний герой віршів Тараса Мельничука як стійкий месник або ж розхристя-юродивий мріє про друге пришестя

геніяльного Тараса Шевченка, що має архетипну просторову локацію – відбудеться під грушею (отже, в поезії-апокрифі *Пробита наскрізь рибою вода* фруктова садова культура стає моделлю світового дерева й антропоморфізується): “Іди-іди, бо ти є добра груша, / бо ти поранена осою в золоте, / бо під тобою скрушно й відчайдушно / малий Шевченко дніє і росте” [1].

Як і у *Кобзарі* Тараса Шевченка, у віршах Василя Стуса й Тараса Мельничука провідними темами є спершу лицарська, а потім і жертвна (як Христова) любов до священної батьківщини, синівський і поетичний обов’язки перед нею, а також ідея свободи на рідній землі, щось на кшталт Шевченкової із поезії *І Архімед, і Галілей*: “І на оновленій землі / врага не буде супостата, / а буде син і буде мати, / і будуть люде на землі” [25, 629].

У Стусовій історіософській поезії *Останній лист Довженка* [23, 84] передано у найгостріших нотах трагедію розлученого з Україною мистця, знаного в Європі завдяки советським фальсифікаціям як росіянина, який змушений був виступити з відкритим листом до керівництва Спілки письменників, але отримав нагоду побувати у рідному краю лише на початку 1950-х років, під час зйомок замовної кінохроніки *Поєма про море*. Тому поет пише саркастично, демонізуючи солов’їв, традиційного орнітоморфного символу свого краю: “Давно опазурились солов’ї / одзьобились на нашій Україні / А як не чути їх? Немає сил...” [23, 84]. Ліричний герой твору сповнений трагічних передчуттів, що передані екзис-

¹ Тут – у значенні «солдат російської імперської армії».

тенційно завдяки займенниковим конструкціям, дієслівним метафорам та метафоричним епітетам: “Пустить мене до себе”, адже “Дніпро востаннє розтроює рану”, “Нехай гризуть дніпрові гострі кручі / моє зболіле серце” [23, 84]. Тут одразу пригадується *Заповіт* Тараса Шевченка: “Щоб лани широкополі, / і Дніпро, і кручі / було видно, було чути, / як реве ревучий!” [25, 335]. Візія України як батьківщини вільних і обдарованих людей у неримованій сугестивній мініатюрі Тараса Мельничука *Дивна хата* набуває ознак мітологемі: “поети бранці й ланці / і вовкулаки й сибіряки / і сніговії-хуртовини / (я аж заплакав) / босі з України / у вікно дивляться / оближуючи місяць” [14], але, разом із тим, тоталітарна дійсність настільки загрозлива, що «нема України вдома» [14], тому й у *Стародавньому сонеті* Дніпро, як і Карпатський Черемош, – алегоризований, антропоморфізований, містично-фатальний: “Дніпро везе своїх братів в неволю / повз москалем згвалтовану тополю” [14].

Навіть у тих віршах поетів в’язнів сумління, де Тарас Шевченко не згадується текстуально, не є героєм сюжетних версифікацій, у тих версифікаціях, де нема безпосередніх натяків на твори з *Кобзаря*, відчувається стихійна Шевченкова філософія опору всякій несвободі, а також сакральна, християнська й дохристиянська любов до жінки й до матері, містичне поклоніння рідній землі як Великій Матері, а також спазматично-нервова й свідомо ненависть до окупантів. Тому Михайлина Коцюбинська зауважила, що між Василем Стусом і Тарасом Шев-

ченком були глибока внутрішня єдність та духовий зв’язок [9, 21], подібна єдність як традиція спостерігається й між віршами Тараса Мельничука й Тараса Шевченка [4].

У поезії-роздумі *Отак і вікувати* (1968) ліричний герой Василя Стуса переосмислює свою долю як покірний християнин, згодний із чашею терпіння: “Не нарікаю, Боже, / на іспити важкі / Одним стражденним дрожем / злютовано віки” [24]. Сприймаючи дієслово «не нарікаю», пригадуємо собі Шевченкові рядки з однойменної поезії та підсилене повторами запевнення – “не нарікаю”: “Не нарікаю я на Бога, / Не нарікаю ні на ко́го...” [25, 630]. Тарас Мельничук у алегоричній постмодерністській сугестивній мініатюрі *Рухаюсь мало* (зі збірки *Князь роси*) власну приреченість, як і причетність до апокаліпсису, метафорично переносить на приреченість риби: “Я риба / я в морі / у вільному морі / якщо не зважати на гачок у губі” [14, 7], конкретизуючи публіцистично й часто використовуючи часто подибуване у Шевченка слово “раби”: “На цій землі / всі раби у цім пеклі” [15]. “Ненарікання” у пейзажно-філософській мініатюрі *Вітри верховодять над житами* поет замінює трансформами: “...бо нас кидає / у жар / бо нам себе / жаль” [14].

Лінійні інтонації ідеї в багатьох історіософських віршах Василя Стуса і Тараса Мельничука (попри густу метафоризацію й екзистенційну спазматичність) нагадують Шевченкову відвертість у поезії *Сон (Гори мої високі...)*: “Я так її, я так люблю / мою Україну убогу, / що прокляну святого Бога, / за неї душу погублю” [25, 380]. І ми розуміємо, аналізуючи

те, що поети були ворогами системи (і Російської імперії, і її послідовника – СССР), – це не словесний патос, а глибоке відчуття, породжене замовчуванням і переслідуванням інтелектом (а отже, екзистенційним) і пригнобленою, травмованою духовістю водночас (як і Тарас Шевченко, Василь Стус і Тарас Мельничук своєрідно випробовували слово, шукали у ньому межі божественності [11]). І Шевченкова, і Стусова, і Мельничука Україна бачиться ліричним героям їхніх віршів із-за ґрат; “із-за ґрат” – цей своєрідний спектр бачення виростає до цілої філософії й типу лірики, інтелектуальної – у Василя Стуса, мітологічної – у Тараса Мельничука [17]. На розуміння “заґратованої” лірики (глобального дисонансного поняття-метафори щодо забороненого й драматичного) налаштовуємося, приймаючи назви збірок *Із-за ґрат* (Тараса Мельничука), *Невольнича Муза* (Ігоря Калинця), *Веселий цвинтар* (Василя Стуса). Внутрішня рима, що часто спостерігається у віршах дисидентів, – ознака екзистенції, спазму, внутрішньої еміграції, андеґраунду, приховування змісту, а найбільше – намагання подати текст як палімпсест, де “наша доля вража нас доріже – нашим ножом” (Василь Стус, *Костомаров у Саратові*).

Звернемо увагу в цьому контексті на образно-символічне ядро, а разом із тим й на ідею поезії Василя Стуса *На колимськiм морозі калина*: “Неосяжна осонцена днина, / і собором дзвінким Україна / написалась на мурах тюрми” [25, 356]; подібне форсування українки спостерігаємо в поезії *У цьому полі синьому, як льон*: “...і власної неволі пізнати тут,

на рідній чужині” [25, 120]. Тарас Мельничук як типовий представник постсимволізму уявляє образ землі як гамівної сорочки (метафора могили): “Земля тобі сорочка гамівна / земля тебе не зрадить не обдурить” [14]. Проте, на відміну від Тараса Шевченка, який більше уваги звертає на символи дерев (із квіткової символіки найчастіше згадувані й опоетизовані в романтичних баладах лілея, барвінок, рута, рожа, сон-трава), Василь Стус і Тарас Мельничук апелюють до польового різнотрав’я або ж до гірських квітів (зокрема, у збірці Тараса Мельничука *Чага* часто згадуються квіти свободи й чарів – едельвейс, ряст, фіялка; поет, який родом із Гуцульщини, звертає посилену увагу на квіткові символи й на метафоричні епітети, утворені від цих символів: “Золоті годинники ромашок / показують колючий дріт” [15], «в болючій землі / болить синьоволошковий скіф / наколотий на леміш» [15], “За що мені цю радість бриндушкову / даруєш, земле мінна і промінна?” [16]).

Підсоветська батьківщина стала для політ’язнів художнім двійником реальності, бажаним-втраченим, покутою за чесні вірші й за любов до України, усе, як і свого часу для пророка Тараса Шевченка; тому й Тарас Мельничук у візії *Дивна хата* пророкує: “беруся по тому / що куди не піду / не можу знайти свого дому” [15], або ж шокує фатальним вироком: “Нема України вдома” [15]. У такому ж ключі мислить і Василь Стус: “Докучило, нема мені Вітчизни” [24, 79], “Нема – Вітчизни” [24, 79]. Ось і інші приклади, де алюзію змінюють парафрази: “на нашій не своїй землі” (Тарас Шевченко *Мені одна-*

ково,) “нестерпна рідна чужина”, “на цій пахкій, а не своїй землі” (Василь Стус). Але якщо у версифікаціях Василя Стуса “чуттєвий рівень осмислення українських реалій (історичних, фольклорних, топографічних) поступився місцем інтелектуально-екзистенційному” [27, 42], то навіть у табірній ліриці Тараса Мельничука присутня сентименталізація українського історико-культурного простору, присутні зворушливо-інтимні подробиці: “плачу / хліб мій приріс / до чужого небокраю” [14], “бодай прорости / маками гарячими / на твоїй, Україно, / терновій межі” [15], “дзвонять по Вкраїні відра – / жінки небо беруть голубе” [15], “тільки небо само / я подумав / це батьківщина / й пішов на дно” [16].

Відсутність Батьківщини, суворі умови зони *Пермь-36* (неофіційна назва советської виправно-трудової колонії суворого режиму, розташованої у селищі міського типу Кучино Чусовського району Пермської області) (див.: [8], [22]), де відбували терміни як політичні злочинці обидва в'язні сумління, – жорстоке, але передбачуване покарання, у якому українці рятували себе віршами: “Я дивлюсь в твої очі, Сибіре, / і радію, немов дитина, / вони в тебе такі голубі, / наче очі моєї Вкраїни” [16] – написав Тарас Мельничук, “На колимськiм морозі калина / помирає рудими слізьми” [23, 356] – візійно завбачив Василь Стус. Думки про присутність України на чужині в алегоричних чи в метафоричних формах є традиційними ліричними думками в українському народнописенному мелосі, у поезії Тараса Шевченка, а тому й поширюються на всю материкову

й еміграційну власне художню й художньо-публіцистичну літературу українців. Ліричний герой думки-послання Тараса Шевченка *Думи мої, думи мої*, для прикладу, кличе поетичні мислеформи (тобто рідне слово, рідну мову або ж і художнє слово у значенні красного писання як нагадування про Україну – метафоричні нашарування, метонімічна форма й алегоричність насичують прохальність висловлювання й амплітудно підвищують його драматизм) в Орську фортецю: “Думи мої, думи мої, / Ви мої єдині, / Не кидайте хоч ви мене / При лихій годині. / Прилітайте, сизокрилі / Мої голуб’ята, / Із-за Дніпра широкого / У степ погуляти...” [25, 446].

Отже, втрата батьківщини – це втрата індивідуальна та втрата національна, відтак вона апокаліптична за характером, тому в поезії в’язнів сумління часто постає новітня руїна з історичними ретроспекціями, розмита у своїх хронологічних рамках, тотальна й фатальна. Промовистим прикладом є візійна поезія Василя Стуса *За літописом Самовидця* з алюзіями-інкрустаціями на окремі події, відтворені в козацькому літописі, та на рядки поеми Тараса Шевченка *Кавказ*: “Стенаються в герці скажені сини України, / той з ордами бродить, / а той накликає Москву”, “А де Україна? – / Все далі, все далі, все далі...” [23, 207]. Василь Стус поноваторськи, як на свій час, порівнює Україну з орнітоморфним образом, пташам, котре ще не навчилося літати: “За стодолями вітчизна, / перестрашене пташа, / то мій трунок і трутизна, // нею витліла душа” [24]. У посланні-хроніці *Свідчення останнього гетьмана* Тараса Мельничука

візія України теж наближається до алюзії за загальним враженням на Шевченкову поему *Гайдамаки*: “Десь на Україні квітнуть вишні, / й повстанців – гайдамаків піших / волочить бусурмен конем” [14], “тут кожен сам башибузук / що власноруч стина вітчизну з плеч” [14].

У Тараса Шевченка, звісно ж, знаходимо найширшу трансляцію поразки національно-визвольних змагань, намагань розбудувати європейську державу, уникнувши васальної й колоніальної залежності, тобто те, що поети-дисиденти відтворюють алюзійно (у світлі традиції поем і послань *Кобзаря*) й у менших за обсягом текстуальних формах: “Славних прадідів великих / Правнуки погані»” [25, 318], “Гірше ляха свої діти / Її розпинають”, “Раби, підніжки, грязь Москви, / Варшавське сміття – ваші пани, / Ясно-вельможні гетьмани / Чого ж ви чванитеся, ви! Сини сердешної України! / Що добре ходите в ярмі, / Ще лучше, як батьки ходили...” [25, 319]. Але якщо Тарас Шевченко як романтик, і пізніше як реаліст, вдається до риторично збагаченого, викривального патосу засобом цілої поеми (для прикладу – *Сон* чи *Великий льох*) чи циклу віршів (*В казематі*), то у римованих модерністських медитаціях і неримованих постмодерністських візіях Василя Стуса і Тараса Мельничука спостерігається поєднання пророцтв із втечею у внутрішню еміграцію, палімпсестне метафоризування й кодування смислів за допомогою мітизації. Проте, коли Василь Стус стоїчно приймає випробування й рятується «самособоюнаповненням» (*Весь обшир мій чотири на чотири*), то Тарас Мельничук

мислить як бунтар: “Добре мати два автомати / щоб хрест – навхрест вибити грати” [15]. Тарас Шевченко поєднує ці мотиви у межах однієї строфи: назвемо тут для прикладу поезію із циклу *В казематі* (*В неволі тяжко, хоча й волі; Не спалося, а ніч, як море*), де ліричний герой сповідається читачеві у власній недалекості: “Дурний свій розум проклинаю, / що дався дурням одурить, / в калюжі волю утопить” [25, 363]; “До стіни не заговориш ні про горе, ні про младенческие сны” [5, 364].

Поезії Василя Стуса багаті на парафрази за Шевченком. Порівняємо: у Тараса Шевченка читаємо: “караюсь, мучуся... але не каюсь!” (*N.N.*), у Василя Стуса знаходимо блискучу семантичну відповідність: “де не стоятиму – вистою” [23, 135], Тарас Мельничук пояснює свою стоїчність магічними формулами: “я мольфар», «я князь роси / я знаю...” [15]. Є й інші промовисті паралелі: “і без сокири... козак безверхий упаде” (Тарас Шевченко, *Бували війни*) і “царство це – минеться без клятв і без карань” (Василь Стус, *Я так і не збагнув*) або ж “чий це предки клекочуть кістками за нами?” (Тарас Мельничук, *Чиї це човни*). Ліричний герой поезії Тараса Шевченка *І день іде* дивується – “чому не йде апостол правди і науки”, у Василя Стуса знаходимо ті ж, але градаційні риторичні інтонації подиву: “А ти все ждеш. / А ждеш – кого ти? / А начуваєшся – чого?” [23, 121], Тарас Мельничук більш стихійний у цьому прийомі, амплітуда подиву досягає межі: “чий це ілюзії / стенають плечима / якого народу!” [14, 19].

Шевченків триптих *Доля, Муза, Слава* (1858 р.) теж своєрідно відо-

бразився у віршах дисидентів на рівні ледь вловлюваних натяків, породжуючи пророчий дискурс про те, що поети, замордовані окупаційним російським тоталітарним режимом, повернуться “бодай ногами вперед” [9, 22]. Загалом, для в’язнів сумління основним сенсом табірної творчості було досягання позапредметного, позатабірного, позатоталітарного, необмеженого; промовистими прикладами є такі твори як: *Посоловів од співу сад* (Василь Стус), *Сюди – Невірземля, туди – Невільорда* (Ігор Калинець, із циклу *Калинова сопілка*), *Снігові голуби* (Тарас Мельничук).

Можемо резюмувати, що з окремого спазматичного вірша, рядка, “внутрішнього” семантичного поля поетичної форми образ-символ України поширився на семантичне поле цілого тексту, кодуючи його; наприкінці ХХ століття став способом вираження основної думки кількох поколінь мистців, що спровокували, звісно, поети-дисиденти. Вербалізація метафоричної та мітичної форм України набула поширення в українській поезії завдяки підтриманню капілярного та екзистенціального зв’язків із класикою. Отже, поезія Тараса Шевченка – прототекст для поетів-дисидентів Василя Стуса, для Тараса Мельничука, як і для інших поетів підсоветської України, але, разом із тим, глобальна культурна мотивація, аргумент, аби вижити й вистояти, стаючи свідками людських трагедій і кризи придушеного національного опору, відчайдушної боротьби за свободу волевиявлення, за гуманізм та за європейські цінності.

1. Гундорова Тамара, *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм*, Київ: Критика 2005, 263 с.

2. Дністровий Анатолій, *Шістдесятники – дев’яностники: тяглість, розриви, конфронтація*, “Українська мова та література” 2005, № 15, с. 16-20.

3. *До теоретичних аспектів сучасної лірики, дискусія*: Володимир Моренець, Віталій Дончик та ін., “Слово і час” 1995, 1, 63-73.

4. Жулинський Микола, *Морозна душа плаче квітами поезії*, “Літературна Україна” 1990, № 12 4 квітня.

5. Забужко Оксана, *Філософія української ідеї та європейський контекст*, Київ 1993, 214 с.

6. Зборовська Ніла, *Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури*, Київ: Академвидав 2006, 504 с.

7. *Знак нескінченності: збірка поезій* (Василь Стус, Ігор Калинець, Тарас Мельничук, Борис Нечерда, Василь Голубородько, Василь Герасим’юк, Оксана Забужко, Сергій Жадан) / Передмова Л. Фінкельштейна, Київ: Факт 2002, 180 с.

8. Касьянов Григорій, *Незгодні: українська інтелігенція в дусі опору 1960 – 80-х років*, Київ 1995, 224 с.

9. Коцюбинська Михайлина, *Мої обрії*: Твори в 2 томах, Київ 2004, Том 1, 336 с.

10. Кремень Тарас, *Концептуалізація історіософського міфу у ліриці 1960 – 80-х рр.*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, Київ 2005, 20 с.

11. Кут Святослав, *Міфологічні коди поетичного мислення Т. Мельничука*, [у:] *Вісник Прикарпатського університету*: Філологія, Івано-Франківськ: Плай 1999, Випуск IV, с. 70-76.

12. *Література. Теорія. Методологія* / Перекл. з польської С. Яковенка, Упорядкування і наукова редакція Д.

Уліцької, Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2006, 543 с.

13. Малкович Іван, *Кілька необов'язкових міркувань про Князя роси*, "Літературна Україна" 1992, 6 лютого, с. 5.

14. Мельничук Тарас, *Князь роси: Поезії*, Київ: Молодь 1990, 152 с.

15. Мельничук Тарас, *Стрибула в полум'я роса: З неопублікованих поезій / Передмова Мирослава Лазарука*, "Літературна Україна" 2003, 25 вересня, с. 6.

16. Мельничук Тарас, *Чага: Поезії / Передмова Ярослава Дорошенка*, Коломия: Вік 1994, 176 с.

17. Моренець Володимир, *Міфологічна течія в українській поезії другої половини ХХ століття*, "Слово і час" 2002, № 9, с. 43-51.

18. Оникієнко Інна, *Філософсько-естетичні мотиви лірики поетів-дисидентів*: автореферат ... кандидата філологічних наук, Київ 1997, 16 с.

19. Плачинда Сергій, *Словник давньоукраїнської міфології*, Київ 1993, 168 с.

20. Пушик Степан, *Доля поета: Маловідоме з життєпису Т. Мельничука. Листи Т. Мельничука до С. Пушика, П. Добрянського, ненадруковані вірші Тараса Мельничука*, "Березіль" 2003, № 1-2, с. 66-71.

21. *Самотождність письменника. До методології сучасного літературознавства / Редактор Григорій Сивокінь*, Київ 1999, 240 с.

22. Сверстюк Євген, *Блудні сини України*, Київ 1993, 136 с.

23. Стус Василь, *Палімпсести: Вибране*, Київ: Факт 2006, 432 с.

24. Стус Василь, *Твори: У 4 томах, 6 книгах*, Львів 1999, Том 3. Книга 2.

25. Шевченко Тарас, *Кобзар / Передмова Івана Дзюби*, Харків 2009, 720 с.

26. Штонь Григорій, *Слово про Тараса Мельничука*, [у:] Ніна Степула, *Говорить радіо Свобода. В ефірі Каламар*, Львів 1999, 300 с.

27. Яструбецька Галина, *Концепт Україна в поезиторчості Василя Стуса*, "Слово і час" 2004, № 10, с. 42-44.

Olena Fedosiy

**VERBAL IMMEDIACY OF SHORT STORIES
OF HALYNA TARASIUK**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Abstract: Halyna Tarasiuk creativity occupies a prominent place in the context of modern prose discourse. Short stories of the writer cover a wide range of issues of our time: social, political, ethical, economic and cultural trends. The style, which in turn affected the expansion of events in the plan identified socio-psychological character of short stories of Halyna Tarasiuk. The author has enriched modern Ukrainian prose with lyrical and psychological short story, which is characterized by a pronounced voluble dominant, self-sufficient psychological detail.

It is analysed in the article the verb, verb forms belonging to the active linguistic means that identify linguistic and stylistic palette of short stories and act as fairly obvious feature of short stories of Halyna Tarasiuk.

Keywords: Halyna Tarasiuk, short stories, psychology, verbal immediacy, inner peace, compassion, love, responsibility, female characters

Verbal forms in short stories in the novels of Halyna Tarasiuk occupy a special place, they create a special stylistic uniqueness, belong to the characteristic features of figurative art works and are active linguistic means of individualization of creative work of the writer. Verbs alongside with other lexical units are stylistic means of creating social and psychological type of short stories. The peculiarities of verbs in the works of Halyna Tarasiuk are that they are mostly evident in the language of short stories characters. This is due to the peculiarities of the language and style palettes of the writer of short stories in folklore aspect. Verbs with other means of verbal and figurative stories are intended to convey the views of the author to the reader, they form a comprehensive evaluation of the work. This

refers both to ideological orientation of works in general and to their individual fragments. Halyna Tarasiuk is truly unsurpassed master of the word, who puts in the center of her works spiritual and psychological problems associated with complexity and contradiction of human nature, current issues of today, reveals negative phenomena which existed in post-soviet society. It is revealed in different parts of speech. An important element of the linguistic and stylistic manner of individual writing is distinct identity of verbal phrases and sentence structure. The striking style of creative work of the writer is concise, conversational - narrative.

Halyna Tarasiuk creativity occupies a prominent place in the context of modern prose discourse. Short stories of the writer cover a wide range of is-

sues of our time: social, political, ethical, economic and cultural trends. The style, which in turn affected the expansion of events in the plan identified socio-psychological character of short stories of Halyna Tarasiuk. The author has enriched modern Ukrainian prose with lyrical and psychological short story, which is characterized by a pronounced voluble dominant, self-sufficient psychological detail. Simulating the characters, recreating the inner world of contemporary drama, the writer at various art angles examines the issue of a person in the context of contemporary, social and cultural life.

Halyna Tarasiuk emotionally and expressively reveals the human characters in situations of different dimensions, on the material of social reality, the writer looks for the sense of human existence on the specific examples of existence of her contemporaries. The writer reveals the ability to play colorful female characters, sometimes ironic (*A Bigamist*); the relationship of a man and a woman (*The Duke is Coming!*), which is reproduced through the revelation of their inner world; simulation of nature of a woman in critical situations *A Hearted Hello* (another name is *A Photograph*) where an old woman Hanna is disclosed in the context of the tragic events, the death of her son Oleksa; a female image of the heroine in the novel *In the Clamor*, which is designed in vectors of the socio-economic situation and its crisis, which is characteristic of modern Ukrainian village. Ethical values appear in the works of the author through the category of compassion, empathy, love, responsibility, embodied in the tragedy updated story *The Ark for Butterflies*.

Mostly the author in short stories depicts the artistic conflict of the inter-

nal world, its discrepancy between the desirable and possible, and the verbs help to see and feel the internal conflict. Here are some examples of Halyna Tarasiuk stories. The image of the heroine of the story *A Bigamist*, Hanna, is disclosed in the context of the writer's simulated living situation. The intensity and brightness of performance, dynamism of conflict is provided mostly by the dominance of dialogic speech in narrative work organization. Tragicomedy of an original and at the same time a typical situation in life is that Hanna does not know «what-to-do-with-Ivas'» [1, 64]. After *parting* with her husband, she *strives* to start a new life with her new chosen man, actor Baranovsky, but *finds resistance* of Ivas' who *does not want* to leave Anna. Exacerbation of the conflict between the three characters is also because Hanna pities a helpless and naive Ivas'. Hanna pleads to leave her alone («I *beg* you – *go* somewhere! *Go* to your mother's village. I *will pay* you half the apartments, *will give* a TV-set ... All *give*, just *go away*; *open* a shop there, you *will fix* people's shoes. You'll *get married*» [1, 66]) encounter resistance of Ivas' who by his appearance, threats to commit suicide causes compassion and sympathy. Tragicomic character of the situation played in the story is deepened in the last episode. Given breakfast to Baranovsky and then Ivas', Hanna turns to Ivas' "Here ...*could* you *sew*, please ... – and held out old trampled shoes of Baranovsky. – You *could buy* new shoes, a miserable artist! – Ivas' *growled* angrily, but he *took* the shoes and *put* them into a bag with sandwiches" [1, 69].

As we see from the text of a short story, it is illustrated that a significant number of verbs serve the development of verbal image of characters. Verb lay-

ering is very delicately reflected in the rhythm modeling of stories: strictly, the epic rhythm of the beginning, intense dynamic tone associated with the pressure of the environment and the courage of a female heroine, palpitating rhythms of human experience. All these points create an artistic and aesthetic tone of the novel, which is a subtle diversity of the text. Again there is the same semantic key, but with available rethinking. In the story attention should be paid to the content where the emotional and sensual polyphony is disclosed, dominated by a sense of loneliness and longing.

In the story *The Duke is Coming!* relationship between a man and a woman are reproduced through the revelation of their inner world. In concise and condensed form the writer conveys feeling of a woman to a stranger, who lives in the house opposite and whom she can watch from the window. Psychological reasoning of the behavior of the woman, her attraction to a stranger happens through emotional and sensual disclosure polyphony, which is dominated by a sense of loneliness and longing: «And great sadness wrapped the woman ... and longing for something indefinite, something that didn't happen either in the past or in the future» [1, 47]. The man also experiences something like loneliness, it is said not directly, but indirectly, through the revelation of his desire to get a dog: «After that happened to him, he was afraid of insomnia and boundless space. [...] began to think about a dog, beautiful dog of a breed. That who never betrays, never sells! Closing his eyes, the man imagined as he warmed in bosom a soft silky helpless puppy [...]» [1; 48, 49]. In the text the author conveys verbal forms by using heroes thinking, allows to feel nature,

facilitates reproduction of dialectics of the inner world, memories and hopes, shrouded in sadness and feeling of loneliness. A strong semantic charge is embedded in semantic structure of the verb, the content of the work diversifies through verbs and verbal forms.

The spiritual world of the heroine of the novel *Hello Hearted* (another name is *A Photograph*), an old woman Hania is revealed in the context of the tragic event, the death of her son Alex. Modeling the character is in a critical situation due to the expression of subjective experience in the form memories in monologue. Psychologically motivated the writer recreates the changes that occur with the heroine because of the loss of a beloved person: alienation from the world and people, inability to experience reality. As regularity an old woman Hania perceives that the death of his son has completed her physical existence. Reproducing in memory moments of her life, thinking about why loving Serhiy Tantsiura she married Karp, the heroine tries to find a causal link between the events of her life: «And her life with Carp is running before her eyes [...]. Why, then she couldn't release Tantsiura from the heart either in happiness or in sorrow? [...] What pulls the soul of the soul in a way there is neither shame to people nor the fear of God? Maybe it's for the love of the sinful, even secret in the age, God has punished her by son's death in early age [...]» [1, 151-152]. Domestic drama diversifies on external driven event plan given by lexical means of verbs (*request, perform, transfer*), manifested through the moment of situational surprise: an old woman Hania asks her daughter-in-law to run her last request - to transfer an old photograph and "hello hearted" to

Serhiy Tantsiura. Feelings that the character has carried through her life, led to changes in the inner world of another character, her daughter-in-law.

Here we must pay attention to changes in the plot of the story. Description built on verbs expression of the most subtle and bright reflections is given on the thinking of the character of daughter-in-law (*reinterprets, not called, not asked, ate, drank, lived, had*). Remembering last request of her mother-in-law, only when she *heard* about the death of the old Tantsiura, daughter-in-law belatedly *rethinks* her attitude to an old woman Hania, is coming to understanding of true values of human existence («[...] but she *did not call* mother her mother-in-law, she always called her grandmother and always grandmother ... and she *did not ask* whether she *ate, drank* or how she *lived*, how it was to be a widow ... maybe, the only happiness that she *had* was love postcard and the mystery, the mystery of her heart ...» [1, 154]).

According to Olexandr Biletskyi for a work of art to be convincing, it is necessary that its characters speak less and act more. Characters of Halyna Tarasiuk works are depicted in this dynamics. It is this that promotes the widespread use of verbs and verb forms (*to feel, to perceive, reproducing, thinking, loving, went, find, run, walk, pull, punished, request, perform, transmit, remembering, heard, rethinking, not called, not asked, ate, drank, lived, had*). Image of Kylynka, the heroine of the story *In the Clamor* is special in a way that it is disclosed in vectors of socio-economic situation, which is typical for the modern Ukrainian village. Through the prism of consciousness of her heroine, through her thoughts the writer shows the state of

crisis of the modern village. For Kylynka, a simple woman from a village, it is difficult to understand the new processes in the countryside, even harder to believe the new «owners»: «We have the same for ages: some people *give*, others – *take away*. So today, democrats *unsolder* the ground, and tomorrow communists *will come* and *chase* all in ditch again. They do not care? And you, perpetual serf, being owe to everybody, and on the third skin you *hide fleece!*» [1, 212]. In revealing the acute problems of today, in condemning the negative manifestations in the socio-political, economic life, Halyna Tarasiuk gives the artistic possibilities of humor and satire («A collective farm tractor *was stolen, stretched* in all directions. From combine harvesters, God, even the wheels of all sorts *were twisted off, made* «kravchuktrolleys» and «kuchmatrolleys» and *went on speculation* [...]» [1, 212]).

Waiting for her friends, whose children *took* them to spend winter to his city, and caring that it is the end of February, and yet none of them *has returned* «from the clamor», Kylynka acutely *feels* her loneliness, because no one *drives, calls* her anywhere and *does not wash* in a white town bath her numb body from the collective farm wind and sun, convoluted from work and rheumatic old bones» [1, 213]. The sad news about one of the companions of Kylynka plays the role of situational and, at the same time, psychological surprise, because the heroine sees that as a sign that the time for her is «to fly into the clamor»: «And Kylynka *feels* so frightened of that thought that no one from her friends *will return* to the village, *feels* so lonely, though at the same clamor *fly* [...] something like the wings *picked up* her thin body and *took* her away where there is

no winter, where it is always warm and sunny, where in white and blue seas as mermaids, *are splashing* her friends [...]» [1, 215].

In this novel the author describes the acute problems of the present, loneliness, psychological surprise of the heroine. Halyna Tarasiuk selects a number of verbs and verbal forms (*give, select, unsolder, come, chase, fleece, stolen, pilfered, loosen, made, went, expecting, taken, came back, caring, came back, feels, no luck, no calls, does not wash, fly, becomes, come back, becomes, picked up, carried away, splashing*), as evidenced frankness of phrases, sentence structure that is an important linguistic-stylistic feature of an individual manner of the writer.

The role of ethical values such as mercy, compassion, love, responsibility, informed in the tragedy updated in the story *The Ark for Butterflies*. The interpenetration of real and unreal factors creates a special time and spatial model, which shifted the boundaries between the real and fantastic, otherworldly and worldly, temporal and eternal. The constant balancing of Butterfly, a sick child, between life and death generates a dual life model and relevant imagery: a flying tree, God, angel, on the one hand; parents, grandmother, doctors, on the other. Psychologically motivated the writer plays back a special inner world of a child who *suffers* from a terrible disease and attacks, however, happily *sees* life, «*likes to fly*» [2, 483] and *laugh*, full of a sense of «boundless, dazzling, all-consuming happiness. Happiness that he *exists!*» [2, 483]. Showing how the disease of Butterfly forms the attitude

to him of his own father and mother, Halyna Tarasiuk focuses on parental indifference, irresponsibility. A sick child becomes needless to his parents as he is a burden for them («Mom and grandmother often *wept*, my father *came* home less and less, and in spring he *has gone*. [...] And soon my mother *has gone*. She *went* somewhere and *took* Butterfly's happiness» [2; 487, 488]).

Indeed, statistics of given texts, their syntactic construction attest a large number of verbs and verbal forms. Thus, in the last paragraph of the story *The Ark for Butterflies* there are 28 words, including 21 full (6 verbs and verbal forms), 7 inside. Thus, in short stories of the writer verbal image is deployed, its development significantly diversifies in considerable number of verbs. Verbs and verbal forms belong to the author's active linguistic devices, identifying short stories linguistic and stylistic palette and act as a fairly obvious feature of short stories of Halyna Tarasiuk.

Bibliography and Notes

1. Тарасюк Галина, *Новели: Проза*, Бровари: Відродження 2006, 416 с.
2. Тарасюк Галина, *Ковчег для метеликів: новели*, Луцьк 2009, 500 с.
3. Федосій Олена, *Жанрові моделі сучасної української малої прози (Людмила Тарнашинська, Галина Тарасюк, Володимир Даниленко, Олександр Жовна): дисертація ... кандидата філологічних наук*, 10.01.01, «Українська література», Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка 2011, 183 с.
4. Федосій Олена, *Художня парадигма сучасної української малої прози / Ред. А. Гуляк*, Київ 2012, 186 с.

Svitlana Vardevanian

**THE HELL OF *MOSKOVIADA* OR DANTE'S *DIVINE COMEDY*
AS A PRIMARY PLOT OF YURIY ANDRUKHOVYCH'S NOVEL**

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

Світлана Вардеванян

**ПЕКЛО МОСКОВІЯДИ, АБО ДАНТОВА БОЖЕСТВЕННА КОМЕДІЯ
ЯК ПРОТОСЮЖЕТ РОМАНУ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА**

Abstract: The novel *Moskoviada* written by Yuriy Andrukhovych is present in the intellectual space since 1993. Since the emergence of the novel critics are interested in the problem of its dialogical context and operation of other texts inside it. In particular, quite famous are researchers' comments about plot-image borrowings from James Joyce's *Ulyss*, Vieniedikt Yerofeyev's prose poem *Moscow-Pietushki*, Tadeusz Konwicki's novel *Little Apocalypse*. However, the text *Moskoviada* has another, yet not noted by critics, internal mechanism that defines both the sequence logic and specificity of protagonist's adventures. Answer to the question, where the *Moskoviada's* hero descends, is obvious to the researcher – in Dante's hell. The proof of this fact opens up interesting perspectives on the way of understanding of Yuriy Andrukhovych textual meta-plot.

Keywords: Yuriy Andrukhovych, plot-image borrowings, Dante's hell, meta-plot

Роман *Московіяда* Юрія Андруховича присутній в інтелектуальному просторі з часу його публікації у 1993 році. З часу появи роману критиків цікавить проблема його діалогічного контексту, функціонування в ньому інших текстів. Думки про те, що в *Московіяді* є алюзії на інші літературні тексти, виникають у дослідників із часу появи роману. Починаючи від зауваження паралелей на рівні назви з *Іліадою* Гомера, *Енеїдою* Вергілія, *Росіядою* М. Хераскова або ж *Гавриліадою* А. Пушкіна, аж до сюжетно-образних інтертекстуальних перегуків з *Уліссом* Д. Джойса,

постмодерністською поемою у прозі *Москва-Петушки* В. Єрофєєва, романом *Малий Апокаліпсис* Т. Конвіцького.

Так, Оксана Забужко пише, що *Московіяда* Андруховича – це «*Малий Апокаліпсис* на малоросійський лад перелицьований». Дослідниця веде мову про «транспонування» / «трансплантацію» «концептуальної філософсько-естетичної схеми оригіналу» в українські реалії [7, 317].

Олександр Бойченко дає значно обережнішу оцінку рівня запозичень з *Малого апокаліпсису* Тадеуша Конвіцького, нагадуючи, що Юрій

Андрухович переклав з польської цей роман, і «можливо, зазнав з його боку деякого впливу» [3, 24].

Андрей Уріцкій називає *Московіяда* своєрідним «романом-палімпсестом», написаним поверх тексту Єрофєєва» [11, 1].

Так, тексти усіх трьох згаданих романів, написаних у другій половині ХХ ст. – росіянина Венедікта Єрофєєва (*Москва-Петушки* (вперше видано в 1973 р., перед цим поширювався у самвидаві)), поляка Тадеуша Конвіцького (*Малий Апокаліпсис*, (1979 р., перед публікацією теж поширювався в самвидаві)) та українця Андруховича (*Московіяда* (1993)) – тяжіють до джойсівського сюжету – одноденної подорожі героя містом. Тому не буде перебільшенням стверджувати, що *Улісс* Д. Джойса є літературним протосюжетом для усіх трьох згаданих текстів. Але, якщо у Джойса головний герой – простий дублінський обиватель, рекламний агент, то герої Єрофєєва, Конвіцького, Андруховича – письменники. Герой *Московіяди* поет Отто фон Ф. пересувається Москвою, прямуючи з гуртожитку до своїх друзів, щоб робити «прогресивну україномовну газету», герой *Малого Апокаліпсису* йде Варшавою зі своєї квартири до будинку центрального комітету партії, щоб учинити акт самоспалення, герой твору Єрофєєва *Москва-Петушки* поет Венечка Єрофєєв їде електричкою 125-кілометровим залізничним маршрутом із Москви в Петушки до своїх коханки й дитини.

На відміну від Джойсового Леопольда Блума, день якого закінчується у власному ліжку біля дружини, герої Єрофєєва, Конвіцького

й Андруховича гинуть. Ще одним, спільним для текстів Єрофєєва, Конвіцького й Андруховича, моментом є те, що усі ці твори є рефлексією інтелектуала щодо імперії СРСР.

Чи можна погодитися із тим, що *Московіяда* – це «палімпсест на поемі Єрофєєва», чи «перелицьований» *Малий апокаліпсис*? Тадеуш Конвіцькій у інтерв'ю-післямові до українського перекладу *Малого апокаліпсису* зауважив, що «жоден письменник не може вдавати, ніби до нього нічого не існувало». Юрій Андрухович і не вдає. Наприклад, його роман, так само, як і роман Т. Конвіцького, починається з того, що герой прокидається, дивиться у вікно, рефлексує, робить якісь щоденні ритуали, пізніше потрапляє під дощ... – спільних деталей можна знайти багато. Цікавішим, як на мене, є запитання, чому автор *Московіяди* так робить, яку ціль переслідує? Гадаю, можна погодитися із думкою дослідниці В. Чайковської, яка говорить про «текстуальну гру» Ю. Андруховича з текстами В. Єрофєєва й Т. Конвіцького [13]. Тобто, український письменник не лише не приховує джерел свого тексту, а й часто досить чітко підкреслює спорідненості між власним твором і текстами-донорами.

В. Чайковська робить ще одне цікаве спостереження, яке є дуже ресурсним для цієї розвідки. Дослідниця зауважує, що герої Єрофєєва й Конвіцького рухаються по горизонталі, в *Московіяді* ж – «це подорож не тільки від чарки до чарки, не тільки буквальне переміщення – від станції до станції метро, від зупинки тролейбуса до зупинки, це і переміщення по іншій осі – вертикалі» [13].

На вертикальному переміщені Отта фон Ф. акцентує і Олександр Бойченко. Дослідник, розглянувши *Московіяду* крізь призму теоретичних ідей Мірчі Еліаде, слушно вважає, що опускання героя з сьомого поверху гуртожитку є «іронічною модифікацією вежі чистого мистецтва» [3, 24], а ще ширше проявлення архетипу священної / космічної гори, який проявляється у мітології (наприклад, гора Меру в індійських віруваннях), Біблії (наприклад, Вавилонська вежа, Голгота), літературі (наприклад, *Зачарована гора* Томаса Манна).

Таким чином, щодо проявленого в тексті архетипу, то *Московіяда* – це сходження із космічної гори, щодо логіки поведінки героя (теж ідея, висловлена О. Бойченком [3]) – це кемпбелівський мономіт про шлях героя, який чує поклик, вирушає у дорогу, вступає у протистояння із химерою і тінню, проходить ініціацію і повертається оновлений додому.

Але логіка Кемпбелового мономіту пояснює загальну логіку поведінки будь-якого героя з будь-якого тексту. На мою думку, текст *Московіяди* має ще одне, поки що не зауважене дослідниками, джерело, своєрідний внутрішній механізм, який визначає як логіку послідовності, так і специфіку пригод головного героя. Відповідь на запитання, куди спускається герой *Московіяди*, для мене є очевидною – у Дантове пекло. Метою цієї розвідки є довести, що літературним протосюжетом *Московіяди* Юрія Андруховича є *Пекло* Данте Аліґ'єрі.

Починає свій день Отто фон Ф. на сьомому поверсі гуртожитку Лі-

тературного інституту в Москві. Це перше коло Дантового пекла – Лімб, де перебувають душі, що не потрапили ні у рай, ні у пекло, ні у чистилище. У *Пісні Четвертій*, у Лімбі Данте поселяє добродійних нехристиян, а також «шану й честь мистецтва та науки» [5, 42]: великих античних поетів («сам Гомер усім поетам пан», «творець сатир Горацій», Овідій, Лукіян), співців (Орфей), героїв (Цезар, Гектор, Еней, Електра), учених (Сократ, Плятон, Діоген та ін.) і лікарів (Гіппократ, Авіценна та ін.). У *Московіяді* Андруховича – це теж «добродійні нехристияни»: «узбек за стіною», «єврей за стіною», «чечени», «журналіст Ройтман, в очах якого, живуть відблиски всіх поколінь від Адама до Христа», «якутський письменник Вася Мочалкін», «поет Єжевікін».

Дещо окремо, хоча в цьому ж колі, автор роману виписує друзів Отта: Юру Голіцина – сорокарічного поета, «який зовні нагадує Тургенєва» (тобто є алюзією-пародією на поета справжнього, на відміну від багатьох несправжніх – графоманів, «селянських синів», «пристарілих поеток», які, «подолавши свої провінційні кола пекла, приїхали в Москву»), і Арнольда Горобця – актора, який грав Юлія Цезаря, картяра й п'яничку,

Усі мешканці Дантового Лімба мліють безболісною, але таки скорботою: «Їх збуджувала туга без страждань» [5, 40]. У Андруховича: Останкінська телевежа випромінює «щось дуже снодійне, віруси млявості та апатії» [1, 5];

«гризуть тебе докори сумління, як вони проїдають у тобі діри... аж колиш ти вийдеш у коридор гурто-

житку цілком прозорим, дірчастим, і жоден калмик навіть не привітається з тобою» [1, 5].

Друге коло Дантового пекла призначене для розпусників – «Тих нещасних, що Амор жене» [5, 50]. У *Пісні П'ятій* розпусники караються вихорами, які кидають душі на скали. Це царство жінок-спокусниць (Семіраміда й Дідона, Клеопатра і Єлена Прекрасна, Франческа й Мессаліна). «Як хочеться бути тут вічно! Забути про все, заплющити очі й віддаватися воді, мов коханці», – думає герой Андруховича, спустившись із сьомого поверху гуртожитку в підвальні душові [1, 14]. Отто, спокушений чарівним голосом («Що це за сирена така?» [1, 14]) з жіночої душової, здійснює статевий акт з чорношкірою дівчиною під африканські ритми у своїй голові. У тексті Андруховича навіть відомості про життя літературного гуртожитку відповідно структуруються, саме в цьому місці, в другому колі, оповідач описує гуртожиток, як місце, де «навіть стіни і стільці просякли дешевою слизькою розпустою», згадує «клятих лесбіянок», які покарали Костю Сероштанова за підглядання в душовій – «облили його хлоп'ячу пуцюринку окропом», розповідає про мандрівних дівчат – «мандрьох», котрі «ночами просто ходять від дверей до дверей і шукають собі коханого», і хоч люблять ці дівчата саме сьомий поверх, де живуть «члени братніх письменницьких спілок», але Отто розповідає про них, перебуваючи саме в душовій, в другому колі – колі для розпусників.

Подальший рух вниз героя Московіяди супроводжується холодною зливою. У Дантовій *Пісні Шостій*

читаємо: «Я в третім колі: дощ не припинявся, холодний, вічний, проклятий, важкий; він по землі одноманітно слався. Градини, іній, снігові грудки» [5, 54]. Третє коло в *Божественній комедії* для тих, хто за життя був деревоугодником, жадібною, скупкою і заздрою людиною. Андруховичів герой із друзями прямує в пивбар на Фонвізіна – «ангар для пияків», «колосальний відстійник перед брамою пекла», «апокаліптична забава для горлянок і сечових міхурів»: «Як сверблять їхні груди, як печуть горлянки, як сльозяться очі! Які голоси відбиваючись від пластикового склепіння, переповнюють простір ненастанним одноманітним граєм! Щось наче григоріанський хорал для пропащих душ. Ораторія останнього дня» [1, 28]. Пияки, сексуальна фурія (гурія?), офіцери, фарисеї та садукеї, азартні гравці, книжники, вбивці та содоміти, культуристи, лихварі, карлики, православні священники в поруділих рясах, циркові комедіянти, сластолюбці, казахи, кришнаїти, римські легіонери – ось далеко неповний перелік завсідників пивбару на Фонвізіна. Цитата з Дантового Пекла (*Пісня Шоста*) – «Ми тихо йшли, немов між куп сміття, Між тіней, кинутих під дощ похмурий...» [5, 57] – дуже точно ілюструється епізодами роману, де йдеться про перебування Отта в пивбарі. Є у цьому колі Андруховичевого пекла і свій Цербер – «криміногенний молодик у колишньому білому одязі», який збирає «мити для Вельзевула», – рубель.

Мучеників Третього кола Данте описує так: «У своєму першому житті / Усі вони були на розум косі / Й не знали міри в їжі і питті» [5, 59];

«Гидке життя спотворює собою / До невпізнанності обличчя їх» [5, 59]. Юрій Андрухович цей людський відстійник описує дуже натуралістично, особливо огидними є описи жінок: із «розпанаханими ширінками», «напівоблізими головами», «пишаються своїми підбитостями й запухлостями», від них «тягне вигрібною ямою», «їхні ноги, певно, волохаті, мов у цариці Савської», «вони злягаються хоч би із собаками, але й серед присутніх мають коханців» [1, 28].

Наступне місце, у яке спускається герой Андруховича, – модерністський напіврозвалений дім, схожий на замок, де мешкає герпетолог (спеціаліст з вивчення змій) і коханка Отта – Галя. Сцена з Галею – є, по-суті, осучасненою версією *Пісні Дев'ятої з Пекла* Данте. У Четвертому колі Дантового пекла, відкривши ворота замку, оповідач зустрічається з гідрами. «Замість волосся ж, в них клубки зміїні/ Сичали в кожній на голові» [5, 69].

Четверте коло – це місце покарання скупарів, марнотратників і гнівливих. Саме в цій частині роману Отто розповідає про свою коханку Астрід, з якою він влаштовував безкінечні давньоримські оргії, яка відкрила йому іншу Москву – валютну, з готелями і барами з морем алкоголю та дефіцитної їжі. Якщо Астрід – втілене марнотратство, то полювальниця за зміями Галя – гнівливости. Це вона демонструє напади люті, секс із нею схожий на бійку і закінчується зазвичай для Отта подряпинами й синцями. Сам Отто у цій сцені – скупар. Якщо в інших епізодах він охоче ділиться випивкою, часом, емоціями, то тут раптом стає скупим. Він приїжджає до Галі погрі-

тися, прийняти ванну, він нічим не ділиться, лише споживає (оральний секс, кохання, ванну). Він скупий на любов саме для цієї жінки, яка аж занадто щедро осипає його різними благами. Епізод із Галею закінчується бійкою. Саме жорстокими бійками покарані ті грішники, які мучаться в Четвертому колі Дантового пекла.

У Дантовому Колі П'ятому – гнівні й зневірені, Данте з Вергілієм зустрічають тут фльорентійського лицаря. Не впевнена, чи можна вважати стареньку прибиральницю з «Закусочної» – «графиню Лісовських» – алюзією на лицаря, але зневірених («Закусочна» є їдальнею для бомжів) і гнівних, які постійно гамселять один одного в цьому епізоді достатньо, присутня навіть пародія на епікурейця – кучерявий любитель бульйонів.

У Колі Шостому *Пекла* мордуються еретики й лжепророки, усередині їхніх могил горить вогонь. Ю. Андрухович вводить в «Закусочну» й лжепророка – «депресанта», який після кількох монологів про «нашу історію», «російських імператорів», «колишню потужну й високу культуру» підриває «Закусочну» гранатою.

Коло Сьоме у Данте – це місто Дім, яке охороняє Мінотавр. Тут страждають ті, хто здійснив насильство над ближнім і/чи над його надбанням (тирани, вбивці, розбійники), над собою (самогубці й марнотратники), над божеством (богохульники), над еством (содоміти), над еством і мистецтвом (хабарники).

Коло Сьоме у Андруховича – це лабіринт магазину «Дитячий світ».

Отож Дантів «розбійник, ласий до чужого» у Андруховича перевтілюється в «циганського барона», «респектабельно вдягнутого сивіючого добродія», якого Отто спочатку приймає за «гоміка», а потім виявляється, що той є злодієм, який краде в нього гаманець. «Добродія» буде покарано подібно до Дантових грішників з цього кола. Розбійники Данте киплять у рові з кров'ю, Андруховичів же крадій гаманця провалюється в смердючий каналізаційний люк.

Тим часом Отто, шукаючи вихід з підвалу «Дитячого світу», спускається все нижче й опиняється в московському метрополітені, де потрапляє до рук спецзагону з винищення гігантських щурів (міт про щурів-мутантів, які заповнили московський метрополітен і справді мусувався на початку 1990-тих). Зустріч і розмова з кагебистом Сашком можна розцінювати, як зустріч героя зі своєю тінню, і з цього погляду Отто виявляється і самогубцем (спливає стара історія про те, як він дозволив завербувати себе спецслужбами), і марнотратником (тінь-Сашко показує Оттові його власну недолугість, неспроможність зробити щось, розтрату зусиль даремно, адже вірші вже не пишуться, реальних кроків у громадсько-політичній справі герой не робить). Отто упродовж романного часу ніби й прагне потрапити до друзів, які займаються випуском української газети, всі думки його там, у кожній сцені він телефонує їм, проте так до них і не доходить. Тож не даремно всю розмову супроводжує жахлива перспектива потрапити у зуби чудовиськ (у *Пеклі Данте* – це гарпії та гончі пси, у *Московіяді* – гігантські щури).

У Дантовому Колі Восьмому караються дурисвіти: звідники і спокусники, підлабузники, високопоставлені духовні особи, які торгували церковними посадами, лицеміри, хабарники, фальсифікатори, лукаві радники, призвідники розбрату. Андруховичів Отто опиняється під самим Мавзолеєм у підземній салі, де відбувається велетенський бенкет, на якому присутні депутати, «ідеологічна сволота» (письменники, журналісти), батюшки, кубанські козаки, спецслужби, народні співаки, валютні проститутки – словом, концентрат партійно-ідеологічної верхівки уже спочилого ССРСР. Усі ці персони п'ють, гуляють, славлять «святую Русь», збирачів земель (Івана Каліту й Петра Першого), проклинають ворогів (Батия, Наполеона й Мазепу).

Трохи згодом Отто бачить себе в блазенській масці. Блазенська маска – символ маргінального інтелектуала, який випадає із соціальної ієрархії, має статус придворного блазня й привілей робити будь-які заяви, кидати в лице влади голу правду. Опинившись у конференц-залі, Отто слухає виступи промовців у масках – «Івана Грозного», «таваріща Дзержінського», «Леніна», «Мініна-і-Пожарського», «Суворова», «Єкатеріни Другої» й інкогніто у чорній панчосі – усіх, хто уособлює собою російську імперську ідею. Промови цих персон зводяться до її формулювання: «сохраненіє целостности великаво государства», «собираніє земель», поглинання колишніх «окраїн», поступова «повзуча» їх інкорпорація у склад єдиного російського етнополітичного організму тощо [Див., наприклад: 8].

У цьому епізоді Отто зустрічається зі своїм альтер-его / тінню / ангелом Сашком, який, з огляду на наш аналіз, може бути алюзією на Вергілія – супутника Данте у його пекельній подорожі. Адже Сашко був незримо присутній на всіх «колах», які проходив Отто, – як агенту КГБ йому відомий кожен крок Отта. Як тіні, альтер-его героя йому відомі всі його думки. І, зрештою, за порадою свого альтер-его / тіні / ангела Сашка, герой розстрілює промовців, які виявляються лише манекенами. А потім Отто стріляє в скроню собі.

У Дев'ятому Колі Дантового пекла страждають ті, хто обманув довіру, зрадив (рідних, Батьківщину, друзів, Бога). Це Юда, Брут, Люцифер. У *Московіяді* ж, таким чином, усі образи, пов'язані з імперським мітом, уособлюють найстрашніших грішників, які обманули віру мільйонів людей.

Чому стріляє в себе Отто? Він також грішник, який обманув довіру друзів. Адже Отто так і не зустрівся з Кирилом, підвів друзів, провалив важливу справу видання в Москві прогресивної української газети: «Ти всіх затримуєш... Ми ж так ніколи нічого путнього не збудуємо» [1, 51].

Підводячи підсумки, можна вкотре погодитися з Олександром Бойченком у тому, що сам Андрухович не мав свідомих настанов ні на меніппею, ні на мономіт [3], але вищенаведений скрупульозний аналіз, сподіваюся, доводить, що настанова на *Пекло Божественної комедії* була цілком свідомою. Після такого детального розгляду можна говорити про «перелицювання», тільки перелицьовано не

роман *Малий Апокаліпсис* Тадеуша Конвіцького, а Дантове *Пекло*. Тим більше, що в наступних романах Юрія Андруховича герой рухається далі: в *Перверзії* – це рух по горизонталі з вектором на Захід (своєрідне Чистилище), а у *Дванадцяти обручах* герой рухатиметься вгору і закінчить свою подорож, ширяючи в небі (алюзія принаймні на початок Дантового *Раю* – рівень так званого «місяцевого неба», згадаймо, що епіграфом до роману є слова Богдана-Ігоря Антонича: «Самотній друже, мов у ночі пояс, / ти в таємниці світу оповитий./ В цей вечір весняний ходи за мною / в корчмі на місяці горілку пити» [2]).

Є ще один висновок, який немичче слідує з цієї розвідки. До сих пір твори Юрія Андруховича *Рекреації* (1992), *Московіяда* (1993), *Перверзія* (1996) вважалися трилогією, чого, правда, сам автор ніколи не підтверджував. Розуміння того, що літературним протосюжетом *Московіяди* є *Пекло* Данте, дозволяє припустити, що романи *Московіяда*, *Перверзія* й *Дванадцять обручів* становлять певну цілісність, об'єднані однією ідеєю, кристалізація якої наблизить нас до розуміння метасюжету творчості Юрія Андруховича, розгадку його *Таємниці* – куди ж прямує Андруховичів герой?

Bibliography and Notes

1. Андрухович Юрій, *Московіяда. Роман жажів*: Роман, Івано-Франківськ: Лілея-НВ 2000, 138 с.
2. Андрухович Юрій, *Дванадцять обручів*, Київ: Критика 2006, 275 с.
3. Бойченко Олександр, *Московіяда Юрія Андруховича як мономітологічна меніппея*, [у:] *Питання літературоз-*

навства: Науковий збірник, Випуск 10 (67), Чернівці 2003, с. 22-29.

4. Гундорова Тамара, *Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання*, [у:] *Сучасність* 1993, № 9, с. 79-83.

5. Данте Аліґ'єрі, *Божественна комедія* / Переклад із італ. Є. Дроб'язко, Київ: Дніпро 1976, 679 с.

6. Джеймс Джойс, *Улісс* / Переклад із англ. О. Терех та О. Мокровольський, Київ: Видавництво Жупанського 2015, 736 с.

7. Забужко Оксана, *Хроніки від Фортінбраса: Вибрана есеїстика*, Київ: Факт 2006, 352 с. (Серія «Висока полиця»).

8. Кісь Роман, *Фінал третього Риму (Російська місянська ідея на зламі тисячоліть)*, Львів: Інститут народо-

знавства Національної Академії Наук України 1998, 744 с.

9. Конвіцький Тадеуш, *Малий Апокаліпсис*, [у:] *Всесвіт* 1991, № 11-12, с. 3-112.

10. Москалець Костянтин, *Незадоволення твором*, [у:] *Сучасність* 1993, № 9, с. 70-83.

11. Урицкий Андрей, *Юрий Андрухович. Московиада*, [у:] *Знамя* 2001, № 12, с. 1-3.

12. Ерофеев Венедикт, *Москва – Петушки: поема*, Санкт-Петербург: Азбука 2014, 192 с.

13. Чайковська В., «Московіяда» Ю. Андруховича – не лише Малий Апокаліпсис..., Web. 21.09.2015. <<http://studentam.net.ua/content/view/8579/97/>>.

Oleksandra Cherniavska

**AUTHOR'S MODIFICATIONS OF SOURCES OF UKRAINIAN FANTASY
IN LITERARY WORKS OF CONTEMPORARY WRITERS**

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

Олександра Чернявська

**АВТОРСЬКІ МОДИФІКАЦІЇ ДЖЕРЕЛ УКРАЇНСЬКОГО ФЕНТЕЗІ
У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ПИСЬМЕННИКІВ**

Abstract: The article studies the peculiarities of Ukrainian fantasy. It analyses the ways how sources of fantasy are modified in modern Ukrainian writers' literary works. The successful ways of such modification are: 1) the creation of unique universes, where Slavic gods appear more human-like; 2) mythic Cossack-wizards who confront evil spirits; 3) interpretations of appearance and characteristics of common mythic images and folklore characters in various cultures. The additional sources are regional legends. There are many unique characters not common in other regions or folklores. On the other hand, foreign creatures appear in Ukrainian myths.

Keywords: fantasy, modern Ukrainian fantasy literature, mythology, folklore

Традиція фентезі завжди існувала в українській літературі. Історія його становлення майже не відрізняється від історії розвитку інших національних варіантів цього жанру. Воно так само бере свій початок у мітології та фольклорі, збагачується іноземним впливом та видозмінюється завдяки авторській фантазії. Українська або ж слов'янська мітологія має свій пантеон богів і власні міти про природу явищ. Історичні події також часто інтерпретуються письменниками у певній романтичній мітологізації.

Метою нашої статті є спроба дослідити особливості українського

фентезі, визначити основні риси та проаналізувати, як саме модифікуються джерела українського фентезі у творчості сучасних письменників.

Науковий інтерес до українського фентезі зростає, останнім часом вийшло кілька ґрунтовних праць присвячених дослідженню літератури фентезі. Її вивчають такі науковці, як Олеся Стужук, Альона Артюх, Дарія Хохель, Олександра Леоненко та інші.

Варто зазначити, що за останні роки в Україні було видано велику кількість фентезійних творів. Літературний конкурс «Коронація слова» навіть виділив фентезі в окрему

категорію, а журнал «Світ фентезі» регулярно видається завдяки праці волонтерів. Постійно з'являються нові, молоді письменники, які часто і не здогадуються, що творять саме у жанрі фентезі. Помилково вважають, що жанру фентезі в Україні майже не існує або ж він з'явився лише нещодавно і письменники здебільшого копіюють західних колег. Українське фентезі розвивалось одночасно з іншими національними варіантами, але лише називалось і сприймалось інакше. Ймовірно, це пов'язано з советською традицією соціалістичного реалізму як елементу державної ідеології.

У першу чергу слід зазначити, що всій літературі фентезі притаманна мітологічність та притчевість. Міт зазвичай слугує джерелом натхнення, але нерідко автори запозичують і мітеми, і мітологемами, так само як і письменники, які пишуть в інших жанрах. Міт у літературі фентезі дає змогу авторові побудувати власний унікальний світ, але залучити до нього відомих персонажів. Українська (беручи ширше – слов'янська) мітологія, має свій пантеон богів і власні міти про природу явищ, які часто дуже відрізняються від грецьких або кельтських легенд та мітів, або ж, навпаки, має спільні з ними риси. Тут можуть бути відсутні ельфи та гобліни, але є мавки, лісовики, водяники, чугайстри та потерчата.

Дара Корній переосмислює мітологію і створює власний світ, де слов'янські боги стають більш олюдненими: вони кохають, страждають, зраджують і помиляються. Але вони стають схожими не лише на людей, але й на грецьких богів, які саме такими уявлялися давніми грекам. Ав-

торка робить персонажів ближчими до читача, тим самим заохочуючи більше дізнатися про слов'янську мітологію поза текстом твору. Власне, історія, яка описується у циклі *Зворотній бік* і з'являється завдяки цим людським слабкостям, адже про ідеальних безсмертних було б нецікаво читати та й нереально писати. Окрім того, письменниця “виселяє” богів у інший світ, де вони живуть як звичайні смертні, хоча і володіють надприродними силами, можуть подорожувати між світами та впливають на долі звичайних людей.

У Марини Муляр у циклі *Гра* світ фентезі відкривається через фантастику, світ магії зустрічається з комп'ютерним програмуванням та електронікою. Та все ж авторка використовує міти і фольклор різних народів для створення свого Королівства на скелях. І перше, на що читач звертає увагу – це образ водяника. Водяник (водяний) – звичний у слов'янській мітології дух, який мешкає у воді, господар вод. М. Муляр не додає йому якихось інших умінь і звичок, зображує його традиційно з великим риб'ячим хвостом, але із сильною спиною, міцними руками і достатньо молодого. Авторка створює більш привабливого та веселого водяника, бо він допомагає людям і збирає навколо себе однодумців, може одружитися із звичайною жінкою. Однак є у нього і негативні риси. Так ми бачимо, що водяник дуже ревнивий і не вміє пробачити, а також бачить зраду там, де її немає.

Один із центральних і загадкових образів другої частини трилогії – Ріка. Це знайома всім за грецькою мітологією Лета – джерело і річка Забуття у підземному царстві. У Ко-

ролівстві вона прикликана чарівником, виходить на поверхню і змінює життя усього народу. Тепер люди на землі, а не під нею, забувають своє минуле і не тужать за померлими, їм здається, що все було дуже давно, хоча могло відбуватися й лише рік тому. А померлі страждають, бо не можуть забути жакіття, які траплялися у їхньому житті.

Найдивовижнішим і неочікуваним стає образ дракона, створений Мариною Муляр. У всіх відомих містах і легендах ми звикли бачити традиційного дракона: рептилію, змію, вкриту лускою, з великими крилами та вогняним подихом. Він може бути зеленим, жовтим, червоним або чорним, але тут ідеться про зовсім іншого дракона: "...Величезна голова, вкрита блискучим золотаво-коричневим хутром, з високо посадженими круглими вухами й темними, видовженими очима. На завмерлих людей спокійно дивилася гігантська левиця... Там, де мали бути лопатки, злегка піднялися й знову сумирно вляглися темно-зелені, наче гілки велетенської сосни, крила [8, 152]". Розповіді й легенди про драконів відомі практично усім народам світу. Характеристики драконів і ставлення до них у різних культурах різні. У західних легендах дракони зображуються злими істотами, з якими вступають в бій шляхетні лицарі, й слов'янська традиція – не виняток. Як правило дракони охороняють скарби і мають майже фізичний зв'язок із золотом. Таких чудовиськ описали Дж. Р. Р. Толкін (у творі *Гоббіт*, де Смог охороняв золото в старовинному місті гномів), Джоан Роалінг – у *Гаррі Поттері*, Урсула Ле Гуїн – у циклі *Земномор'я*. І навпаки, дракони здебільшого зображуються

приятно, добрими, покровителями людей у традиції країн Далекого Сходу. Однак багато сучасних письменників фентезі намагаються створити свій унікальний образ дракона, який часто виявляється добрим або й кумедним. Марина Муляр теж створює власних драконів і вони виглядають, як леви. Дуже часто крилатий лев зустрічається у геральдиці, він відомий, як Лев святого Марка, але в легендах його майже не описують. Тому дракон тут – це швидше лев, ніж змія. А лев – це сила, благородство, захист і мудрість; саме такими якостями наділена Йорна та її батько. Йорна дуже багато знає, не все розказує, дає мудрі поради і приходять на допомогу у скрутних ситуаціях. Вона схожа на лева-бога Аслана з фентезійних книг Клайва Стейплса *Льюїса Хроніки Нарнії*, який допомагає дітям. Ці леви нагадують юнгівський архетип мудрого старця. Але не всі дракони Марини Муляр такі виважені й мудрі, кожен має свій характер, і серед них трапляються злі й мстиві, а також дотепні й зухвалі. Своєму драконові автор додає ще одну цікаву особливість – зв'язок із землею. Коли дракон росте, він схожий на дерево і корінням всотує сили землі, а коли помирає, то теж перетворюється на дерево, щоб мати змогу отримати ще трохи життєвої сили для закінчення своєї місії.

Зовсім інших драконів представлено у творі Володимира Аренева *Порох драконових кісток*. Тут вони нагадують вимерлих динозаврів, однак радіаційних і досі небезпечних, оскільки їхні кістки можуть сильно нашкодити людині або навіть убити її. У романі є й так само незвичайний *приборкувач* драконів, ним виявля-

ється дівчинка-підліток на прізвисько Відьма.

Отже, крім достатньо традиційних істот, письменники вишуковують своїх унікальних, «регіональних». Дара Корній знайомить читачів із Гонихмарником, героєм її однойменного дебютного роману, історії про якого вона часто чула у своєму селі на Волині. Цікаво, що Гонихмарник, він же Градобур, трапляється у переказах карпатських бойків і майже незнайомий жителям інших регіонів України. А Галина Пагутяк навіть написала окрему книжку *Уріж і його духи*, щоб пояснити своїм читачам, звідки взялися ті або інші персонажі її творів. Авторка використовувала не просто регіональні легенди, а певні оповідки, що стосувалися лише кількох сіл.

Хоча варто зазначити, що не всі автори уникають “іноземних” мітичних істот і нерідко вписують їх у свої історії. Наприклад Тарас Завітайло у *Зброї вогню* зображує вампірів і ламію, як справжніх іноземців, протиставляючи їм упирів: “Це вампіри, кровопивці, щось на подобу наших упирів, правда, менш небезпечні, – сказав Андрій. – Але раніше в нас їх було дуже мало і зустрічалися вони вкрай рідко. Швидше за все, вони прийшли з заходу... Щось їх сюди притягує... Вчора в лісі на мене напала ламія, чого в наших краях раніше взагалі не бувало...” [2, 67].

Джерелом натхнення для письменників слугує також тема козацтва, адже головними героями стають козаки-характерники, абсолютно унікальні персонажі української літератури. “Характерником” називали чаклуна, віщуна на Запорозькій Січі, і він вмів робити надзвичайні

речі. Дмитро Яворницький пише, що «для того щоб налякати ворога, заporожці нерідко самі поширювали про свою силу й непереможеність неймовірні чутки [...] “Характерники” могли відкривати без ключів замки, плавати на човнах по підлозі, як по морських хвилях, переходити через річку по сукняній повсті чи циновках з лози, брати в голі руки розпечені ядра, бачити за кілька верств довкола себе за допомогою особливих “верцаєл”, перебувати на дні ріки, влазити і вилазити з туго зав’язаних і навіть зашитих мішків, “перекидатись” у котів, перетворювати людей у куці, вершників на птахів, залазити у звичайне відро і плисти в ньому під водою сотні, тисячі верств» [15].

Міти про характерників або ж хоча б певні мітеми надзвичайно часто зустрічаються у сучасному українському фентезі, наприклад *Бісова душа, або заклятий скарб* Володимира Аренєва, *Відунський сокіл* Артура Закордонця, *Зброя вогню* Тараса Завітайла і навіть *Гонихмарник* Дари Корній.

Якщо у Дари Корній у романі *Гонихмарник* козак з’являється наприкінці твору та вибивається із загальної історії, оскільки самотньо живе в паралельному світі, то Володимир Аренєв будує свій власний світ умовного фантазійного Середньовіччя у книжці *Бісова душа, або заклятий скарб*. Тут автор ґрунтовно працює над вигаданим світом, що робить його більш реалістичним. Правдиво і детально описує побут і звичаї середньовічних українців, вводить у текст народні пісні та прикмети. Цікавим у творі видається співіснування фольклору та язичницької мітології з християнством. Світ повісті

населений дводушниками, упирями, вовкулаками та іншою нечистю, але при цьому козаки ідуть “спасатися” у монастир. Літературознавець Олеся Стужук зауважує, що “у повісті елементи язичницької мітології подано крізь призму християнства, що цілком відповідає історичному періоду, обраному для розгортання подій” [13, 217].

У статті досліджуються особливості українського фентезі та аналізується як саме модифікуються джерела фентезі у творчості сучасних українських письменників. Вдалими способами такої модифікації визначено: створення власних світів, де слов'янські боги стають більш олюдненими (Дара Корній), а мітологічні козаки-характерники протистоять різній нечисті (Володимир Аренев); а також авторські інтерпретації зовнішнього вигляду і характерних рис клясичних мітологічних образів, фольклорних персонажів різних національних культур. Отже, образи і персонажі стають більш багатограними, їх легко впізнати, водночас вони досить незвичні (Марина Муляр). Додатковим джерелом для написання нових творів стають регіональні легенди, населені унікальними персонажами, які не зустрічаються в інших місцевостях, фольклорі (Дара Корній, Галина Пагутяк), та навпаки – перенесення «іноземних» істот в український мітологічний хронотоп (Тарас Завітайло).

Відсутність будь-яких сталих рамок жанру фентезі, зокрема й щодо авторських модифікацій джерел, створює необмежені можливості для подальшого розвитку, як самої літератури цього жанру, так і її досліджень.

Bibliography and Notes

1. Аренев Володимир, *Бісова душа, або Заклятий скарб*, Київ 2013, 220 с.
2. Завітайло Тарас, *Зброя вогню*, Київ: Наш час 2007, 100 с.
3. Закордонець Артур, *Відунський сокіл*, Луцьк: Твердиня 2015, 304 с.
4. Дара Корній, *Гонимарник*, Харків 2013, 336 с.
5. Дара Корній, *Зворотний бік світла*, Харків 2012, 320 с.
6. Ле Гуїн Урсула, *Чарівник Земномор'я*, Тернопіль 2005, 280 с.
7. Леоненко Олександра, *Жанр фентезі в українській прозі кінця ХХ – початку ХХІ століття*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук: 10.01.01, «Українська література», Черкаси 2010, 20 с.
8. Муляр Марина, *Гра. Рівень перший: Синій Коридор*, Київ: Прудкий равлик 2012, 104 с.
9. Пагутяк Галина, *Уріж та його духи*, Львів: Піраміда 2012, 120 с.
10. Пузій Володимир, *Чекаючи на вичизняного Т.*, Web. 12.05.2011. <<http://litakcent.com/2011/05/12/chekajuchy-na-vitchyznjanoho-t/>>.
11. Ролінг Джоан, *Гаррі Поттер та келих вогню*, Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА 2003, 672 с.
12. Льюїз Клайв Стейплз, *Хроніки Нарнії. Лев, Біла Відьма та шафа*, Харків 2012, 256 с.
13. Стужук Олеся, *Післяпіслямова*, [у:] Аренев Володимир, *Бісова душа, або Заклятий скарб*, Київ 2013, 209-217.
14. Джон Толкін, *Гобіт, або Мандрівка за Імлисті гори*, Київ: Веселка 1985, 304 с.
15. Яворницький Дмитро, *Характеристика запорізького козака*, Web. 28.12.2008. <<http://www.bizslovo.org/content/index.php/ru/koz-tvo/72-harakterystyka/106-harakterystyka-zapor-kozaka.html>>.

Volodymyr Danylenko

**A NEW HERO OF UKRAINIAN LITERATURE AND RETURN TO EUROPE
(NOVEL BY SOFIA MAYDANSKA *THE EARTHQUAKE*)**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Володимир Даниленко

**НОВИЙ ГЕРОЙ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ПОВЕРНЕННЯ ДО
ЄВРОПИ (ЗА РОМАНОМ СОФІЇ МАЙДАНСЬКОЇ *ЗЕМЛЕТРУС*)**

Abstract: The article describes how the national elites were searching for the future before the Soviet Union collapse in the novel by Sofia Maydanska *The Earthquake*. From the standpoint of postcolonial criticism regarded the USSR as the essence of the modernized Russian Empire. The novel opens up the characters' awareness of the geopolitical mission of their nations, secession from the Russian world, building their own countries and return to their cultures - Western and Eastern.

Keywords: Sofia Maydanska, empire, the Soviet Union, European Union, European civilization, Western culture, clash of civilizations, internationalism, assimilation

У кінці 80-х та в 90-і роки ХХ століття в українській літературі актуалізувалося гасло Миколи Хвильового: "Геть від Москви!" В цей час авангард українського суспільства ставив перед собою завдання порвати з імперським минулим. А коли серед країн колишнього соціалістичного табору почався процес входження в Евросоюз, в українській літературі з'явився герой, який іронічно ставився до всього советського і російського, вбачаючи у ньому цивілізаційний тупик, що забирає шанс побудувати власну цивілізовану державу. Усвідомлюючи свою національну ідентичність, новий герой української літератури вибудовував власний ідеальний світ, до якого входили

ментально і культурно близькі народи. Цивілізаційний розлам у його свідомості проходив між Європою та Азією. В уявленні героя, до нового європейського дому входили Литва, Латвія, Естонія, Білорусь, Україна, Молдова і християнські народи Кавказу, які разом із Центральною та Західною Європою склали новий європейський культурний материк. Росія опинялася по той бік цивілізаційного розламу і ставала ворогом європейського світу.

Європейський вибір України-Руси у Х столітті зробив ще князь Володимир Великий, вибираючи релігію для своєї країни. До кінця ХVІІІ століття, доки не з'явилася поема Івана Котляревського *Енеїда*, написана на-

родною українською мовою, українська еліта часто послуговувалася поширеною в Європі латиною, а відтак давні українські письменники вважали себе частиною європейського світу. Після поразки Івана Мазепи у Північній війні Вольтер зронив фразу: "Україна завжди палко прагнула свободи". Це згадує у своєму дослідженні *Винайдення Східної Європи: Мапа цивілізації у свідомості епохи Просвітництва* Ларі Вулф [1, 19], звертаючи увагу на те, що Європа поділена на західну та східну частини. Тож Україна належить до східної частини і відіграватиме важливе значення в історії Європи XXI століття. А найбільша в Європі українська геополітична революція 2013 – 2014 років за право належати до європейської цивілізації лише підтвердила прозорливість Ларі Вулфа.

Щоб вирватися із пазурів советського інтернаціоналізму, українські письменники пройшли довгий шлях від усвідомлення необхідності вимог більших прав для української мови та ширшої національної культурної автономії до створення власної держави і повернення до спільного дому ментально близьких народів – Європи.

Зриваючи маску із советського інтернаціоналізму, Дмитро Донцов наголошував, що за личиною інтернаціоналізму завжди ховається імперіалізм. У таких випадках імперії змінюють назви. Замість Франції з'являється "континентальна система" Наполеона, замість Німеччини – "Римська імперія німецької нації", замість Росії – ССРСР [2, 91]. Як зауважує Д. Донцов, причиною світової гегемонії є усвідомлення нацією своєї богообраності, своєї особливої

ролі на об'єднання світу. Аналізуючи соціальні та психологічні причини ідеї богообраності росіян, Астольф де Кюстін пише, що в Росії ця ідея з'явилася через відсутність свободи, і додає: "Тому, хто мав нещастя народитися у цій країні, залишається тільки шукати втіхи в гордовитих мріяннях та надіях на світове панування" [3, 231].

Даючи відповідь на питання, чому російські більшовики оголосили право націй на самовизначення, Тері Мартин пояснює, що цим вони "домагалися лишень підтримки революції з боку меншин і зовсім не мали наміру використовувати його як модель керування багатонаціональною державою" [5, 16]. У цій облудній дипломатичній грі було сформовано Советський союз, у якому всі нації були нібито рівні, але кожна відчувала, що головною залишається російська. Наприкінці 1980-х років починається процес самоусвідомлення кожною нацією неминучості виходу з ССРСР, що був модернізованою Російською імперією.

Особливо гостро цей процес усвідомлення розриву з російським минулим та поверненням до Європи постає у романі Софії Майданської *Землетрус* (1993).

У центрі роману – слухачка Вищих літературних курсів у Москві українка Анна, яка опинилася серед молоді літературної еліти напередодні розвалу Советського союзу. Основу роману становлять настрої у середовищі молодих літераторів та відчуття наближення краху советської імперії. На момент подій, що відбуваються в романі, Анна чітко відмежовувалася від світоглядно і культурно близьких та чужих наро-

дів. Вона розуміє, що росіянам у Союзі відведено панівну та асимілюючу роль. Ось як оцінює Анна національний склад Вищих літературних курсів, у яких бачить політичну модель усього Союзного союзу: “Жменька українців, білорусів та молдаван, пригорщ грузинів, азербайджанців, вірменів, узбеків, казахів, таджиків, дрібка прибалтійських народів та гірських племен Дагестану... Все це з головою заливають російським квасом і залишають на деякий час перешумувати. За своїми властивостями нова речовина близька до сірчаної кислоти. Часто національна особливість розчиняється в російському квасі до такої міри, що від неї і сліду не залишається” [4, 13].

Іронізуючи з психології молодих росіян, Анна зводить нанівець їхній імперський патос: “На виняткову роль спасителів імперії та обранців Бога претендує група «истинных россиян»¹, які, щойно вступивши до лав новоствореної *Памяти* (*Пам'яті*), проповідують єдину доктрину: «Коли виб'ємо усіх жидів і хаклів та, постригшись у монахи, порозвішуємо багато дзвонів, отоді, нарешті, зародить на Русі картопля і воскресне російська духовність»” [4, 15]. На побутовому рівні росіяни постають у романі анекдотичними персонажами. Вони позичають гроші до стипендії, купують горілку, напиваються, а потім у приступі каюття “згадують розстріляну царську родину, покинуту жінку і дрібних дітей” [4, 15]. У російському національному характері Анна не сприймає не лише імперську пиху й зневагу до всіх інших народів, а й російський колективізм, що часто межує

із безпардонністю й неповагою до інтимного світу іншої людини. У романі багато деталей, які свідчать про прірву між українським та російським світами. Українська людина відчуває себе частиною європейської і, ширше, західної культури, для якої священні свобода, закон і приватна власність. Описуючи звички росіян, авторка роману згадує драматурга Сьомочкіна, який психологічно гвалтував усіх нав'язливим читанням своєї п'єси про “велику червону кнопку” [4, 22]. Сьомочкін мав звичку торсати двері, вриватися в кімнату і читати свою п'єсу. В уявленні Анни, росіяни байдужі до побуту і не дають створити комфортне життя іншим народам, що входили до Союзного союзу.

Невеликий, але доволі помітний у романі епізод, у якому викладається історія життя російської поетеси Анастасії. Цьому образу письменниці надає комічного забарвлення: “Біля Ахмета сидить поетеса Анастасія – дружина відомого «клясика» з Рязані, який нещодавно перебрався до Москви. «Клясик» старший за неї на тридцять років, і тому Анастасія постійно перебуває в закоханому стані, та здебільшого, як це буває у всіх поетес, – невичерпні почуття залишаються нерозділеними або жорстоко потоптаними. Її висока пристрасть завжди проростає з глибоко інтелектуальних розмірковувань довкола Бога Отця, Бога Сина і Бога Святого Духа. Світовий розум, закладений у сутність буття, примушує її очищатися почуттям любови до ближнього свого. Здається, саме про це вона говорить зараз Ахметові, притискаючи до грудей його лікоть” [4, 24].

¹ Справжніх, истинних росіян. – рос.

Росіяни в романі у кожному народі хочуть бачити слухняну, зросійщену і покірну біомасу, яка забула своє національне минуле, традиції й культуру, тоді як в Анни типовий європейський світогляд. Її цікавить національна самобутність народів. Описуючи свою мандрівку з Орестом до Риги, Анна зізнається, що їй цікавив насамперед національний колорит побутової культури латишів: “Ми не обминули жодної кав’ярні з присмаком національної кухні” [4, 30].

Якщо Анна і Орест, як представники європейської культури, бачать у національному неповторність, яка і є найбільшою, в їхньому розумінні, цінністю, то росіяни *Землетрусі* під час мандрівки до Риги насміхаються з усього чужого і єдине, що їм цікавить, це скуповування товарів, яких немає у їхніх магазинах. Описуючи приїжджених росіян, Анна іронізує з них, як “з незліченної орди туристів, що в облізливих заячих вушанках і пухових хустках приходять сюди, обтяжені не фотоапаратами і кінокамерами, а клумаками і вареною ковбасою, горілкою, вудженою рибою, колготками, повзунками, пелюшками та іншою, дефіцитною мануфактурою” [4, 31]. Російські туристи з нудьгою сприймають нав’язаний їм органний концерт Мессіяна, який входить до екскурсійної програми. Росіяни у творі Софії Майданської постають агресивною спільнотою, запрограмованою вихованням та пропагандою на знищення інших світів. Інші світи, культури, традиції, мови викликають у них заздрість, зневагу, ненависть.

Українська людина в романі *Землетрус* ніби реалізує настанову Тараса Шевченка: “І чужого научайтесь

/ Й свого не цурайтесь” [6, 288]. Російська людина в Софії Майданської знищує чужі світи, щоб утвердити свій. Якщо український світ Анна бачить частиною європейського світу, то російський – частиною східного, азійського світу, що мріє здобути Західний світ, як військовий трофей.

В уявленні Анни, Советський союз – це прихована за вівіскою інтернаціоналізму Російська імперія, великий льодовик, що заморозив інші народи, культури та їхній потенціал. Роль національної еліти письменниці бачить у тому, щоб вказувати своєму народові його духовий та духовний шлях, як це робив Арвідас, пишучи нову історію Латвії. Ось як образно змальовано цей процес звільнення латиського народу від советського історичного міту: “Чую, як за стіною скрекоче *Колібрі*. Арвідас, охоплений творчою гарячкою, продовжує писати свій літопис... З гуркотом розколюється велетенський льодовик. Маленька Латвія, долаючи холодні хвилі, відпливає... До її вух уже не долітають удари кровожерних курантів” [4, 35]. І в цьому Анна бачить добрий приклад для наслідування Україною та іншими народами Советського союзу. Щоб звільнитися від тюрми народів, вважає Анна, Україна має здійснити духове повернення до свого спільного дому – Європи.

Український світ у романі – це світ національної пам’яті, традиції, роду і приватної власності, а чужі – зайти росіяни і німці, які несуть загрозу для роду, традицій і життя. Тітка Анни Веронька тримає в пам’яті найстрашніші періоди минулого, пов’язані із приходом чужих. Розглядаючи сімейний альбом, вона показує

на світлини й коментує: “Панотець Коча... не повернувся з Сибіру... А це доктор Суховерський з жінкою... Як перші рускі прийшли, то їх так збили, що вона в тюрмі вмерла... дочка Суховерських у сорок другому поїхала на Велику Україну, її у Києві німці розстріляли” [4, 43]. Пам’ятаючи, що все советське – чуже, яке люди мусять терпіти, вуйко Гаврило жартує: “А у нас, як і у вас: є партком і райком, і профком, і задком, і передком...” [4, 43].

Дім і приватна власність – найменше й найінтимніше коло українського світу, від якого тягнуться соціальні зв’язки до інших родин, землі, на якій вони живуть, й усїєї нації. Цей найінтимніший світ приватного життя у романі дуже просто окреслений у епізоді, коли маленька Анна зі своєю двоюрідною сестрою Орисею спускаються в пивницю, і там Анна бачить слоїки з наліпленими папірцями, на яких написано, з чого це варення і коли його збирали, бочки з квашенням, сушені гриби, вуджене сало, бринзу, у глечиках молоко, гусянку. Дім і домашній достаток – ось на чому тримається основа українського світу, що так не в’яжеться з російським світом, де приватна власність і повага до чужого світу не вважається чимсь сакральним, як в епізоді з російською дівчиною в душовій, яка просить у Анни мило, а потім рушника. Для українця, як і для представника будь-якого європейського народу, приватна власність – основа його простору. Для буковинки Анни рідна земля закінчується там, де починається румунська гора. Вона чітко знає, де закінчується свій світ і починається чужий, тому Советський союз для неї – це тимчасове і штучне

політичне утворення, що складається з різних національних світів, яких силою об’єднали росіяни задля розширення свого національного простору. Пам’ятаючи про це, Анна вважає інші національні світи і зверхньо ставиться до російського світу та його цінностей, які зводяться до захоплення чужого. І це почуття зверхності не дозволяє їй бачити у імперській нації міт про велику російську культуру, який у свідомості Анни не в’яжеться з нижчою, ніж в українців та інших підневільних народів, побутовою культурою. А високу російську культуру Анна пояснює використанням імперією різнонаціональних талантів, “обрусілих геніїв, що творили велику імперську літературу... всіх отих Хлебнікових, Булгакових, Шестових, Бердяєвих, Соловйових, Набокових, Бродських” [4, 51].

Специфічно у творі представлено й етногенез росіян, який вияснює на лекції один із московських професорів українського походження: “Саме з татар у XIII столітті творилося ядро російського боярства, нащадки якого пізніше склали корінне великоруське дворянство” [4, 54]. Обурюючи представників шовіністичної *Пам’яті*, професор констатує, що культура багатьох народів “на час прилучення до Росії стояла на значно вищому щаблі” [4, 56]. У романі *Землетрус* постає галерея безалаберних, комічних або морально звироднілих росіян, таких, як, наприклад, Іван Большаков, який затулює до себе в кімнату однокурсників, щоб вони випили за упокій його сина, якого він напідпитку збив автомобілем. П’яний Большаков розповідає, як він був конвоєм у зоні і запліднював жінок, що відбували ув’язнення, бо до вагітних

застосовувався лояльніший порядок перебування на зоні.

Агресивний побутовий шовінізм росіян, національна нетерпимість, зверхність до неросійських народів показана в епізоді роману, коли після землетрусу у Вірменії було знищено будинок, в якому жила сім'я Даніеля, і чоловік привіз своїх дітей до Москви; російські діти обзивали вірменських хлопчиків «армяшками» [4, 109].

У головній героїні роману іронічне ставлення не лише до росіян, а й до російської мови. Вона бачить напис на скляних дверях метро: «Не прислоняється!»² і насміхається з українських смислів, які витікають із цього російського застереження: «Які ще слони – коли людям тісно!» [4, 6]. Демонструючи свою зверхність, вона відчуває свою культурні і цивілізаційну вищість. Цивілізаційна і расова пиха простежується в Анні не лише у ставленні до російського, а й до східних народів, які, в її уяві, не належать до європейського світу. Вона іронізує, що в'єтнамці смажать оселедців, а після приготування своєї улюбленої страви задувають газ, не використовуючи для цього ручку вимикача [4, 13]. Анна кепкує з китайців, що вони всі одного зросту «в костюмах виключно кольору «електрик», з виразом соціоптимізму на обличчях і усміхненим Мао на лацкані» [4, 13]. Миючись у душовій, Анна чує, як із вентиляційних отворів душової долітає чоловічий спів, й іронічно коментує: «Певно, якийсь казах, залишившись нарешті на самоті з самим собою, подумки переганяє череду на нове пасовисько» [4, 20]. Заходячи на спільну кухню, Анна з насмішкливою гидливістю дивиться на турк-

менський плов, який вариться в овечому лої, і на монгольській чай в алюмінієвому чайнику, в якому кипить молоко і масло чи маргарин. Для Анни це все чужий неєвропейський світ, від якого вона відсторонена уявленнями та забобонами про те, яким має бути побут, кухня, етикет.

До близьких народів, яких зв'язують світогляд, європейські ідеали та уявлення про те, які мають бути життєві стандарти, Анна відносить поляків, чехів, литовців, естонців, латишів. Особливо близькі Анні поляки Гражина і Войцех, з якими вона дружить. З кавказьких народів Анна симпатизує вірменам, а з вірменином Даніелем у неї навіть близькі стосунки. До вірмен в Анні шанобливе ставлення, як до древнього народу, що вижив «на схилах біблійного Арарату ще з часів створення світу» [4, 26]. З симпатіями Анна ставиться до балтійських народів. Шанобливе ставлення в неї викликає латиш Арвідас: «...Мов таємничий звитяжець Лоенгрін, виринув переді мною з сизої хмари тютюнового диму своєї люльки. Чорний оксамитовий берет, закучерявлена русява борода, висока гордовита постава. Ледь поклонившись, він гречно і стримано привітався. Я подумала: яка прекрасна модель була б для ще одного Дюрерового «молодого чоловіка», справжній балтійський вікінг» [4, 28-29]. Описуючи взаємостосунки між слухачами Вищих літературних курсів, авторка вибудовує кордони між культурними світами, які раніше були непомітні, а з ослабленням ідеологічного контролю й підйомом демократії, коли до влади прийшов Михайл Горбачов, стали очевидними. Події описані у романі Софії Майданської, відбуваються

² Не притулятися! – рос.

напередодні та після землетрусу у Вірменії, що відбувся 7 грудня 1988 року. Але насправді назва роману має символічне значення, адже мова йде про землетрус, який розвалив Советський союз; про ті процеси національно-визвольних бродінь, які передували 1991 року, коли советська імперія припинила своє існування.

За горбачовської перебудови в Советському союзі та у країнах колишнього Варшавського договору розпочався рух за вихід з-під влади Москви. В цей час разом із ідеями свободи, відродження релігійного і культурного життя, традицій, підприємницької ініціативи у тоді підневільних народів з'являються й крайні праві ідеї. Так, поляк Владислав у розмові з українцями Анною і Грицьком говорить про польські претензії на Київ і Львів, а єврей Макс пов'язує національно-визвольні процеси в Україні з антисемітизмом, заявляючи, що в Україні за Богдана Хмельницького було найбільше єврейських погромів. Старі історичні страхи і комплекси оживають разом із національним пробудженням пригноблених народів, що хочуть вирватися з-під влади Кремля.

У цей час еліти поневолених народів мріяли про свої держави і близькі їм цивілізації. Українці хо-

ті відродити свою державність і повернутися до Європи та західної цивілізації, а мусульманські народи мріяли про відродження своїх держав і повернення до цивілізації ісламської. Ось як цей фінальний етап імперського гуртожитку описано в романі: "Ми йшли до гуртожитку, та кожен із нас жив уже своїм домом і кожен правив своє: Ахмед – про Схід, а я – про Захід" [4, 166]. І з цього моменту починається розвал советської імперії і самостійна подорож поневолених Росією народів, у якій кожен народ почав рухатися своєю дорогою назустріч власній долі.

Bibliography and Notes

1. Вулф Ларі, *Винайдення Східної Європи: Мапа цивілізації у свідомості епохи Просвітництва*, Київ: Критика 2009, 592 с.
2. Донцов Дмитро, *Клич доби*, Лондон: Видання Союзу Українців у Великій Британії 1968, 128 с.
3. Кюстін Астольф де., *Правда про Росію*, Київ 2009, 244 с.
4. Майданська Софія, *Сподіваюся на Тебе*, Київ: Преса України 2013, 576 с.
5. Мартин Тері, *Імперія національного вирівнювання: Нації та націоналізм у Советському Союзі (1923 – 1939 роки)*, Київ: Критика 2012. – 640 с.
6. Шевченко Тарас, *Кобзар*, Київ: Дніпро 1994, 688 с.



Yaroslav Polishchuk

**TRANSFORMATIONAL TRENDS
IN THE CONTEMPORARY UKRAINIAN LITERATURE**

Borys Hrinchenko Kyiv University, Ukraine

Ярослав Поліщук

**ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ
В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

Abstract: This article is about the transition of Ukrainian literature from the colonial limiting and dependency to the modern forms and genres that answer readers' requests of the XXI century. It was a way from linguistic experiments and small literary forms to creating a full-fledged novel, from the destruction of colonial matrix to post-colonial freedom. The important thing is that there are some ambiguous questions about generational imbalance, popular literature in the modern cultural studies, but during the last years they have been successfully solved. The most prominent works of modern literature had been written by the representatives of the middle age generation, such as Oksana Zabuzhko, Yuriy Andrukhovych, Leonid Kononovych, Volodymyr Danylenko, Mariya Matios. However, good results in this field show also young writers such as Tania Malyarchuk, Max Kidruk, Oleksiy Chupa, Victoria Amelina et al. Currently, the situation opens optimistic prospects of development of the Ukrainian literature.

Keywords: literature, colonial dependence, post-colonialism, writer, generation, text, genre, language, experiment

Періодизацію літературного життя не завжди випадає корелювати з фазами суспільного розвитку, як це свого часу блискуче доводив Дмитро Чижевський [13, 10-12]. Вона має свою виразну специфіку. Хоча, з іншого боку, не можна також ігнорувати суспільних зв'язків та зумовленостей літературного процесу. Так чи інакше, новітній етап розвитку української літератури пов'язуємо зі створенням Незалежної Держави у 1991 році. Щоправда, хронологічно становлення нової фази літератур-

но-культурного життя не буквально збігається з 1991 роком, коли було проголошено нову державу на руїнах колишньої – Советського союзу, що розпався під тягарем політичних та економічних факторів.

У художній літературі нові тенденції спостерігаємо вже у другій половині та наприкінці 1980-х років. Так, Тамара Гундорова пропонує за переломний пункт вважати 1986 рік, а саме аварію на Чорнобильській атомній електростанції [2], що відкрила шлях для радикальних

суспільно-культурних перетворень в Україні. Згідно з періодизаційною концепцією дослідниці, від цього моменту починається історія української постмодерної літератури, що свідомо реконструювала советські культурні коди та проклала дорогу новій естетиці, наближеній до західного постмодернізму. Схожі критерії застосовує до новітньої літератури й Роксана Харчук, діагностуючи у ній постмодерні тенденції [12].

Інакшу модель переходу запропонував австралійський учений Марко Павлишин, який вважав ключовою ознакою новітньої української літератури не її постмодернізм, а постколоніалізм [8]. Варто додати, що постколоніальний етап, який почався ще у 80-х роках минулого століття, триває й досі, адже вихід із колоніальної тіні виявився для української культури надто драматичним, суперечливим та тривалим. Володимир Даниленко, який також наголошує на постколоніальній якості сучасної словесности, пише зокрема про цю динаміку: «До 1991 року українській літературі був притаманний приховано антиколоніальний пафос, а після розвалу Советського союзу й утворення української держави література вступила в постколоніальну стадію свого розвитку. Після зникнення літературоцентризму українська література почала пошуки і створення нового героя, нового світу, нової української людини» [3, 7].

Зрозуміло, що народження нової якості не буває блискавичним, тому процес творення письменства Незалежності розтягнувся на роки й навіть десятиліття. На сьогодні перейдено значний шлях успіхів та пошуків – близько двадцяти п'яти років.

Це дає підстави до певних підсумків, хоча такі підсумки можуть бути лише попередніми, оскільки – з історичного погляду – йдеться про відносно невеликий відрізок часу, коли не все проявляється виразно та досконало і стає очевидним.

Кардинальна зміна ситуації заходить із появою нових медій, поширенням інтернету, блогів, соцмереж. З іншого боку, треба вести мову про внутрішню реструктуризацію літератури – жанрові та видові модифікації, стильові пошуки та експерименти, інтеграцію в колі мистецтв та культури загалом. Оскільки сучасну літературу сприймаємо як процес, що розгортається, його діагностика має попередній і необов'язковий характер. Лише зі значної часової відстані можна впевнено говорити про домінуючі чи другорядні явища, тоді як сьогодні вони переплітаються та взаємодіють, формуючи тим самим нову якість української літератури.

Так чи інакше, наша література в означений період переживала стан *пост-*: постсоветський, постколоніальний, посттоталітарний, постмодерний, постіндустріальний. З усіх подібних характеристик найважливішими є дві, які й були предметом полемік українських інтелектуалів: постколоніалізм та постмодернізм. У 1990-х роках існували гарячі суперечки, який з цих термінів більше пасує до української літератури. Об'єктивно художня словесність – разом з усією національною культурою, разом з усім суспільством, що переживало й почасти досі переживає кризу ідентичности – входило в постколоніальний стан, коли зарано тішитися свободою, бо треба водно-

час позбуватися стереотипів минулого і навчатися життя на волі. Що ж до естетичних орієнтацій, то після культурної ізоляції від Заходу й від світу в цілому ми опинилися в ситуації постмодерну й постмодернізму як форми культури. Звісно, була спокуса легко перейняти цей тренд. У першій половині 1990-х це видавалося елементарним завданням, саме тому лунало так багато ентузіастичних заяв про наше входження до європейської культури, про перспективи перекладів та визнання українських авторів за кордоном тощо.

Однак це виявилось легковажною ілюзією, причому із двох причин. Одна криється в неможливості легко подолати величезну культурну відстань у кілька поколінь, подолати наше відставання від світових процесів, нашу подвійну загумінковість (СРСР сам себе ізолював від світу, до того ж, у цій країні українська література мала підпорядкований статус щодо російської). Друга – у відсутності міцної традиції, переємности здобутків, у внутрішній роз'єднаності самої літератури, в численних поділах – на покоління, формації, групи тощо. Отож, постмодернізм став епізодом або течією, а не епохою в літературному житті незалежної України. Він виявився інкорпорованим у ширший контекст [2, 155], що був визначений попередніми обставинами колоніальної залежності, а також неоколоніальними тенденціями періоду після розпаду СРСР. Подеколи ці тенденції чинні донині, зокрема вони присутні в культурній свідомості мешканців Сходу та Півдня України, як це довели суспільні події 2013 – 2015 років.

У літературній творчості 1990-х років у центрі літературних дискусій та експериментів не випадково опинилися проблеми художньої мови. Визволена від догматики, переосмислена заново, вона мала засвідчити й народження нової якості літературного письма, що спиралася на неповторному, індивідуально пережитому й індивідуально вираженому. Це був принциповий відхід від попередньої практики советської літератури, яка преферувала вираження загальних ідей, типового героя та типові ситуації. Недаремно про найбільш прикметні книжкові новинки того десятиліття (1991 – 2001), як-от *Московіяда* й *Перверзія* Юрія Андруховича, *Вовча зоря* і *Щоденний жезл* Євгена Пашковського, *Сталінка* Олесья Ульяненка, *Польові дослідження з українського сексу* Оксани Забужко, *Воцек* Іздрика, *Не-ми* Юрка Гудзя, *Шибениця для ніжності* Степана Процюка, можна сказати, що їхнім головним героєм є, властиво, мова – та визволена з неволі мовна феєрія, яка заповнює текстовий простір, інтригуючи, знетямлюючи та завожуючи читача. Мова літератури цього періоду набуває нової якості. Вона стає інструментом оприявлення приватного досвіду в цілій гамі його самовиражень. Починаючи від усвідомлення нетипового, індивідуально своєрідного до спроби означити те, що межує з підсвідомістю, що позначене містикою.

Ув освідченнях українських письменників також спостережемо цей мотив, коли вони сприймають мову як поле гри, поле експерименту, що стає інтригою й викликом для людини пера. «Суттю моїх книжок, – заявляє Юрій Іздрик, – є таке собі зма-

гання з мовою, дивні ігри з мовою. Спроба йти за нею, спроба керувати нею. От це, можливо, є їхньою ідеєю на креативному рівні, способом творення. Але граючись у ці ігри – а ігри ці, виявляється, дуже небезпечні – стикаєшся із багатьма побічними ефектами» [6, 11]. Поєднання ейфорії свободи в мові зі страхом за її наслідки – характерна суперечливість доби. Якщо звільнення від обмежень та догм, справді, супроводжується радісним почуттям, то входження в неосвоєний простір – нового стилю, мовної творчості, експерименту – породжує непевність і сумніви, а то й страх наближення слова до реальності, його пророчої сили, про яку говорить Іздрик. Радість звільнення при цьому балансується через відчуття меж власної мови – відчуття, добре знайоме кожному письменникові. Та як би там не було, емансипація літератури від неодмінного суспільного обов'язку стала заслугою першого періоду Незалежності (в усій гамі значень, включаючи і позитивні, й негативні наслідки) – «аж до цілковитої “незалежності” від будь-яких суспільних рефлексій, аж до повної руйнації книжкового ринку й видалення професії письменника на глибокі соціальні маргінеси. Від однієї ненормальності в іншу...» [11, 435], за оцінкою Івана Андрусяка.

Прикметною особливістю сучасної української літератури є брак стійкого епічного елементу та поєднання епічного з ліричним. Це можна пов'язати з національною традицією: сильний ліричний струмінь характеризує народнопісенну творчість, що відтиснула виразний слід на сучасній літературі. Але є й ближчі причини. Письменники доби Незалежності

виявляються обмеженими в пошуку та присвоєнні чужого життєвого досвіду. Натомість вони багато уваги концентрують на власному досвіді, проєктуючи його на письмо. Через те їхні тексти позначені сильною автобіографічністю, в героях легко вгадуються прототипи самих авторів, а літературна професія часто стає предметом оповіді та своєрідною інтригою для зображеного у цих текстах світу (Ю. Андрухович, О. Забужко, Ю. Іздрик, С. Процюк, С. Жадан, А. Дністровий, Т. Прохасько, І. Карпа). Р. Харчук справедливо завважує, що сучасна проза «залишається переважно автобіографічною, ліричною й іронічною» [12, 244].

Рішуча зміна естетичних орієнтацій відбувається на межі ХХ – ХХІ століть. Першу фазу розвитку літератури за доби Незалежності можна асоціювати з постмодернізмом – як спробу входження у цей загально-визнаний дискурс, адаптацію й приміряння до нього національних мовно-стильових ресурсів. Проте вже на початку така спроба видавалася непослідовною та суперечливою: не засвоївши як слід естетичного досвіду Модернізму, не можна було успішно увійти в координати постмодернізму. Тому на початку нового століття й тисячоліття відбуваються знакові процеси переорієнтації: з формальних означників на змістові, з іронічно-викривальної стилістики на щирий патос. Авторитетний закордонний оглядач Віталій Чернецький зі США вважає такий процес цілком закономірним: «...Умовно-“барокові” твори чергуються з прозоро реалістичними, глибинне занурення в інтертекстуальність чи гра як фундаментальний принцип відходить на

другий плян, даючи місце текстам “нової відвертості” чи наївності, емоційної прямої... Українська література стає загалом більш відкритою, розмаїтою» [1]. Звісно, цього не можна не вітати. У художній прозі це проявляється в урізноманітненні жанрів, тем, мотивів, зокрема освоєнні екзотичних для української літератури плястів, як-от містика й жахи (Є. Кононенко, О. Ульяненко), детектив (В. Лапікура, А. Кокотюха), дистопія (В. Кожелянко, Ю. Щербак), тревелог (М. Кідрук), фентезі (В. Рутківський).

У сучасній літературі відбувається відновлення авторитету романного жанру [9]. Так, у 1990-х було опубліковано багато пошуково-експериментальної прози й кількісно домінували малі жанри (оповідання, новели), натомість у 2000-х і літератори, й читачі ставлять на роман. Відроджуються його традиційні жанрові форми – історичний роман, роман-біографія, пригодницький роман, мелодраматичний роман, сатиричний роман, а також з’являються нові, відповідні духові часу (кіберроман, роман-антиутопія, фентезі тощо).

Так само істотним є народження (варто було би підкреслити – тривале й у муках, з огляду на незадовільні умови книговидавання та ринку) популярної літератури, що задовольняє переважаючий сегмент читачів і відображає актуальні реалії [8, 43]: сьогодні, на відміну від 1990-х, роман масового попиту є дуже затребуваним жанром, представлений сотнями оригінальних видань, а серед його авторитетів – визнані письменники (Василь Шкляр, Ірен Роздобудько, Марія Матіос, Олесь Ільченко, Натал-

ка Сняданко, Володимир Лис, Юрій Винничук, Галина Вдовиченко, Володимир Даниленко, Мирослав Дочинець, Володимир Рутківський та ін.). Свого часу відсутність власної літератури масового попиту була однією з характерних проблем росту нашої літератури: так, Ніла Зборовська вважала її дуже вразливою для загальнокультурної ситуації [5]. Проте за останні роки в цьому сенсі досягнуто значного поступу: читач визначив книжки, що здобули масовий успіх, а видавці посилено цікавляться потенційними бестселерами й беруться за публікацію серій поп-романів, як-от велике харківське видавництво «Фоліо» чи «Клуб сімейного дозвілля».

Із сучасного погляду некоректним було би визнання роману масового попиту за неповновартісну, ущербну літературу, як це традиційно робить частина критиків, згадуючи дихотомію елітарного/масового, що була характерна для періоду Модернізму. Межі соціально-культурного запиту в наш час виявляються цілком затертими, так що не видається можливим відділити сферу масового від елітарного. Дещо раніше такий перелом у свідомості читачів і критиків пережив Захід, досвідчивши неконструктивність традиційного поділу на високу й низьку культуру. Так, Джон Сторі пише з цього приводу: «Уявлення про канон високої культури застосовують як ніж, який вирізає можливість критичного мислення. Оборонці такої позиції з зарозумілим виглядом відкидають те, що більшість із нас називають культурою. Вживати слова “масова культура” та “висока культура” (про просто “культура”) – це ще один спосіб поділяти людство на “них” і “нас”»

[10, 315]. Зрозуміло, що відкидаючи традиційні критерії, відкидаємо й можливість однозначного оцінювання, як це практикувалося раніше. Питання майстерности (талант чи ремесло?) лишається риторичним. Навпаки, варто наголосити, що добрий текст у сучасній прозі народжується саме на перетині популярного смаку та індивідуальної оригінальності автора, тобто в тому випадку, коли автор зуміє добре відчувати й «уловити» загальні настрої та очікування читача, відчуття свого часу та його специфічних духових потреб.

Тенденція поколіннєвого розриву, що була дуже відчутною в 1990-і роки [4], на сьогодні потроху вирівнюється, хоча її присутність зраджує тоталітарну травму нашої літератури, її неповноту та ущербність, з якої непросто нині виходити. Так сталося, що з добою Незалежності старше покоління письменників (шістдесятники та старші) майже усунулося від активної творчості. Причини цього явища – то тема для окремої розмови. Вони, зрештою, цілком поважні: криза цінностей, перехід у політику, фізичне старіння тощо. Так чи інакше, наяву нині дисбаланс літературних сил, якщо оцінювати з погляду поколіннєвих формацій. Конфронтація й розрив, що ділять окремі покоління, але мало їх поєднують, – притаманні не тільки українському суспільству; у переломні періоди такі явища переживає кожна культура.

Фактично верства активних та популярних авторів репрезентована нині двома поколіннями – середнім (40–50-річні) й молодшим (20–30-річні автори). Старше покоління, за винятком небагатьох метрів, котрі лишилися творчо ак-

тивними (Валерій Шевчук, Юрій Щербак, Михайло Слабошпицький), істотно не впливає на ситуацію. Можна назвати лише поодинокі факти, коли метри відгукувались на творчість їхніх молодших колег (у передмовах/післямовах, інтерв'ю та ін. св. п. Павла Загребельного, Анатолія Дімарова, також Валерія Шевчука, Романа Іваничука). І навпаки, автори середнього та молодшого поколінь подібним чином ігнорують твори своїх старших колег. Розрив поколінь виявляється глибокою й за давненою проблемою нашого літературного процесу. Це унеможливує ту культурно-історичну традицію, яка мала би єднати різні покоління творців однієї національної культури, про що з тривогою заявляють окремі письменники, як-от Маріянна Кіяновська в недавній полемічній статті в «Літакценті» [7].

Заслугою авторів середнього покоління, що активно діяли упродовж періоду незалежності, є повернення до повноти української літератури в усій розмаїтості жанрів та стилів, а також стилізацій чи стильових ігор, що не менш важливо. Знаковими й резонансними для розвитку українського письменства в новому сторіччі стали романи Тараса Прохаська *Непрості* (2002), Павла Вольвача *Кляса* (2003), Леоніда Кононовича *Тема для медитації* (2004), Володимира Даниленка *Кохання в стилі Бароко* (2009), Оксани Забужко *Музей покинутих секретів* (2009), Степана Процюка *Троянда ритуального болю* (2010), Сергія Жадана *Ворошиловград* (2010), Володимира Лиса *Століття Якова* (2010), Юрія Винничука *Танго смерти* (2012) та ін. Це лише поверховий перелік, наведений у хронологічній

послідовності, аби унаочнити, як формуються ідейно-тематичні пріоритети в сучасній прозі, як ускладнюються її завдання й форми.

Дарма тут було би перелічувати прізвища та назви творів, що варті уваги, адже їх десятки й сотні. За таким переліком ми побачили б загальну тенденцію, спрямовану на «вирівнювання» сучасної української прози: 1) внутрішнє, що визначається зростанням літературної майстерності, утвердженням інститутів редагування та критики після їхнього упадку в 90-х роках (попри слабкості цих позицій, які лишаються вразливими в українському літературному процесі); 2) зовнішнє, що виявляється у відповідності смакам та запитам різних груп і формацій читачів – підлітків, амбітної молоді, інтелігенції, жінок, емігрантів, мандрівників, шукачів, пригод, старших осіб.

Нове століття стало періодом надзвичайної активності літературної молоді, яка не лише заявляє про себе, а й формує перспективні тенденції розвитку. Література молодих письменників адекватно відповідає на запити сучасного читача, а також – на виклики техногенного XXI сторіччя. Як видно, незалежна Українська держава дає певні умови для розвитку талантів молодих авторів. Тому їхня творча активність проявляється не тільки у звичних для молоді формах, не лише реалізується у виданні колективних альманахів та індивідуальних збірок поезії, як це традиційно мало місце в минулому. Поряд із цим молоді таланти беруться за втілення більш амбітних задумів, зокрема за написання художніх романів. Український роман в останні роки значно «помолодшав» (усу-

переч утертим уявленням про те, що успішний роман може написати автор після 40-50 років життя). На сьогодні авторами українських романів стають молоді письменники, про що свідчать хоча б стрімка літературна кар'єра Любка Дереша, Тані Малярчук, Макса Кідрука, Олексія Чупи, Вікторії Амеліної тощо. Причина тут не тільки в амбітності молодих літераторів. Свідомо чи ні, вони заповнюють ту лакуну, яка утворилася на ринку культурних послуг – і пишуть романи про життя та захоплення своїх ровесників, тобто ту специфічну сферу, яку найкраще знають та відчують.

Провідні тенденції сучасної української літератури, що власне осягає чвертьстоліття свого розвитку в умовах Незалежності, переконливо свідчать, що вона переходить складний шлях культурно-естетичної трансформації. З одного боку, цей шлях письменство долає разом з усім суспільством, оскільки український соціум також зазнав трансформаційного перелому. З іншого боку, художня література нерідко випереджує загальносуспільні процеси, моделюючи свідомість нової епохи.

За минулий час утратили сенс та були дискваліфіковані стилістичні норми й кліше совєтської словесности. Виявилися затребуваними різноманітні експерименти з художньою мовою, яку слід було позбавити офіційно-парадного лоску та пристосувати до нових вимог доби. Народилася нова література, зосереджена на постаті сучасного героя в актуальних умовах суспільної кризи та переходу. Для цього вона мала виробити новий художній досвід, створити нові стилі та риторичні прийоми. Це був шлях

до досягнення повноти національної словесности у різних сенсах цього поняття (тематичному, жанровому, стилістичному, персонажному, по-колінневному тощо). На сьогодні ви-творено нові літературні форми, що гідно втілюють образ сучасности в її охудожненій проєкції.

Bibliography and Notes

1. Віталій Чернецький, «Літературі властиві певні синусоїдні коливання», Web. 17.09.2015. <<http://litakcent.com/2015/09/15/vitalij-cherneckyj-literaturi-vlastyvi-pevni-synusojidni-kolyvannja/>>.

2. Гундорова Тамара, *Післячорно-бильська бібліотека*, Київ: Критика 2013, 344 с.

3. Даниленко Володимир, *Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес*, Київ: Академія 2008, 352 с.

4. Дністровий Анатолій, «Шістдесятники» – «дев'ятдесятники»: *тяглість, розриви, конфронтація?*, «Українська мова та література» 2005, № 15, с. 16-18.

5. Зборовська Ніла, *Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема*, «Слово і Час» 2007, № 6, с. 3-8.

6. Іздрик Юрій, *Інший формат* / Упор. Тарас Прохасько, Івано-Франківськ: Лілея-НВ 2003, 36 с.

7. Кіяновська Маріянна, *Кілька нотаток про смерть української літератури*, Web. 27.08.2015. <<http://litakcent.com/2015/06/25/kilka-notatok-pro-smert-ukrajinskoji-literatury/>>.

8. Павлишин Марко, *Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі*, «Українська мова та література» 2005, № 15, с. 14-15.

9. Пагутяк Галина, *Український роман, або Не так тії вороги...*, Web. 18.09.2015. <<http://pahutyak.com>>.

10. Сторі Джон, *Теорія культури і масова культура. Вступний курс* / Переклад із англ. С. Савченка, Харків: Акта 2005, 360 с.

11. *Сучасна українська література кінця XIX – початку XXI ст.* / Упорядкування і передмова Івана Андрусика, Київ: Школа 2006.

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

13. Чижевський Дмитро, *Історія української літератури (від початків до доби реалізму)*, Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США 1956, 511 с.

Liudmyla Lutsenko

ELIZA HAYWOOD: IN SEARCH OF A POLYPHONY OF VOICES

Kryvyi Rih Pedagogical Institute
affiliated with Kryvyi Rih National University, Ukraine

Людмила Луценко

ЕЛІЗА ГЕЙВУД: У ПОШУКАХ ПОЛІФОНІЇ ГОЛОСІВ

Abstract: The article gives a detailed analysis of one of the best literary works written by a famous 18th century woman writer, Eliza Haywood, – a story *Fantomina* from the perspective of the field known as feminist narratology. It is this postclassical branch of narratology that begins to attach importance of gender aspects of the fictional text encoding one or several voices. According to the originator of feminist narratology Susan Lanser, the speech acts of persona to whom the voice belongs should be considered with a reference to a variety of factors, in particular, status, the relationship between narrator and speech act; contact, the relationship between narrator and audience; and stance, the narrator’s relationship to the discourse content or “message” or narrated world. Distinction of a public and a private narrator as well as introduction of extrafictional voice are equally important. Each of the above parameters suggested by Lanser enables us to see a double voiced nature of discourse created by Eliza Haywood in the story of *Fantomina*. On the one hand, Haywood initiates heated public debate to promote gender equality. Yet, the author’s intention is based on her strive masqueraded to achieve narrative power characteristic of men’s narratives that are aimed at separation, domination and alienation.

Keywords: feminist narratology, public narrator, private narrator, extrafictional voice, status, contact, stance

На теоретико-літературну увагу заслуговує прагнення критики останньої третини ХХ ст. відродити читацький та дослідницький інтерес до творчого здобутку однієї із знакових постатей у літературному процесі Англії початку ХVІІІ ст. – Елізи Гейвуд. Ключовими в інтерпретації творчої спадщини письменниці є роботи П. Бекшайдер, Р. Беллестер, Дж. Бізлі, М. Дуді, К. Крефт-Феачайлд, М. Крокері,

Г. Куна, Дж. Річетті, М. Скофілд, Д. Спендер, В. Ворнера та ін. Слід зазначити, що сучасні дослідження творчого доробку Елізи Гейвуд в аспекті аналізу розповідної техніки репрезентовані поодинокими й спорадичними науковими розвідками американських літературознавців [3], [13], [19]. Актуальність запропонованої статті полягає, таким чином, у комплексному системному впорядкуванні наративних страте-

гій художніх творів Елізи Гейвуд у перспективі одного із потужних філологічних напрямків в умовах сьогодення – феміністської наратології. Метою нашого дослідження є висвітлення особливостей наративної організації любовної прози авторки, яка відіграла одну з провідних ролей у житті письменницької богемі Лондона у першій половині XVIII ст. із позицій феміністської версії теорії оповіді, що передбачає вирішення наступних завдань: окреслити концептуально-категоріяльний апарат феміністської наратології та висвітлити особливості їх актуалізації у художній спадщині Елізи Гейвуд, зокрема оповіданні *Фантоміна*.

Увага дослідницької практики до прагматичного аспекту наративу на сучасному етапі розвитку гуманітаристики зумовлюється різноманіттям факторів, що включають підйом соціолінгвістичних досліджень і розвиток теорії комунікації, наростанням наукового інтересу до читача з боку літературних критиків, розвитком когнітології, підштовхуючи дослідників до пошуку нових, радше компромісних поглядів на феномен наративу в напрямі міждисциплінарних гуманітарних підходів.

Науковці приходять до розуміння необхідності усвідомлення обставини, що оповідь має розглядатися не тільки як об'єкт або продукт, а й як процес взаємодії оповідача й реципієнта в контексті певної конкретної ситуації, обмін між ними, обумовлений бажанням, як мінімум, однієї з зазначених учасників комунікації, таким чином, підвищуючи соціальну чутливість теорії про оповідь в результаті визначення ролі у

продукуванні наративів основних стратифікаційних категорій, зокрема гендеру. Саме феміністська наратологія виступає за його внесення до категоріяльного апарату в окресленні наративних стратегій. На відміну від структуралістської версії оповіді предметом наукового інтересу феміністської наратології є не тільки формальні ознаки наративів, а й контекст їхнього створення й рецепції, що сприяє поєднанню літературних засобів вираження із їхнім соціокультурним оточенням.

Надійний інструментарій у вирішенні окресленого завдання пропонує одна із засновниць феміністської наратології – С'юзен Лансер. Так, у процесі всеосяжного дослідження точки зору у текстуальному просторі Лансер звертає увагу на значущість виокремлення екстрафікційного голосу, який локалізується у назві художнього тексту, вступі, присвяті, епіграфі тощо, віддзеркалюючи основне ставлення автора, чия постать корелюється із змістовним розумінням та поясненням буття і укладає текст в ідеологічний раціональний каркас.

Важливими аспектами теоретичних положень феміністської наратології є виокремлення приватної оповіді, “зверненої до адресата – персонажа твору” [12, 137], та публічної, “зверненої до адресата поза межами тексту – аналога історичного читача” [12, 138], а також введення С. Лансер цілого ряду факторів, які впливають на точку зору наратора, а саме: його статус, контакт з аудиторією та позиція – ставлення до повідомлення, що передається.

С'юзен Лансер вважає художні тексти жінок-письменниць “дискур-

сом із подвійним голосом” (“double-voiced discourse”) [12, 12-13], акцентуючи увагу на їх багатоголоссі. Зауважимо, що подвійність є наскрізним тропом, репрезентованим у сучасній феміністській критиці, починаючи від метафоричного порівняння Л. Ірігарей жіночої сексуальності й мови з “двома губами, які знаходяться у постійному контакті” [9, 350-356], психоаналітичного акценту Ж. Лякана на роздвоєнні особистості [16, 99-106] до образу жінки-письменниці вікторіанського періоду у праці С. Губар та С. Гілберт *Божевільна на горищі. Жінка-письменниця у літературній традиції XIX ст.* [6], чие авторство, на перший погляд, співіснує з уявленнями про жіночість у патріархальній культурній традиції, проте водночас руйнує її, займаючи місце “іншого”, маргінального, не органічного й загрозового, а також твердження Е. Шовалтер, що “жіноча література є двоголосим дискурсом, що містить домінанту і водночас історію, яка замовчена” [15, 68]. Подвійність складає сутність не тільки психоаналітичного наукового підходу, соціокультурної критики, теорії діалогізму М. Бахтіна [1], а й наратології: “подвійний текст” (“double text”) М. Джекобус [10, 61], “подвійний погляд” (“double sight”) С. Сміт [17, 99], “подвійне говоріння і подвійне бачення” (“double speaking and double seeing”) Е. Ленгленд [11, 23],

Одним із найяскравіших творів в аспекті поліфонії є любовна новела Е. Гейвуд *Фантоміна*, сюжетна лінія якої напрочуд лаконічна й проста: зачарована свободою жінок легкої поведінки, юна красуня знатного походження переодягається у сукню

куртизанки з надією завоювати серце Б'юплезіра – чоловіка, до якого не наважується наблизитися. Виникає любовна пристрасть. Не переймаючись можливими наслідками своїх вчинків, наївна молода дівчина віддається почуттям і готова слідувати за предметом свого обожнювання, для котрого кохання є лише грою, чуттєвим задоволенням та світським проведенням часу, що культивується англійським суспільством. Прекрасна виконавиця, яка володіє величезним талантом лицедійства, змінює акцент, зачіску, одяг, манеру поведінки, створюючи чудову галерею образів від простої сільської служниці Селії і убитої горем вдови Блумер – до чарівної Незнайомки. Набуваючи чергового соціального статусу у прагненні реалізувати свої мрії й наблизитися до світу фантазій, героїня відважно вдається до ризикованої інтриги з метою дослідження простору і свободи, відведеної домінуючим соціумом кожній із ролей. Ланцюг блискучих театральних вистав Фантоміни обривається з раптовою появою матері, і гра з Б'юплезіром закінчується проголошенням вердикту “Вона чекає дитину” і засланням дівчини у монастир до Франції.

Перспектива майбутньої оповіді значною мірою формується вже у позатекстовому просторі завдяки екстрафікційному нараторові, який анонсує, з одного боку, камерний і приватний, а з іншого – скандальний й епатажний характер оповіді – *FANTOMINA; OR, LOVE in a Maze. BEING A Secret History OF AN AMOUR Between Two PERSONS OF CONDITION.*

Таємничий і сенсаційний за критеріями будь-якого часу любовний

історії передує епіграф Едмонда Воллера:

"In Love the Victors from the Vanquish'd fly.

They fly that wound, and they pursue that dye" [7, 41].

Внутрішній парадокс та алогічність рядків з поеми Е. Воллера не тільки детермінують формування образу імпліцитного автора, що конструюється читачем. Асимілюючись у наративний простір оповідання, озвучується нова концепція фемінности, яка осмислюється у контексті свободи кохання.

Екстрафікційний автор відсилає наратора до особливої традиції «лібертінажа» (від англ. *libertine* – "розпусник, вільнодумець, вільноотпущенник"), що сягає ідей Епікура й Тита Лукреція Карра і стала посередником між ренесансним матеріалізмом Депер'є, Рабле, Монтеня та світоглядом просвітителів XVIII ст. Шефтсбері й Мандевіля. Важливим наміром екстрафікційного наратора є моделювання розповідної ситуації з настановою на максимальну довіру та налаштування компетентного читача до сприйняття оповіді, що окреслює інверсовану гендерну парадигму «переможець/переможений», де влада належить жінці, а також оновлене лінгвістичне осмислення андроцентричної культурної традиції.

Отже, доволі неочікуваною є поява у такій занадто інтимній любовній історії публічного гетеродієгетичного наратора, який займає споглядальну позицію та на відстані спостерігає за діями головних героїв. Стверджуючи в оповіданні *Фантоміна*, що право на кохання належить в однаковій мірі як чоло-

вікові, так і жінці, авторка сміливо кидає виклик існуючим експектаціям щодо поведінкового комплексу жінки у добу августианства; при цьому гендерний аспект наратора майстерно завуальований. На підтвердження думки В. Шміда – "індекси, які вказують на самого автора, є, як правило, не навмисними, а мимовільними" [2, 77], на нашу думку, постать оповідача у цьому наративі ототожнюється з самим автором, Елізою Гейвуд, враховуючи поодинокі випадки актуалізації у ході оповіді авторського "Я" в інтрузивному наративі. Згадки про мистецтво лицедійства, комедіантів, переодягання тощо розраховані на уважного й активного читача, здатного інтерпретувати інформацію в контексті театрального досвіду авторки, про який вона знала не з чуток, та ідентифікувати статтю оповідача як жіночу.

У контексті визначення В. Бута – "Я називаю наратора надійним, якщо він говорить і діє у відповідності з нормою імпліцитного автора" [4, 158-159], оповідач, незважаючи на поодинокі випадки втручання в історію, позиціонує себе таким, і на відміну від традиційно притаманних характеристик ненадійного оповідача – брехливість, забудькуватість, неадекватність, бажання дати спотворену картину світу, маніпулювати читачем у своїх інтересах, при цьому мимовільне самовикриття персонажа, її чесність й компетентність у художньому спілкуванні з читачем не викликає сумніву, про що свідчить міметичне враження від історії, ляконічно та документально викладеної в часовій площині – "Supper being over"; "the

next Day at Three in the Afternoon”; точного визначення місця подій та географічних реалій (Лондон, Бат, Брістоль), детальний виклад ознак рутинного життя великого міста (“the hurry of the Coaches”, “the Cries of Penny-Merchants”), знання устрою сучасного театру (“in a box”; “in a corner of the pit”; “the Gallery-Box”; “in the Playhouse”). Розпадаючись на дрібні сегменти (таверна, кімната для гостей, будуар) просторові ілюстрації у викладі оповідача мимоволі вибудовують експектації читача щодо порушення коду поведінки недосвідченої в любовних справах дівчини, готуючи його до неминучих неприємностей головної героїні: “She was young, a Stranger to the World, and consequently to the Dangers of it” [7, 63]. Однак наприкінці історії оповідь набуває рис ненадійності, плутаности, і вирок про заслання Фантоміни до Франції шокує і обманює очікування читача, який замість звичної й традиційної нормативно-прескриптивної сентенції стає свідком захоплення оповідачки таким фіналом інтриги: “And thus ended an Intrigue, which, considering the Time it lasted, was as full of Variety as any, perhaps, that many Ages has produced” [7, 71]. На думку А. Петтіта, окреслене завершення не є фіналом пригод жіночого персонажа, а слугує запрошенням читацької аудиторії до нової сюжетної колізії, в якій, можливо, Фантоміна постане в новій для себе ролі – черниці [14, 24]. Відмова наратора взяти на себе відповідальність і чітко визначити завершення як фінал з одруженням також свідчить про амбівалентність уявлень оповідача щодо гендерних ролей, яка пояснює подвійність ав-

торської стратегії на рівні сюжетного аспекту. Своєрідне замовчування інформації та відмова вдовольнити природне бажання й прагнення читача до закінчення бурхливої й пристрасної історії з неодмінно щасливим фіналом свідчить про узурпацію жіночим оповідачем наративної влади, що за природою є чоловічою. Нараторка репрезентує глибокі та переконливі елементи психологічного аналізу внутрішнього світу особистости як жіночого так і чоловічого персонажів. У наративному просторі *Фантоміни* вона публічно анонсує безпрецедентно владну ідеологічну позицію, метафорично порівнюючи чоловіків із певною долею сарказму й іронії, в одному випадку, з “поважними й значними особами” (“celebrated Toasts”), в іншому – із “натовпом покупців усіх рангів й фінансових можливостей, які у прагненні перевершити пропозицію іншого, пропонували вищу ціну за її [героїні] обійми” (“A Crowd of Purchasers of all Degrees and Capacities were in a Moment gather’d about her, each endeavouring to out-bid the other, in offering her a Price for her Embrace” [7, 41]).

На відміну від нараторки, яка впевнено визначає своє іронічне ставлення до чоловіків із самого початку історії, жіночий персонаж проходить шлях від легкого здивування і в певній мірі презирства лише до тієї частини чоловіків, які витрачали свій час на спілкування в театрі з повіями – до повної зневіри в коханого, зазначеного фатальним вигуком “ЗРАДНИК!” (“TRAITOR!”) [7, 59]. Отже, поступово система поглядів та ідей головного жіночого персонажу, в яких вона усвідомлює

і оцінює ставлення індивідуумів до дійсності та один до одного, а також інтерпретує соціальні проблеми й конфлікти, збігатиметься з ідеологією оповідачки. Проте домінуюча тональність ідеологічного забарвлення оповіді у *Фантоміні* конфліктує з ідеологією культурологічного оточення тексту.

Як бачимо, визначальною рисою нарративної стратегії оповідання *Фантоміна* Елізи Гейвуд є слідування принципу, одного разу висловленому в авторському періодичному виданні «Жіночий Глядач»: "...when-ever we would truly conquer, we must seem to yield" [8, 348]. Саме окреслена нарративна тактика маскуванню – своєрідний "жіночий маскарад", на думку сучасного літературознавця та критика Б. Вотсон, притаманна фемінному дискурсу й зумовлює використання таких прийомів, як "подвійність, двозначність, ухильність та виразна символічна структура" [19, 118]. Зауважимо, що теоретичні положення обґрунтування "жіночого маскараду" у своїх витоках виходять із психоаналітичного тексту Ж. Рів'єр *Жіночість як маскарад* (1929), у якій фемінність репрезентована як маска (що є засобом наголошення власної жіночності), яка дає змогу приховати захоплення й влади суб'єктної позиції й уникнути кари за поведінку, що не відповідає прийнятому у суспільстві поведінковому канону. Наукові розробки Дж. Батлер [5] та Л. Іріґаре [9] досліджують поліфункціональний потенціал маскараду – з одного боку, як стратегії підкорення, тобто актуалізації фемінності як певних цінностей, яка визначається чоловіками для власного задоволення, а

з іншого – створює дистанцію, при цьому жіночість є не іманентним, а культурним конструктом, який можна носити або зняти. Отже, нарративна маска, обрана Е. Гейвуд, покликана приховати захоплення влади суб'єктної позиції жіночим оповідачем, при цьому озвучивши теми, які з соціально-психологічних причин були табуйованими в устах жінки в контексті патріархального культурологічного простору, що він, перетворюючи художні тексти письменниці перетворюється на складні структури з подвійним кодом прочитання, який намагається розгадати читач.

Аналітична процедура нарративного простору оповідання *Фантоміна* з теоретичних позицій феміністської теорії оповіді уможливорює ідентифікацію подвійності нарративної стратегії Елізи Гейвуд, яка, з одного боку, спрямована на жваву дискусію щодо відмінностей між чоловіком та жінкою, центральним становищем у суспільстві чоловіків та маргінальним – жінок, чоловічим публічним простором та камерним, приватним, що належить жінкам. Проте ініціювання окреслених дебатів породжується прагненням нараторки оволодіти дискурсивною владою, яка ініціюється чоловічим бажанням, завжди зорієнтованим на сепарацію, домінування й відокремлення.

Bibliography and Notes

1. Бахтин Михаил, *Проблемы творчества Достоевского*, Москва 2000, с. 5-175.
2. Шмид Вольф, *Рассказывание и рассказываемое в «Братьях Карамазовых»*, [в:] *Проза как поэзия. Статьи о*

повествованию в русской литературе, Санкт-Петербург: Академический проект 1994, с. 142-150.

3. Arthur Victoria, *Hidden in Plain Sight: Narratological Subversion in Eliza Haywood's Patriarchal Romances*, Washington: Washington State University 2006, 120 pp.

4. Booth William, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: The University of Chicago Press 1983, 455 pp.

5. Butler Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge 1999. – 256 pp.

6. Gilbert Sandra, Gubar Susan, *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press 1979, 719 pp.

7. Haywood Eliza, *Fantomina*, [in:] Eadem, *Fantomina and Other Works Written by Eliza Haywood*, Peterborough: Broadview Press 2004, p. 41-71.

8. Haywood Eliza, *The Female Spectator*, New York: Oxford University Press 1999, 313 pp.

9. Irigaray Luce, *This Sex Which Is Not One*, [in:] *New French Feminisms*, New Brunswick: Rutgers University Press 1991, p. 350-356.

10. Jacobus Mary, *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*, New York: Columbia University Press 1986, 340 pp.

11. Langland Elizabeth, *Dialogic Plots and Chameleon Narrators in the Novels of Victorian Women Writers: The Example of Charlotte Bronte's Shirley*, [in:] *Narrative*

Poetics: Papers in Comparative Studies, Volume 5, Columbus: Ohio State University Press 1987, p. 23-38.

12. Lanser Susan, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton: Princeton University Press 1981, 308 pp.

13. Nestor Deborah, *Virtue Rarely Rewarded: Ideological Subversion and Narrative Form in Haywood's Later Fiction*, [in:] *Studies in English Literature, 1500 – 1900*, 1994, Volume 34, № 3, p. 579-598.

14. Pettit Alexander, *Introduction*, [in:] Haywood Eliza, *Fantomina and Other Works Written by Eliza Haywood*, Peterborough: Broadview Press 2004, p. 9-32.

15. Showalter Elaine, *Feminist Criticism in the Wilderness*, [in:] *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*, White Plains: Longman 1994, p. 51-71.

16. Showalter Elaine, *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, New York: Pantheon 1985, 403 pp.

17. Smith Sidonie, *Resisting the Gaze of Embodiment: Women's Autobiography in the Nineteenth Century*, [in:] *American Women's Autobiography: Fea(s)ts of Memory*, Madison: University of Wisconsin Press 1992, p. 75-110.

18. Watson Barbara, *On Power and the Literary Text*, [in:] *Signs* 1975, Volume 1, № 1, p. 111-118.

19. Wilputte Earla, *The Textual Architecture of Eliza Haywood's Adventures of Eovaai*, [in:] *Essays in Literature* 1995, № 22, p. 31-44.

Iryna Pupurs

THE IMAGOLOGICAL POSITION AND ROMANTIC ORIENTALISM

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

Ірина Пупурс

ІМАГОЛОГІЧНА ПОЗИЦІЯ ТА РОМАНТИЧНИЙ ОРІЄНТАЛІЗМ

Abstract: The term “imagological position” has never been used in the literary criticism before. This article is devoted to the theoretical and historical description of the imagological position that is to say a psychosocial view on the “different”. The social, psychological, informational levels of the imagological position and its relation with the imagological perspective (a national view on the “different”) are explained. It is well known that the creation of *Eastern* is a major component of Romanticism. Essentially the *Eastern different* is understood from the imagological positions of traveler, pilgrim, scientist, political prisoner and others. Four main types (the imagological positions “of a pilgrim”, “of a traveler”, “of a scientist” and “of an exile person”) are also described on the bases of the materials of the English, Russian, Ukrainian and Polish romantic writers in this article.

Keywords: an imagological position, an imagological perspective, romantic orientalism, Romanticism, different, East, image

В авторитетному імагологічному довіднику *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters* [7] до ряду вагомих понять сучасної літературознавчої імагології включені концепти “perspective” (“перспектива”), “point of view” (“точка зору”). Манфред Беллер, роз’яснюючи значення цих синонімічних термінів, спочатку процитував тлумачення “point of view” або “viewpoint”, які поєднуються з малярським умінням зображувати тривимірний об’єкт у двовимірній площині, з *Окфордського словника англійської мови* – “особли-

ве ставлення чи спосіб розглядання предмета”, “позиція, з якоїсь щось спостерігається”. Далі вчений справедливо відзначив, що “найпоширеніше літературне вживання цього терміна пов’язується з проєкцією наратора або літературного героя на наративні описи [...] Особливіше вживання стосується позиції та поглядів щодо різних країн” [див.: 7].

Сенс цієї статті М. Беллера полягає в тому, що в імагології концепти “перспективи” й “точки зору”, які також підміняються термінами “позиція” і “погляд”, перш за все поєднуються з національністю автора,

який творить імідж *Іншого*. Таким чином імагологічними різновидами “перспективи” або “точки зору” стають національні погляди (англійський, український, білоруський та ін.) на етноси. “Іміджі певної нації [...] будуть різнитися залежно від різних точок зору інших націй” [див.: 7], – відзначає Манфред Беллер, викремлюючи одну із загальновідомих і ключових тез імагології щодо національної специфіки сприймання *Чужого*.

Отже, посилаючись на ці роз’яснення термінів “перспективи” й “точки зору”, зроблені М. Бером, у статті буде використано ці імагологічні терміни виключно у рамках “національно-авторського”. Коли ж мова йтиме про вплив соціального статусу автора на його сприймання *Іншого* або, інакше кажучи, про соціалізоване сприймання *Іншого*, то я скористаюся терміном “імагологічна позиція”.

У дотичних до імагології галузях знання – соціології, психології, соціальній психології¹ – термін “позиція” (від лат. *positio* – положення, розташування) функціонує у двох основних значеннях: “1) Сстійка система відносин людини до певних сторін дійсності, що проявляється у відповідній поведінці та вчинках; 2) інтегральна, найбільш узагальнена характеристика положення індивіда в статусно-рольовій внутрішньогруповій структурі” [див.: 5].

Таким чином “імагологічну позицію” можна охарактеризувати

¹ До речі, важливість цих наук для літературної імагології підтверджується включенням до вже згадуваної *Імагології* (За редакцією М. Беллера та Дж. Лірсена) статей *Social psychology* (Manfred Beller) й *Sociology* (Nico Wilterdink).

як соціально-психологічний кут зору на *Інше* (разом із тим і на *Своє*, оскільки часто *Інше* тісно пов’язане зі *Своїм*), який проявляється певними поетикальними й семантичними ознаками у створених іміджах *Іншого* й *Свого*. Тобто, етнокультурне *Інше* й *Своє* обрамляється, насичується соціально-психологічним *Авторським*.

Ще на початку 1980-х років у статті *Une perspective d'études en littérature comparée: l'imagerie culturelle* Д.-А. Пажо заявив, що національний образ не слід розглядати як аналог реальності, яка спостерігається, оскільки національний образ – це все-таки репрезентація авторського уявлення. І при вивченні національного образу, на думку французького компаративіста, слід обов’язково рахуватися з “основними опозиціями тексту (я-оповідач – рідна культура, й він-персонаж – культура, яка зображується) та тематичними одиницями, елементами, які є каталізаторами образу чужого” [8, 175]. Як бачимо, тут вповні проводиться аналогія з “імагологічною точкою зору”. А от далі у статті, можна прослідкувати й певний натяк на “імагологічну позицію”. Так, Д.-А. Пажо пише, що важливо розглядати й різні просторово-часові відносини тексту, оскільки вони структурують образ *Іншого*: різноманітні види опозицій “Я – Інше”, способи мітологізації та “зовнішній” порядок, ізоморфний внутрішньому світові письменника, – географічний і психологічний простір у цьому випадку повинні по-стати як єдине ціле” [8, 176].

Дж. Лірсен, висвітлюючи історію розвитку та методи літературної

імагології, зауважив, що “наші джерела мають суб’єктивний характер, їх суб’єктивність не можна ігнорувати, виправдовувати або відфільтрувати, її необхідно враховувати при аналізі. Репрезентовані національності (*spected*) окреслені у перспективному контексті репрезентанта-тексту або дискурсу (*spectant*). Із цієї причини імагологи мають особливий інтерес до динаміки взаємодії між цими образами, які характеризують Іншого (*гетерообрази*), та тими, які характеризують власну, внутрішню ідентичність (*самообраз* або *автообраз*)” [1, 371], та конкретизував дані теоретичні розробки на прикладі Томаса Манна (“При вивченні німецького самообразу в роботах Томаса Манна завжди треба ставити питання, чи Манн періодично пише як німець, або, можливо (і, ймовірно, одночасно), як патрицій-буржуа, європейський інтелектуал чи *Lubecker*” [1, 371]). Інакше кажучи, Дж. Лірсен говорить про “імагологічну точку зору” (автор-німець) та “імагологічну позицію” (автор-інтелектуал та ін.) щодо *Німецького*.

В першому українському підручнику з порівняльного літературознавства також є зауваження щодо сприймання *Чужого* з “імагологічної точки зору” (мандрівником як представником нації) та з “імагологічної позиції” (мандрівником як індивідом, уподобання якого частково визначенні його соціальним статусом): “своя” національно-культурна традиція та індивідуальні психологічно-побутові уподобання мандрівника-спостерігача, які є вихідною основою для сприймання чужоземного світу” [3, 365].

Такі умовиводи сучасних компаративістів щодо впливу “імагологічної точки зору” та “імагологічної позиції” на образ *Іншого* звичайно не є їхнім ноу-хау. Аналогічні думки існували й у попередні віки. Приміром, у першій половині XIX ст. популярністю користувалася *Подорож до Верхнього та Нижнього Єгипту...*² Шарля Сонніні. Авторська імагологічна точка зору щодо *Єгипетського* присутня у цій книзі вже з перших рядків: “Єгипет, – пише французький мандрівник, – у наші часи сплюндрований, вертеп розбійництва і нелюдності, нарешті може мати надію повернути свою колишню гучну славу. Зробившись володінням народу не меш знаменитого, ніж той, яким пишалася давнина; ця прославлена країна, яку минулі віки зробили малопізнаною, досягне своєї прадавньої славетности. Землі, народи, міста, селища повернуться до життя, приймуть нове утворення, і Єгипет стане не таким, яким був донедавна. Таким чином, вважаю за потрібне зобразити Єгипет у тому вигляді, в якому його побачили Французи...” [див.: 10]. Не втрачається сприймання *Єгипетського* з французької точки зору й у подальшій оповіді: месье Сонніні як патріот-француз постійно підкреслює велику місію Франції у відродженні Єгипту та в оприлюдненні величних артефактів давньоєгипетської культури.

² Charles-Nicolas-Sigisbert Sonnini de Manoncourt, *Voyage dans la Haute et Basse Égypte, fait par ordre de l'ancien Gouvernement, et contenant des observations de tous genres*, 3 Volumes, Paris: F. Buisson an 7 de la République (1799). Цього ж року вона була перекладена англійською мовою: *Sonnini's Travel to Upper and Lower Egypt* (translated by Rev. Henry Hunter). Також побачив світ і німецькомовний переклад.

Така його прямолінійна та пропагандистська імагологічна точка зору призвела до того, що російськомовне *Путешествие господина Сонни-ни...* супроводжувалося наступним роз'ясненням: “Читач великодушно пробачить захоплення пана Сонніні: він писав свою *Передмову* під час перебування військ французьких у Єгипті, і певно не передбачав наслідки їхніх подвигів” [див.: 10].

А от проблема “імагологічної позиції щодо *Іншого*” частково висвітлена у першому розділі цієї подорожі. Спочатку месье Сонніні на підставі власного досвіду описав психологічно-соціяльний портрет мандрівника та відзначив, що кожен із них бачить навколишнє середовище по-різному: “Всі речі також не постають в однаковому вигляді перед усіма спостерігачами. Подібно до того, як усякому живописцю характерний особливий підмальовок і спосіб накладання фарб, так і мандрівник, маючи свій особливий спосіб спостереження, повідомляє його в своїх писаннях” [див.: 10]. Далі він вказав на причини появи різного бачення *Іншого* та вирізнив деякі можливі варіанти “імагологічної позиції” мандрівника: “через неможливість усе пізнати мандрівник здебільшого приліплюється до предметів, які старанніше вивчав замолоду. Будучи керований своїм нахилом, а подеколи своєю несамоовитістю, розмірковує все згідно з люб'язним своїм предметом, і нехтує тим, що на нього не схоже, або від нього віддаляється. У такий спосіб і з тієї причини часто Ботанік дивиться тільки на трави; Зоолог – на тварин; любитель старожитностей – на руїни; фізик – на дії Природи; купець – на

способи збільшити свої статки; Політик – на зносини між народами” [див.: 10]. Такі різні погляди на *Інше* (Єгипетське), за спостереженнями Сонніні, призводять до різних моделей текстуальної орієнтації (“Один, нехтуючи подробицями, презентує свої висновки вкупі, без розрізнення; інший пишно звеличує суті дрібниці; ще інший подеколи жертвує правдивістю заради велеречивого опису або сили слова; ще інший, хоча й правильний спостерігач, але грубий і без хисту, обтяжує свої повісті сухістю стилю” [див.: 10]). Також Сонніні відмітив, що часто для реальності не баченого на власні очі *Єгипетського* автори-мандрівники вдавалися до цитувань інших історико-літературних джерел (“Він³ вирішив додати нову подорож, якої він не здійснював, а тому й змушений був робити виписки, запозичати у Геродота, Страбона, Діодора та ін.” [див.: 10]).

У заголовку колись популярного франкомовного *Путівника вояжера Алжиром*⁴ (1846) виокремлено наступні типи мандрівника – “le savant” (“учений”), “l'artiste” (“художник”), “l'homme du monde” (“людина світу”), “le colon” (“колоніст”). “Ці категорії, – вважає Алі Бегдад, автор монографії *Belated Travelers: Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*, – пропонують різні сфе-

³ Ш. Сонніні мав на увазі *Листу з Єгипту...* М. Саварі (M. Savary, *Lettres sur l'Égypte, où l'on offre le parallèle des moeurs anciennes & modernes de ses habitans, où l'on décrit l'état, le commerce, l'agriculture, le gouvernement du pays, & la descente de S. Louis à Damiette, tirée de Joinville & des auteurs arabes, avec des cartes géographiques*, Paris 1785–86).

⁴ *Guide du voyageur en Algérie: itinéraire du savant, de l'artiste, de l'homme du monde et du colon* / Par Quétin, Paris: L. Maison 1848, III, 352 pp.

ри інтервенції на Сході, до яких прикладається інформація путівника” [6, 40].

Повертаючись до орієнталізму ХХ ст., слід пригадати ще деякі напруження Р. Шваба й Е. Саїда, які виявляються дотичними до проблеми “імагологічної позиції”. У *Східному Відродженні*, керуючись соціально-психологічними особливостями орієнталістів ХІХ ст., Р. Шваб поділив їх на: орієнталістів-науковців, орієнталістів-ентузіастів (В. Гюго, Й. В. Гете) або орієнталістів, які є одночасно науковцями й ентузіастами (Р. Бертон, Е. Лейн, Ф. Шлегель) [див.: 9]. Е. Саїд в *Орієнталізмі* виокремив три категорії авторів-орієнталістів: 1) автор, який здійснює професійне орієнталістське дослідження, що має науковий статус (Е. Лейн); 2) автор, який наукові артефакти презентує через яскраві індивідуальні враження (Р. Бертон); 3) автор, для якого реальна або метафорична подорож на Схід є реалізацією проекту, що внутрішньо формувався (Ж. де Нерваль) [див.: 4]. При цьому зауважив, що орієнталістів, які виключно належать до якоїсь однієї з цих категорій, немає. Вповні очевидно, що підґрунтям для цих класифікацій Р. Шваба й Е. Саїда слугують формуючі для “імагологічної позиції” соціальні та психологічні чинники.

Безперечно, офіційний соціальний статус “того, хто перебуває на Сході” продукує відповідну статусну імагологічну позицію: мандрівник – мандрівну, паломник – паломницьку, науковець – наукову, невільник – невільницьку й т. п. Втім, такий алгоритм не є сталим: приміром, письменник-науковець може займати щодо *Східного* не тільки наукову, але

й мандрівну або паломницьку позиції. Це підтверджується численними сходознавчо-літературними текстами, в яких відображені як власні офіційно-статусні, так й інші імагологічні позиції письменника, який перебуває на Сході.

У свою чергу офіційна імагологічна позиція має експектаційний характер: від автора, який споглядає *Інше* із заявленої мандрівної імагологічної позиції, очікують тексти у жанрі подорожі; від автора-паломника – паломницької літератури й т. п. Приміром, російські читачі від А. Пушкіна, який подорожував Кавказом, чекали подорожніх записок, від О. Сенковського, який перебував у науковому відрядженні на Близькому Сході, – наукових текстів, а від паломника М. Гоголя – опису Святої Землі й т. п. Разом із тим, подеколи, офіційно-статусна імагологічна позиція створює й відповідний ракурс сприймання *Іншого*: якщо автор-науковець вигадує або фантазує про *Східне*, то це може прийматися за наукові факти, а от останні з-під пера автора-мандрівника можуть викликати сумніви; якщо автор-мандрівник дає подорожні рекомендації, то їх сприймають серйозно, беручи на віру. Щодо останнього показовими є рядки з листа К. Базілі (російського консула в Сирії та Палестині) до М. Гоголя: “Якщо приїдеш без мене, то зроби ласку, не турбуйся про конвої та інші нісенітниці, про які говорять світські мандрівники-шарлатани, наслідуючи Лямартіна” (м. Бейрут, 25 грудня 1847 р.).

Щодо психологічної складової імагологічної позиції, то тут розуміється “психологія групової поведінки”. Колись в одному з досліджень,

присвячених історико-психологічним особливостям побутової поведінки декабристів, Юрій Лотман зауважив: “До свідомости людини підключаються складні етичні, релігійні, естетичні, побутові й інші семіотичні норми, на фоні яких складається психологія групової поведінки” [див.: 2]. На мою думку, такого роду “психологія групової поведінки” (“мандрівника”, “паломника”, “вченого”, “невільника”) маркує й імагологічну позицію (“мандрівну”, “паломницьку”, “наукову”, “невільницьку”). Для науковця й мандрівника характерна пристрасність, емоційна напруга в бажанні відкрити або побачити щось нове, флексибільність, тобто здатність пристосовуватися до *Іншого* (не тільки вивчати чужоземну мову й культуру, але й намагатися жити по-чужоземному); для невольника – ностальгійність, відчуття самотності, депресивність; для паломника – благоговійне почуття глибокої поваги до християнських святинь, пристрасне прагнення доторкнутися до Святих місць.

Утім структура “імагологічної позиції” – це не лише соціально-психологічне налаштування на сприймання заданого об’єкта, але ще й сума певних знань про нього, такий собі “бібліотечний образ”, який завжди тяжів над формуванням орієнталізму “того, хто перебуває на Сході”. “Кожен автор, який пише про Схід, – за спостереженням Е. Саїда, – неодмінно знаходить певний орієнтальний прецедент, певне попереднє знання про Схід, на яке він посилається і від якого відштовхується” [4, 35]. Власне, інформаційна складова об’єднує “імагологічну

позицію” з “імагологічною точкою зору”: вона є спільною для обох, коли автор-англієць виключно орієнтується на англійську інформацію про *Інше*, український – українську й т. п. Але не потрібно забувати, що для європейського орієнталізму характерне цитування, перефразування, посилання або згадування орієнталістичних робіт як попередників, так і сучасників. “Орієнталізм – це система цитування праць і авторів” [4, 39], – писав Е. Саїд, ілюструючи сказане історією з книгою англійця Е. Лейна (*Звичаї та побут сучасних єгиптян*, 1836), яка була авторитетним джерелом відомостей про Єгипет для багатьох, у тому числі й для француза Ж. де Нерваля. Тобто, нерідко бібліотечний образ *Східного* – не тільки власне-національні, але й закордонні іміджі. Приміром, на *Кавказьке* польського романтика Лади-Заблоцького вплинули російські іміджі цього регіону, створені Бестужевим-Марлінським, а на *Близько-Східне* іншого польського романтика Словацького – французьке *Єгипетське, Палестинське* та інше *Східне* де Лямартіна. Тут доцільно зауважити, що бібліотечний Схід, яким оперували письменники-романтики, включав разом із реальними фактами й стереотипічні уявлення про Азію, які літератори або беззастережно підтверджували, або доповнювали новими нюансами, або розвінчували.

Таким чином “імагологічна позиція” характеризується сукупністю трьох вимірів – двох формоутворюючих (соціального й психологічного) й об’єднуючого з “імагологічною точкою зору” (інформаційного). Разом із тим, після студіювання ан-

глійської, української, польської, французької, німецької літератури романтичного орієнталізму, з'ясувалося, що текстів, у яких *Східне* зображене з якоїсь однієї імагологічної позиції, вкрай мало. Нерідко авторський імідж *Сходу* – це мозаїка наративів із різних імагологічних позицій та однієї імагологічної точки зору. Остання може бути як яскраво вираженою чи менш акцентованою, так і загалом другорядною, непомітною чи латентною, але вона ніколи не відсутня.

На Сході бувало багато європейських письменників-романтиків, і побачене ними не тільки з різних імагологічних точок зору (англійської, французької, російської та ін.), але й позицій (мандрівної, паломницької, наукової, невільницької) *Східне*, було оприявлене як “романтичне реструктування Сходу, – за словами Е. Саїда, – його *ре-візію*” [див.: 4] в контексті європейського літературного орієнталізму.

Найпоширеніша імагологічна позиція – мандрівна, тобто сприймання *Східного* з позиції мандрівника. В першій половині XIX ст., передусім у 20 – 30-і роки, відбувся бум подорожей європейців до східних країн. Здійснили орієнтальні мандрівки і Дж. Байрон, Т. Медвін, Ж. де Нерваль, А. де Лямартін, Т. Готьє, М. Костомаров, С. Руданський, Ю. Словацький та ін.

Розповсюджена й наукова імагологічна позиція. Вона притаманна письменникам-романтикам, які були професійними сходознавцями (В. Джонс). Хоча сприймали Схід із наукової позиції (антропологічної, фольклористичної, етнографічної, географічної, історичної, археоло-

гічної) й письменники, які були сходознавцями-любителями (Т. Медвін, Ж. де Нерваль, А. Бестужев-Марлінський, Т. Готьє, М. Костомаров та ін.).

Паломницькі цілі переслідували на Сході Ф.-Р. де Шатобріян, А. де Лямартін, А. Муравйов, М. Гоголь, І. Голівінський. А отже, в їхньому випадку сприймання *Східного* можемо говорити про паломницьку імагологічну позицію щодо *Східного*. Втім, паломницького мотиву, вповні погоджуюсь із спостереженнями Е. Саїда в *Орієнталізмі*, не вдається уникнути, подорожуючи Близьким Сходом, місця якого становлять біблійну географічну мапу, жодному мандрівникові-християнинові.

“Бранцями Сходу” у прямому значенні цього словосполучення стали: Т. Шевченко, якого було засуджено до десятирічної солдатської служби в Середній Азії; Є. Фелінська, Р. Піотровський та інші польські письменники, які пройшли через сибірське ув'язнення, польські поети Кавказької групи; російські письменники-декабристи, яких було покарано засланням (А. Бестужев-Марлінський та ін.) до Сибіру або на Кавказ. Їхній офіційний статус “політв'язня, засланого” логічно призвів до появи невільницької імагологічної позиції.

Зрозуміла річ, що кожен варіант імагологічної позиції призводить до відповідної вербалізованої орієнтації баченого Сходу: формуються різні моделі *Романтизованого Східного* (мандрівна, наукова, паломницька, невільницька), які вирізняються орієнтацією на поетичальному й семантичному рівнях. Про специфіку цих моделей мова піде в моїй монографії *Імагологічна*

парадигма романтичного орієнталізму: на матеріялі західно- й східно-європейських літератур кінця XVIII – XIX ст., яка невдовзі вийде друком в Україні.

Bibliography and Notes

1. Лірсен Джоєп, *Імагологія: історія і метод*, [у:] *Літературна компаративістика*, Випуск IV: *Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми*, Число II, Київ: СтилоС 2011, с. 362-375.

2. Лотман Юрий, *Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория)*, [в:] *Литературное наследие декабристов* / Ред. В. Базанов, В. Вацура, Ленинград: Наука 1975, с. 25-74.

3. *Порівняльне літературознавство* / В. Будний, М. Ільницький, Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія" 2008, 430 с.

4. Саїд Едвард, *Орієнталізм* / Пер. з англ. В. Шовкун, Київ: Видавництво Соломії Павличко "Основи" 2001, 511 с.

5. Шапар Віктор, *Психологічний тлумачний словник*, Харків: Прапор 2004, 640 с.

6. Behdad Ali, *Belated Travelers: Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*, Durham, NC: Duke University Press 1994, 176 pp.

7. *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey* / Ed. by M. Beller, J. Leerssen, Rodopi: Amsterdam-New York, N.Y. 2007, 476 p.

8. Pageaux D.-H., *Une perspective d'études en littérature comparée: l'imagerie culturelle*, [in:] *Synthesis*, Bucarest 1981, Volume VIII, p. 169-185.

9. Schwab R., *The Oriental Renaissance: Europe's Rediscovery of India and the East 1680 – 1880* / Translated by G. Patterson-Black, V. Reinking, New York: Columbia University Press 1984, 542 pp.

10. *Путешествие господина Сонни-ния в Верхний и Нижний Египет, с описанием страны, нравов, обычаев и религии природных жителей*, Web. 12.11.2014. <<http://www.vostlit.info/./Sonnini/frametext5.htm>>.

Olha Poroniuk

**LONDON TEXT OF THE ENGLISH LITERATURE:
GENESIS AND HISTORY**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Ольга Поронюк

**ЛОНДОНСЬКИЙ ТЕКСТ АНГЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ:
ГЕНЕЗА ТА ІСТОРІЯ**

Abstract: The paper explores genesis and history of London text in the English literature from the period of establishment of London as the capital and European cultural center till the early 20th century. It is shown that London text inscribed all events of the English history as well as characteristic features of the British national character, lifestyle, and moral principles. It is proved that London can be defined as meta-text that consists of authors' texts, which contain codes of a certain epoch in the history of British culture and civilization. London text is open to diverse artistic experiments.

Keywords: London, London text, D. Defoe, H. Fielding, Ch. Lamb, Ch. Dickens, the Newgate novel

Історія міста Лондона і гене- за Лондонського тексту взаємо- пов'язані та рівночасно беруть по- чаток у добу, коли римські легіони імператора Клавдія в 43 році після Р. Х. вторглись на Британські острови і дали поселенню, заснованому до них кельтами назву Лондініум. Уже в 61 році римський історик Тацит пише про нього як про центр торгівлі. А в період раннього Середньовіччя – у 884 році – Альфред Великий робить місто столицею своєї держави. В XI – на початку XII століття Лондон стає столицею Англії і королівською ре- зиденцією. Відтоді це місто утвер- джується як торговий та економіч- ний центр, а на початку XVIII століт-

тя визнаний найбільшим містом сві- ту. Впродовж століть за британською столицею закріплюються епітети “столиця світу”, “місто-чудо”, “місто- сузір'я”. Найголовніше, що Лондон є квінтесенцією життя людини, уосо- бленням кращих досягнень британ- ської нації. Місто виступає храните- лем вікових цінностей і формує сво- ерідний стиль життя. Як писав про Лондон Семюел Джонсон у 1777 році, “якщо Ви втомилась від Лондона, Ви втомилась жити, тому що тут є все, що потрібно для життя” [4, 215].

Історично місто Лондон закла- дає багаті можливості для творення власного тексту, точніше надтексту. Лондонський текст відтворює, на за-

гал, складність та глибину історії людини і нації, становлення культури і літератури. Він витворює, користуючись визначенням В. Топорова, “потужний поліфонічний резонансний простір” [5, 66], в якому поєднано минуле і теперішнє, географічно далеке та близьке, всі антиномії людського життя.

Одна з перших середньовічних рецепцій Лондона з’являється у VII столітті у праці *Церковна історія англійського народу* Беди Високоповажного. Вчений визначає Лондон як метрополіс – “a metropolis” (це слово він вживає лише для опису Лондона) і як “ринок багатьох народів” – “a mart of many nations coming by land and sea” [14, 130]. Наприкінці XIV століття в поемі Дж. Чосера *Кентерберійські оповідання* дія розпочинається у таверні Табард у передмісті Лондона Саутворку. Тобто, можна стверджувати, що в період Середньовіччя згадки в історичних текстах, епізоди та мотиви Лондона склали перший етап розвитку Лондонського тексту.

У ролі літературного об’єкту Лондон вперше з’явився в поемі шотландського поета Вільяма Данбара *На честь міста Лондона* приблизно у 1500 – 1501 роках: “London, thou art of townes *A per se*. / Sovereign of cities, seemliest in sight, / Of high renoun, riches and royaltie; / Of lordis, barons, and many a goodly knyght; / Of most delectable lusty ladies bright; / Of famous prelatys, in habitis clericall; / Of merchauntis full of substaunce and of myght: / London, thou art the flour of Cities all” [7]. Показовим є словосполучення, яким автор характеризує місто – “*A per se*”, що означає “самотійно”. Тобто Лондон є центральним образом і мотивом, і В. Данбар усві-

домлює його як самотійний та самотійний об’єкт літературного оспівування.

Надалі в літературі Лондонський текст перебуває в стані постійного розвитку, він актуалізується у межах практично всіх літературних епох і напрямів. Наприклад, в епоху Відродження у багатьох п’єсах Лондон матеріалізується за допомогою названих вулиць і конкретних будинків, дія часто відбувається в публічних місцях Лондона, а дійовими особами виступають лондонці. Дослідник ренесансної англійської літератури Брайан Гіббонс навіть виокремлює такий різновид англійської комедії як “міська комедія”. Її інша назва – “Лондонська комедія”. Він досліджує п’єси Бена Джонсона, Томаса Міддлтона і Джона Марстона і робить висновок, що драматурги відтворюють конкретні лондонські краєвиди, а сучасників-лондонців зображують цілком реалістично – “as typical London types” [8, 140].

Ця тенденція зберігається в період Реставрації у другій половині XVII століття і поглиблюється в добу Просвітництва. У багатьох творах Лондон, виступає не тільки тлом дії, мотивний комплекс міста визначає сюжет, характер персонажів, систему оповіді. Наприклад, Лондон є традиційним місцем дії комедії Реставрації. Прикладом слугує сатирична комедія, написана в стилі баладної опери, Джона Гея *Опера жебрака* (1727). Місцем дії у ній виступає Лондон, яке конкретизується – це Ньюгейтська в’язниця. Як наслідок, місце дії формує певне середовище – шахраїв, кримінальних злочинців, скупників краденого. Драматург, зображуючи лондонські низи, проводить думку,

що аморальність є як ознакою найбідніших, так найбагатших жителів англійської столиці.

Відомо, що на початку XVIII століття одним з провідних жанрів англійської літератури є жанр есею/нарису. Багато із творів цього жанру присвячені найрізноманітнішим аспектам лондонського життя. Вони започатковують формування, так би мовити, енциклопедії Лондона, його вулиць, площ, районів, закладів. Наприклад, розгорнутий есей Данієля Дефо *Подорож крізь увесь острів Великої Британії* (*A Tour Thro' The Whole Island of Great Britain, Divided into Circuits or Journies*, 1724 – 1727) розпочинається й закінчується докладним відтворенням Лондона. Автор у передмові до першого тому пише про те, що не можна забувати про загальну залежність всієї країни від Лондона (“not forgetting the general dependance of the whole country upon the city of London” [6]). А в передмові до третього, заключного третього тому Д. Дефо повідомляє про потребу докладного опису Лондона як міста, значення якого виходить за межі Британії: «Since our last volume, we have to add to the description of the parts in and about London, a large variety both of publick and private buildings; as a new East-India House building in the city, and a South-Sea Company-House finished, both lofty and magnificent. Mr. Guy's Hospital in Southwark, the noblest foundation of the age for one private charity, finished and filled at the foot of above an hundred thousand pounds gift, if common fame may be believed: The additions to Bethlehem Hospital, and several new steeples and churches; Sir Gregory Page's house, or rather

palace, upon Black-Heath, erected and finished, one of the most beautiful seats belonging to a private gentleman, that not England only, but that all Europe can produce” [6]. Візуалізуючи Лондон у його емпіричній конкретності, письменник виводить значення міста на рівень культури та цивілізації.

Окремого значення в розвитку Лондонського тексту англійської літератури набуває англійський просвітницький роман, який стає упродовж століття провідним літературним жанром. У ньому, зокрема, в творчості Д. Дефо (роман *Моль Флендерс*, 1722), Генрі Філдінга (*Джонатан Вайлд, Великий*, 1743, заключна частина роману *Том Джонс*, 1749) та інших романістів-просвітників простір міста значно розширюється.

Лондон постає зі сторінок романів англійських просвітників не лише “столицею світу”, вони висвітлюють “інший” Лондон як уособлення усіх найстрашніших пороків, властивих людській природі. Англійський дослідник Гамільтон Макаллістер називає Лондон у творчості Генрі Філдінга втіленням похмурості та песимізму, найвищим проявом яких став роман *Амелія* (1751), де героям не залишається жодного шансу бути щасливими у межах Лондона, і вони знаходять його у провінції [12].

Відтак, починаючи з просвітницького роману і, на загал, літератури доби Просвітництва, Лондонський текст розвивається як антиномічний, він долає однозначність погляду на місто і висвітлює весь спектр поглядів – від його позитивного до негативного сприйняття. Користуючись напрацюваннями В. Топорова, йдеться про “антиномічну цілісність” міста [5, 15].

У літературі англійського романтизму, крізь яку надзвичайно інтенсивно та своєрідно просувався у своєму розвитку Лондонський текст англійської літератури, особливе належить «лондонським романтикам» – Чарльзові Лемові, Вільямові Гезлітові, Джеймсові Лі Гантові та Томасові де Квінсі. Зокрема, в *Нарисах Елії* (1822) есеїст, критик, поет і драматург Ч. Лем відтворив риси величезного міста, панораму нескінченної строкатості та розмаїтості. В його Лондоні зливається минуле та майбутнє, високе та буденне. Все це сфокусоване у погляді на місто Елії, літературного героя Ч. Лема, який створив образ мітопоетизованого Лондона і наділив його значенням символу людського життя.

Як і будь-яке літературне місто, романтичний Лондон має власну «мову». Він промовляє до нас своїми вулицями, площами, водами, ставками, садами, будівлями, пам'ятниками, людьми, історією, ідеями. Його можна розуміти як свого роду гетерогенний текст, якому приписується деякий загальний зміст і на основі якого можна реконструювати реалізовану в тексті систему знаків. Так, у *Нарисах*, згадавши Банк, Ч. Лем відсилає читача у Ситі, в якому зосереджується ділове життя столиці. Ситі – малозаселений, але дуже жвавий район Лондону, адже це район торгово-промислових, банківських, адвокатських контор та інших закладів. Саме звідси в усі сторони Англії вирушали поштові карети. Також тут була і стоянка найманих карет, які пропонували прогулянки по всьому місту. Шлях, який ніби вимірює Ч. Лем у нарисі *Тихоокеанський торговий дім*, приводить у північні

райони Лондону. Мистець неодноразово відсилає до Ситі у своїх *Нарисах*, називаючи в одному чи іншому творі вулиці, розташовані в межах Ситі: Лотбері, Треднідл-стріт, Ломбард-стріт – вулиця, де любили селитися банкіри й лихварі.

Якщо перераховувати всі вулиці, площі, райони, парки, монументи, згадані у творі, то список буде довгим: серед них – райони Сохо (знаменитий книжковими магазинами), Голборн, Пекем, Ваппінг, Блумсбері (район в центрі Лондону, де жили багаті люди), Смітфілд (район Лондону, де знаходиться найбільший базар сільськогосподарських продуктів і худоби), Альзація (на злодійському жаргоні так називався Вайтфраєрс – район Лондону, де переховувались злочинці) та інші відомі місця Лондону – Ковентгарденський базар (головний фруктовий базар Лондону), монумент на Фіш-стріт-гіл (поставлений на згадку про велику Лондонську пожежу 1666 року, яка забрала багато людських життів), Вестмінстер-гол. У творі Ч. Лема зображено також архітектурний витвір Лондону Вестмінстер-гол, який відіграв важливу роль в історії країни: тут влаштовувались коронаційні бенкети, вершилось правосуддя над державними злочинцями. Собор Вестмінстерського абатства упродовж багатьох століть був місцем коронації та усипальницею королів та визначних людей Англії. Відтворено також Нью-Рівер (канал, призначений для водозабезпечення Лондону), ставок Розамунди (місце зустрічей закоханих, який знаходиться в Сент-Джеймському парку), парк Малбері-Гарденз (парк у західній частині Лондону, тут у XVIII столітті побудували

Букінгемський палац, який став резиденцією королівської сім'ї), Сент-Ендрю – собор у Лондоні тощо.

Всі ці назви, притаманні тільки Лондону, творять специфічний “лондонський текст”. Відтак, на думку Роляна Барта, читача *Нарисів* можна уподібнити до мандрівника, який звільнився від будь-якої напруги, яку витворила уява, і внутрішньо нічим не обтяжений, під час прогулянки він має сприйняття множинне, багатозначне, його враження різноманітні за походженням – відблиски, кольорові плями, рослини, спека, свіже повітря, крик птахів, голоси дітей із того боку яру, перехожі, їхні жести, одяг місцевих жителів – здалеку або зовсім поряд, усі ці випадкові деталі наполовину впізнавані, вони відсилають до знайомих кодів, хоча їхнє поєднання унікальне і робить прогулянку оригінальною, наповнює деталями, які не можуть повторитися, нові – будуть іншими. Важливо, що вони є специфічно лондонськими: погодні явища (“холодні зимові ночі”, “довгий зимовий вечір”, “легкий подув вітру”, “літня спека” [11]). Спостерігається тенденція до обігравання деяких тонкощів, знання яких стає іноді свого роду паролем входження в лондонський текст: так наприклад, це лондонські тумани. Як був переконаний Оскар Вайлд, лондонці помітили лондонські тумани після полотен Вільяма Тернера.

У наступний період розвитку англійської літератури, пов'язаний із клясичним реалізмом, було створено складний та багатогранний образ Лондона. Представники цього напрямку послідовно розкривали зв'язок між внутрішнім світом особистості та навколишнім світом, обравши

єдиним естетичним принципом зображення долі людини на тлі історії й виявлення типових рис представників різних соціальних станів свого часу. Така скерованість простежується у Лондонському фрагменті їхніх романів.

Наприклад, у романі *Ярмарок марнославства* Вільяма Теккерея географія Лондона стає своєрідним соціальним кодом твору. Дія твору відбувається у “клясово маркованих” районах міста. Відповідно, лондонські аристократи мешкають у районі Вестмінстеру. Так, аристократка міс Кроулі з роману В. Теккерея мешкає на вулиці Парк-лейн напроти Гайд-парку. Багаті буржуа, заможні представники купецтва обирають помешкання в центральному Лондоні, ближче до тих вулиць, де живуть представники аристократичного стану. Так, сім'я Емілі Седлі мешкає на вулиці Рассел-сквер у районі Блумсбері, де жило багато представників вищої середньої кляси. Своєю чергою, магазини, офіси, підприємства купців знаходились в інших районах міста, так наприклад, фірма, а насправді бакалійна крамниця, батька Доббіна розташована у районі Ситі на вулиці Темз-стріт. Як вказує П. Акройд у *Біографії* Лондона, місто упродовж століть вражало своєю “спеціалізацією”, “надзвичайним подрібленням професій і територій”: “Це розмежування завжди було властиве лондонському торгово-ремісничому життю. Так, у XVII столітті оптики концентрувалися, в основному, на Ладгейт-стріт, лихварі – на Лонг-лейн, книготорговці – на вулиці Сент-Полз-Черчард. У XVIII столітті сир можна було купити на Темз-стріт, гральні карти – на Стренді. Вивіски

для крамниць і таверн продавалися в провулку Гуп-Еллі поблизу Шу-лейн; малярі тримали там запас зображень на всі випадки життя – від чайників до білих оленів і червоних левів. Продавці птахів жили у Севен-Даялс, каретники – на Лонг-Ейкрем, скульптори – на Юстон-роуд, продавці тканин і одягу – на Тотенгам-Корт-роуд, зубні лікарі – на Сент-Мартінз-лейн” [1].

Узагальнюючи, варто наголосити, що слово “вулиця” з’являється у романі *Ярмарок марнославства* 110 разів [13], автор подає більшість лондонських вулиць, які реально існують; утім деякі вулиці є вигаданими, як от Грей-Гонт-стріт, на якій мешкає під час приїздів до Лондона баронет Кроулі. Усі згадані географічні назви Лондона мають акцентоване соціальне навантаження – відтворення соціальної картини Британії середини XIX століття.

Одним із найяскравіших художніх явищ англійського реалізму позаминулого століття можна вважати Ньюгейтський роман. Тема Ньюгейта вперше актуалізується в англійській літературі XVIII століття, зокрема, в творчості Данієля Дефо. Однак у наступному столітті в реалістичному романі вона набуває значення соціального явища. В 1830 – 1840-х роках, у період індустріалізації загострюється протистояння між суспільством та законодавчою системою, судова система, як і система покарання, в той час була неефективною і ставала об’єктом критики з боку не лише суспільства, а й романістів. До неї зверталися В. Годвін, Е. Бульвер-Літтон, Ч. Діккенс та інші. Як зазначають дослідники, публічні страти в Ньюгейті були традиційними і набули рис яскравого, повчального те-

атрального видовища [2, 212]. Таким чином, представники Ньюгейтського роману брали сюжети та мотиви із життя британської столиці. Одним з найяскравіших представників цього різновиду роману вважають Едварда Бульвер-Літтона. Його романи *Пелем, або пригоди джентльмена* (1828) і *Юджин Ерам* (1832) є класичними ньюгейтськими романами, дія яких безпосередньо пов’язана із Лондоном.

Відтак, в англійській літературі затверджується нова тема і новий герой, а Лондонський текст розширюється завдяки новому соціокультурному локусу і новому екзистенційному акценту лондонського життя.

Справедливо також стверджувати, що, незважаючи на увагу до лондонських тем багатьох романістів тієї епохи, справжнім співцем Лондона називали Чарльза Діккенса. Образ Лондона є центральним у його творчості – починаючи з першого твору *Нариси Боза*, присвяченого лондонському життю та його мешканцям. Біограф Ч. Діккенса Г. Пірсон назвав письменника поетом вулиць, набережних і площ Лондона: “Діккенс – це і був Лондон. Він злився з містом воедино, став частинкою кожної цеглинки, кожної краплі його скріпного розчину. Про Діккенсівський Лондон думаєш і говориш так, ніби Діккенс сам його збудував і називається він не Лондон, а Діккенс-таун” [3]. Як один із найбільших письменників-урбаністів, Ч. Діккенс відтворив місто у різних перспективах і ракурсах, без нього неможливо уявити ані пригод містера Піквіка, ані долі Олівера Твіста, Ніколаса Нікльбі, Поля і Фльорес Домбі та інших персонажів. Семіотика Діккенсового Лондона – це і то-

поніміка, і знаки ландшафту, і знаки архітектури. В романах письменника відтворено всі основні антиномії міського життя: публічного і приватного життя, столичного і провінційного життя, минулого і сучасного міста. Відтворюючи соціальні конфлікти, мистцеві вдалося створити образ Лондона не лише як “столиці світу”, а й візуалізувати лондонські нетрі, найбідніший і злочинний Лондон. Відтак, його концепція соціальної реальності дає змогу розуміти як соціокультурні процеси, так і настрої, цінності, міти, зрештою, ідентичність лондонців, а також простежити їхній взаємозв’язок. Таким чином, видатний романіст практично в усіх романах витворює образ-символ, охоплюючи всі аспекти життя і виводячи його мітопоетичний рівень.

У пізньовікторіанському романі Лондон постає містом контрастів. Однією із найбільш актуальних соціальних тем стає тема лондонських нетрів. Це була настільки гостра проблема наприкінці XIX століття, що привертала увагу всього англійського і навіть світового товариства. Тогочасні журналісти і соціальні дослідники, які описали ці райони крайньої убогости, деградації, злочинності та насильства, закликали до негайного громадського реагування та акцій, аби покращити життя та санітарні умови життя робітничої класи: “Нетрі припинили розглядати як хворобу в собі і поступово почали розглядати як симптом набагато ширший, як соціальне зло” [15, 223]. Саме із такої перспективи британську столицю зображують письменники. Наприклад, соціалістка і письменниця Маргарет Гаркнесс створила одну із найпохмуріших картин

лондонських нетрів кінця XIX століття. У творі *У найтемнішому Лондоні* (*In Darkest London*, 1889) авторка відтворює життя робітничого дому в бідному кварталі великого міста: “The Whitechapel Union is a model workhouse; that is to say, it is the Poor Law incarnate in stone and brick. [...] The young people never go out, never see a visitor, and the old ones only get one holiday in the month. [...] Doubtless this Bastile offers no premium to idle and improvident habits; but what shall we say of the woman, or man, maimed by misfortune, who must come there or die in the street? Why should old people be punished for their existence?” [10, 143]. Документалізм твору, його скепованість на виявлення абсолютного зубожіння в Лондонському Іст-Сайді, палкий заклик до реформ і захисту справедливого правосуддя, зробили цей твір (як і, в цілому, творчість письменниці) документом англійського соціального реалізму.

Як і Маргарет Гаркнесс, про Лондонські нетрі писав Джордж Гіссінг. Бідність, класова нерівність, гостра потреба в соціальних реформах є темами його романів, які автор подає крізь поетику зображення нетрів Лондона. Одним із найвідоміших творів Дж. Гіссінга є роман *Пекло* (*The Nether World*, 1889). У ньому виявились найпотужніші творчі риси автора та особливості його художнього методу, який можна окреслити як поєднання гостросоціальної проблематики і натуралістичних технік відтворення подій позатекстової реальності. Мистець є фотографічно точним як у зображенні міста, так і у відтворенні людини: “See how worn-out the poor girls are becoming, how they gape, what listless eyes most of

them have! The stoop in the shoulders so universal among them merely means over-toil in the workroom. Not one in a thousand shows the elements of taste in dress; vulgarity and worse glares in all but every costume. [...] Mark the men in their turn: four in every six have visages so deformed by ill-health that they excite disgust; their hair is cut down to within half an inch of the scalp; their legs are twisted out of shape by evil conditions of life from birth upwards. Whenever a youth and a girl come along arm-in-arm, how flagrantly shows the man's coarseness!" [9, XII].

Загалом, про Лондон кінця XIX століття писали багато авторів: Р.Л. Стівенсон, Дж. Мередіт, О. Вайлд, А. Конан Дойл, В. Морріс, А. Моррісон та багато інших. Вони, згідно зі своїми мистецькими поглядами, відтворили головне британське місто як центр світових змін та досягнень у галузях економіки, соціальної політики, культури, як місто соціальних контрастів і тим підсумували тривалу історію Лондонського тексту англійської літератури.

Bibliography and Notes

1. Акройд Питер, *Лондон. Биография*, Web. 26.12.2015. <<http://www.langust.ru/review/londonb6>>.

2. Матвеев И. А., *Генезис и жанровые особенности Ньюгейтского романа*, [в:] *Известия Томского политехнического университета*, Томск 2006, Том 309, № 6, с. 211-215.

3. Пирсон Х., *Диккенс*, Москва 1963, 512 с.

4. Скляренко В., Батий Я., Иовлева Т., Исаенко О., *50 знаменитых городов мира*, Харків: Фолио 2004, 508 с.

5. Топоров В. Н., *Петербургский текст русской литературы. Избранные труды*, Санкт-Петербург 2003, 616 с.

6. Defoe Daniel, *A Tour Thro' The Whole Island of Great Britain, Divided into Circuits or Journies*, Web. 03.12.2015. <<https://ebooks.adelaide.edu.au/d/defoe/daniel/britain/>>.

7. Dunbar William, *In Honour of the City of London*, Web. 16.12.2015. <<http://www.bartleby.com/101/19.html>>.

8. Gibbons Brian. *Jacobean City Comedy: a study of satiric plays by Jonson, Marston and Middleton*, Hart-Davis: 1968, 223 pp.

9. Gissing, George, *The Nether World*, Web. 14.12.2015. <<http://www.gutenberg.org/files/4301/4301-h/4301-h.htm>>.

10. Harkness Margaret, *In Darkest London*, Cambridge: Black Apollo Press 2003, 204 pp.

11. Lamb, Charles, *The Essays of Elia*, Web. 20.11.2015. <<https://ebooks.adelaide.edu.au/l/lamb/charles/elia/book1.1.html>>.

12. Macallister Hamilton, *Fielding (Literature in Perspective)*, London: Evans Brothers Ltd 1967, 160 pp.

13. Thackeray William Makepeace, *Vanity Fair*, Penguin Classics 2002, 912 pp.

14. Turner Henry, *The Culture of Capital. Property, Cities, and Knowledge in Early Modern England*, Routledge 2014, 320 pp.

15. Wohl Anthony S., *The Eternal Slum: Housing and Social Policy in Victorian London*, Transaction Publishers: 2001, 386 pp.

Olena Kravets

THE SPECIFICITY OF “HISTORY” CONCEPT IN THE JOHN UPDIKE’S NOVELISTIC WORKS

Vasyl' Karazin Kharkiv National University, Ukraine

Олена Кравець

СПЕЦИФІКА КОНЦЕПТУ «ІСТОРІЯ» В РОМАННІЙ ТВОРЧОСТІ ДЖОНА АПДАЙКА

Abstract: The article focuses on revealing the peculiarities of neomythological conceptual grounds of John Updike’s novel diptych *The Witches of Eastwick, The Widows of Eastwick* by the American writer J. Updike. An integrative approach to the study of neomythological tendencies in John Updike’s novelistic heritage, the analysis of the functioning of the concept “history” revealed the specificity of author’s individual sphere of concepts. A key position in the author’s conceptualization of the historical process takes actualization of the concept of history as a creative process, characterized by reinterpretation of past events as a result of comparing it with the mythological worldview and mythological categories.

Keywords: concept, neomythologism, novel

Мітотворчість є важливим явищем соціокультурної історії людства. Найбільш продуктивною рецепція архаїчних мітів виявляється в літературі й культурі XX – початку XXI ст., що зумовило визначення науковцями сучасної доби як «мітологічний ренесанс» (Т. Апінян [2]), «період ремітологізації» (Є. Мелетінській [8]), епоха «неомітологизму» (М. Епштейн [11]).

В американській літературі на межі XX – XXI ст. зростає інтерес до міту й формується новий, неомітологічний тип художнього мислення як спроба знайти універсальні відповіді на глобальні онтологічні пи-

тання. Американський варіант неомітологизму XX ст. має власні витoki та національно-історичні зумовлені функції, серед яких простежуються відносно хистка американська самоідентифікація, імміграційні процеси, мультикультурність тощо. За цих обставин у США дуже рано та швидко національний міт почав заміщуватися космополітичною маскультурою, її стереотипами, тотемами й табу, що також зумовило загальнонаціональну потребу у неомітах, їх моделюванні й аналізі.

Джон Апдайк (John Updike, 1932 – 2009) – романіст, поет, есеїст, літературний критик, є одним із

найвиразніших представників американської літератури другої половини ХХ – початку ХХІ ст., який сконцентрував у своїй творчості магістральні здобутки зазначеної доби. Актуальність роботи визначається її спрямованістю до вивчення концептосфери новітнього американського письменника, для якого неомітологічні тенденції є провідними.

Концепт «історія» актуалізується через архітектуру романного диптиху Джона Апдайка *Іствікські відьми*, *Іствікські вдови*. Основа поняттєвого складника концепту «історія» включає такі ознаки «все, що відбулося у минулому», «пізнання подій минулого», «розвиток суспільства, нації, людства». Ключову позицію в авторській концептуалізації історичного процесу посідає виявлення поняття історії як творчого процесу, що характеризується переосмисленням подій минулого внаслідок зіставлення його з мітологічним світосприйняттям і мітологічними категоріями.

Для історії та міту характерні різні моделі часу й, відповідно, різне співвідношення минулого, теперішнього і майбутнього у цих часових моделях. Історії притаманна лінійна модель часу, що характеризується незворотністю подій. Згідно з концепцією Мірчі Еліаде [5], в основі циклічної мітологічної моделі покладено ідею вічного повернення. Цінність людського існування визначається його співвіднесеністю із сакральним мітичним часом і «архетипними» діями. У процесі проходження ініціації відбувається відновлення мітичного сакрального часу і водночас знищення сучасного історичного профанного часу.

Ключовий час для історії – сьогодні, що детермінується минулим, тож минуле виявляється тільки джерелом, початком і причиною сучасності. Для міту ж майбутнє – у минулому: яким було минуле, таким буде й майбутнє, але в зміненому вигляді, оскільки міт прагне в майбутньому повернути нестачу чогось у минулому. У цьому щасливому поверненні – ідеал і зразок для рецепієнта міту. Історія завжди соціологізується, оскільки для історії важливими є соціум і соціальні сили (усі чіткі соціальні координати в романах Джона Апдайка виявляються їхньою фактуальною основою), в той час як для міту головною є космогонія.

У романній структурі диптиху письменника простежуються дві моделі художнього часу: лінійна та циклічна. Історичний час продукує лінійну модель: автор відтворює історію континенту (США) в основних подіях – заселення Америки європейцями та полювання на відьом у ХVІІ столітті.

В оповіді роману *Іствікські відьми* формується циклічна модель художнього часу, відповідна календарному природному річному циклу: події починаються у вересні й закінчуються у серпні наступного року. Згідно з концепцією Міхаїла Бахтіна, для маленьких провінційних містечок характерний романний час, підпорядкований циклічності сільськогосподарського року [3, 396]. Така підпорядкованість аграрному циклу є цілком природною для Іствіка, заснованого як фермерське місто.

Неомітологічний рівень концепту «історія» актуалізується у роман-

ному хронотопі дилогії, оскільки Джон Апдайк відбирає такі ключові хроноси та локуси, що дозволяють навантажити їх додатковою мітологічною семантикою. Художній простір роману – штат Род-Айленд і місто Іствік. Так історично склалося, що найменший штат США, Род-Айленд, нарівні зі штатами Мен, Нью-Гемпшир, Вермонт, Массачусетс, Коннектикут належить до території так званої Нової Англії. Це північно-східна територія Атлантичного узбережжя США, звідки почався історичний розвиток держави. Попри те, що Род-Айленд є найменшим провінційним штатом США, в аспекті історичного значення він постає «ядром» подій заселення американського континенту, первісною Америкою. Саме тому Дж. Апдайк обирає Род-Айленд місцем романних подій, апелюючи до хронотопу «початку початків», «первнів» творення нової держави – США.

Ще одна характерна риса хронотопу штату Род-Айленд – помежове географічне розташування: між цивілізацією та варварством, язичництвом та християнством, «чужим» та «своїм» простором, Старим та Новим світом. Такі важливі для розуміння авторської концепції опозиції, закладені в романному хронотопі, надалі розгортаються на різних рівнях текстової організації.

Род-Айленд географічно обіймає не тільки материкову частину, а й прилеглі острови, що омиваються Атлантичним океаном. Назва штату відбиває ці історичні реалії: Род-Айленд (The State of Rhode Island) утворився із двох частин: материкова частина з великим містом Провіденс і острів Род (острівна час-

тина з головним містом Ньюпорт). Дж. Апдайк не випадково акцентує увагу на назві штату, оскільки у ній зафіксовано історичне поєднання двох просторів – материкового й острівного, що надалі розгортається у просторових опозиціях роману. Тож автор використовує ще й мітологічну острівну символіку, оскільки в мітологічній картині світу острів є зменшеною моделлю світу.

Романна картина світу являє поєднання протилежностей, що базуються на зазначених опозиціях, характерних для історичного локусу. Ці опозиції в романі доповнюються явним протиставленням: природи та культури, багатства та бідності, природности та штучности. Так формується органічний для романної картини світу ландшафт: "Rhode Island [...] yet contains add American vastnesses, tracts scarcely explored amid industrial sprawl" («У Род-Айленді [...] збереглись безкрайні американські простори, майже неїжджені дороги серед протяжних індустриальних пейзажів [...], пустинні землі й безлюдні пляжі з обох боків затоки» [14, 9] (переклад із англійської й далі наш – *О. К.*); "Swampy poor in spots, elsewhere in became a playground of the exceedingly rich" («Заболочені й бідні райони чергуються з курортами для дуже заможних») [14, 9].

Містечко Іствік постає художньою версією й уособленням зазначених опозицій. Головний супермаркет розташовано у глибині міста, там, де жили фермери в XVIII столітті, а тепер "exhaust fumes dyed with leaden vapors air within memory oxygenated by fields of cabbages and potatoes" («вихлопні гази [...] витис-

нули з пам'яті свіже повітря, озоноване капустияними і картопляними ланами») [14, 8]; “where corn, that remarkable agricultural artifact of the Indians, had flourished for generations, windowless little plants” («Там, де на протязі життя багатьох поколінь пишно зростав маїс – видатний сільськогосподарський витвір індіанців, – маленькі фабрики із глухими стінами [...]») [14, 8].

Згідно з концепцією Юрія Лотмана, семіотику міста визначають дві основні сфери: місто як простір і місто як ім'я [7]. Назва «Іствік» (Eastwick) ґрунтується на грі двох значень. Якщо звернутися до пізнішого значення слова «wick», поняття «грішність» та «праведність» прочитуються вже в самій назві міста. Іствік перекладається як «східний» («east») і «злий, грішний, небезпечний» («wicked»). В аспекті сучасної реінтерпретації слово «wicked» має виразну біблійну стилістику і конотацію «грішного».

Крім того, оскільки романні персонажі – християни, лексеми «схід» і «світло сходу» припускають прихід нового релігійного вчення, що несе добро. У назві «Іствік» простежується поєднання максимально позитивної семантики («світло сходу») і негативної, темної, архаїчної («небезпечний, злий»), тобто це назва-оксюморон.

Інше значення слова «Іствік» пов'язане з первинним значенням кореня, що походить від англосаксонського “wick” і означає «житло, оселя, окреме подвір'я, село» [10, 496]. За частотністю використання цей корінь був дуже поширений у Британії. Відповідно засновники вигаданого американського

міста Іствік були з англосаксонської території, північно-східної частини Британії. У такий спосіб переселенці намагались перенести разом із назвою свого рідного міста й частину «свого» простору в «чужий», «нео-своєний» простір. У романному хронотопі важливими топографічними об'єктами є також будинки головних персонажів роману. Будинок у мітологічній моделі світу набуває символічного значення: він є зменшеною моделлю цього самого світу, «центром родового Всесвіту», в якому мешканці мають почуватись у безпеці [5], [7].

У діалогії письменника будинок символізує світобачення мешканців: тих, хто його колись будував для себе, і тих, хто його засвоює сьогодні, перебудовуючи під себе. В романі «Іствікські відьми» один із головних героїв, Дерріл ван Горн, купує собі родовий будинок Леноксів, який за відсутності законних мешканців занепав. Письменник іронічно трактує величність помешкання нового власника. Колишній будинок Леноксів, а тепер власність Дерріла ван Горна, є вражаючою імітацією розкішних «позаміських особняків», які споруджували в Ньюпорті в «золотому віці», хоча здалеку здавався бездоганною будівлею.

У романі відзначено, що землю, на якій було збудовано маєток роду Леноксів, предки цієї сім'ї вкрали у вождів наррагансетських племен. Така земля, згідно з мітологічними уявленнями (пізніше – християнськими), зі самого початку вважається проклятою, оскільки вона «чужа». Маєтки намагались будувати на особливо чистих ділянках. Із давніх часів люди вважали, що вони

відбирають простір у духів землі, коли будують своє помешкання. Будинки освячували, щоб відігнати злих духів і нечисту силу.

Сама будівля була розташована на території, яка нагадувала острів, з усіх боків оточений болотистими землями. Під час високих припливів, незважаючи на збудовану дамбу, будинок втрачав сухопутний зв'язок зі світом. Архітектура, розташування будинку, його емоційне забарвлення вписуються в світову літературну традицію зображення проклятих місць і династій.

Будинок Леноксів нагадує родинний маєток Родеріка Ашера з новели Едгара Аляна По *Падіння дому Ашерів* (1839). Будівля Ашерів справляла таємниче й гнітюче враження: берег озера, де стоїть похмурий будинок, кістяки мертвих дерев. У такому просторі очікуваною стає таємнича хвороба господаря маєтку, його схильність до дивних музичних імпровізацій. І врешті-решт, руйнування будинку сприймається як невідворотність. Подібний простір породжує мотив останнього у проклятому роді (роман Габрієля Гарсія Маркеса *Сто років самотності*, повість Миколи Гоголя *Страшна помста*) і жага влади (драма Юджина Гладстоуна О'Ніла *Пристрасті під в'язами*). Джон Апдайк по-своєму інтерпретує мотив проклятої династії. Образ маєтку Дерріла, колишній будинок Леноксів, містить у собі давні мітологічні опозиції: «чужий/свій» (простір), «чисте/прокляте» (місце).

За етимологією Ленокс (Lenox) є топонімом, що походить від назви району в Шотландії. Воно утворилось від галльського «Leamhanach» – місце, де вдосталь росли в'язи. Тобто

це прізвище походить від назви родинного маєтку в Шотландії, де росло багато в'язів. Предки Леноксів, які оселилися в американському містечку, були шотландцями, відповідно вони привезли із собою, з одного боку, язичницькі кельтські друїдські традиції, а з іншого – багатотисячлітні страхи перед відьмами. Шотландія була окраїною Британії, традиційним місцем язичництва та останньою місцевістю, де відбувалися процеси над «відьмами» у XVII ст.

Таким чином, письменник вписує історію вигаданого міста Іствік в реальну історію становлення держави Америки і, беручи глибше, пов'язує його виникнення з історією Британії. Відповідно назви міста й будівлі, з одного боку, виявляються фактуальними, а з іншого – містять мітологічні потенції. У назві міста закладено три можливі шляхи розгортання мітосюжету: по-перше, мотив селища (wick) як моделі всесвіту; по-друге, мотив Сходу (East) як землі Обітованої для шукачів істини в романі *Іствікські відьми*, стає сюжетотвірним у романі *Іствікські вдови*. По-третє, мотив зла (поромофонне wick (селище) – wicked (злий, грішний)), яке протидіє цим пошукам.

Головні героїні діалогії (Александра, Джейн, С'юкі) в романі *Іствікські вдови* зображені через тридцять років. Вони стали іншими, оскільки зазнали родинних втрат, і своє володіння магією схильні сприймати не лише як стихійний творчий дар, а більше як провину. Тому подорож персонажів до різних країн світу набуває імпліцитного значення неканонічного паломництва. Головні героїні перетинають географічні

кордони, причому Джон Апдайк вибирає чотири значущі символічні локуси цих країн: Скелясті гори в Канаді, стародавні єгипетські піраміди й гробниці, Велику Китайську стіну й музей Мао Цзедуна та вигадане місто Іствік американського штату Род-Айленд. Місто Іствік залишається основним місцем подій діалогії. Вибір зазначених локусів автором зумовлений наявністю двох паралельних мотивацій: реально-побутовою й мітолого-символічною.

В американській критиці відзначено інтертекстуальні зв'язки й кореляцію назви міста Іствік з назвою роману американського письменника Джона Стейнбека *На схід від Едему* (*East of Eden*, 1952) [12, 150]. Філософський роман Джона Стейнбека апелює до біблійного міту про перше братовбивство на землі, порушує проблему протистояння добра та зла, вибору людини між двома полюсами на тлі складного історичного процесу становлення американського суспільства періоду 1863 – 1918 років. Мотив братовбивства трансформується у мотив вбивства сестри (Дженніфер в *Іствікських відьмах*) і, глибше, у мотив смерті невинної людини. Мотив становлення американського суспільства перетворюється на мотив пошуків першоджерел процесу формування цього суспільства. Відповідно у творчості Дж. Апдайка знайшла розвиток американська літературна традиція.

Фактуальна основа роману, пов'язана з історією заснування штату Род-Айленд, створенням його майбутньої столиці Провіденс, побіжне введення в текст імен відомих історичних особистостей, актуалі-

зує ініціативний міт переселенців, пов'язаний із освоєнням нових земель і міт про культурних героїв. Простір Іствіка виявляє ознаки мітологічного простору, з його розподілом на центр і периферію, «свій» (засвоєний) і «чужий» простори. Іствік розташований «на краю» культурного простору – на узбережжі затоки Наррагансетт. Семантика цього периферійного положення міста акцентується «межовим» розташуванням самого штату Род-Айленд.

Отже, в основі неомітологічного компонента концепту «історія» лежить мітологічне розуміння зачаткування історії держави як первісного ядра, джерела, початку життя. Джон Апдайк звертається до концепту історії, що реалізується на декількох рівнях: номінації, хронотопу, історичного конфлікту Старий/Новий світ, проблеми масового міту, зокрема ідеї державности.

Штат Род-Айленд і місто Іствік є визначальними у хронотопі роману, позначаючи одночасно й місце подій, і, символічно, історичний процес. Неомітологічний компонент концепту «історія» виявляє асоціативну складову, що актуалізує поняття національної ідентичности, яка бере свій початок з історичної пам'яті, що складає фактуальну основу романів Джона Апдайка (історія заснування штату Род-Айленд, створення його майбутньої столиці Провіденс, побіжне введення в текст імен відомих історичних особистостей).

За допомогою функціонування в тексті зазначеного концепту письменник вписує хроніку вигаданого неомітологічного міста Іствік, родинного маєтку Леноксів в реальну

історію становлення держави Америки і, глибше, пов'язує його виникнення з історією Британії.

Концепт «історія» реалізується у назвах міста Іствік, маєтку Леноксів, які, з одного боку, виявляються фактуальними, а з другого – містять мітологічні потенції. Тож у назві міста закладено три можливі шляхи розгортання мітосюжету: по-перше, мотив селища (wick) як моделі всесвіту; по-друге, мотив Сходу (East) як землі Обітованої для шукачів істини в діалогії; по-третє, мотив зла (поромофонне wick (селище) – wicked (злий, грішний)), що протидіє цим пошукам.

У цьому зв'язку перспективу дослідження вбачаємо у виявленні неомітологічних концептів романної спадщини Дж. Апдайка зі встановленням їхніх взаємозв'язків у літературній архітектоніці, а також дослідженні способів художньої об'єктивації.

Bibliography and Notes

1. Аверинцев Сергій, *Софія-Логос: словник*, Київ: Дух і літера 2007, 650 с.

2. Апинян Тамара, *Мифология: теория и событие*, Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета 2005, 281 с.

3. Бахтин Михайл, *Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет*, Москва 1975, 504 с.

4. Воркачев Сергей, *Любовь как лингвокультурный концепт*, Москва: Гнозис 2007, 284 с.

5. Еліаде Мірча, *Священне і мирське; Міти, сновидіння і містерії; Мефістофель і Андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання*, Київ: Видавництво Соломії Павличко "Основи" 2001, 591 с.

6. *Літературознавчий словник-довідник* / Ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко, Київ: Академія 2007, 752 с.

7. Лотман Юрий, *Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров*, Санкт-Петербург 2000, 704 с.

8. Мелетинский Елеазар, *От мифа к литературе*, Москва: Российский государственный гуманитарный университет 2001, 170 с.

9. Новикова Марина, *Міти та місія*, Київ: Дух і літера 2005, 432 с.

10. Рыбакин Анатолий, *Словарь английских фамилий*, Москва 1986, 576 с.

11. Эпштейн Михаил, *Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков*, Москва 1988, 416 с.

12. De Bellis Jack, *John Updike: A Bibliography, 1967 – 1993*, Westport: Greenwood Press 1994, 360 pp.

13. Updike John, *The Widows of Eastwick*, New-York: Knopf 2008, 310 pp.

14. Updike John, *The Witches of Eastwick*, New-York: Knopf 1984, 307 pp.

Olena Titarenko

**SUBJECT NARRATIVE REPRESENTATIONS IN THE “METANOVEL”
(T BY VICTOR PELEVIN)**

Vasyl' Karazin Kharkiv National University, Ukraine

Олена Тітаренко

**СУБ'ЄКТНО-НАРАТИВНІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ У “МЕТАРОМАНІ”
(Т ВІКТОРА ПЕЛЄВІНА)**

Abstract: In the rhizomatic system of the metanovel correspondences it is difficult to single out, say, an anecdotal, narratological paradigm; closeness of its chronotopic and other various cooperation in the artistic whole can't be ignored and it inevitably points at the concrete “branch-wise” analysis. Nevertheless, the article demonstrates that the core of the specific metatextual nature of the literary work bases exactly in the zone of the subject competences. Numerous cognitive conflicts and narrative paradoxes make the usual for epic literature correlations of instances of the in-plot event (narrator – character) and the communicative event of the telling (author – narrator – reader) problematic at the most. All this conventions are prone to the deliberate programmatic “shiftology”, which the particular logic the researcher trying to get into.

Keywords: metatext, narrative, narrative instances, structure of the text

Стишло науково-конвенціональну суть “метароману” відображено у відомому ляконічному формулюванні Юрія Лотмана – це “авторська оповідь про авторську оповідь”.

Метатексти характеризуються конвергентними дисонансами між інстанціями й компетенціями автора, героя та читача, які співіснують в єдиному знаковому просторі художнього твору, конкуруючи щодо статусу в «ієрархії авторської автентичності». Часто йдеться про претензії з боку персонажа на роль творця тексту та узурпатора правил гри, що об'єктивно експлікує драматургію

випробування меж деміургічної свободи.

Дослідженню особливостей репрезентації в метаромані В. Пелевіна *T* взаємовідносин “автор – герой – читач” присвячені статті М. Ліповецького, І. Кабанової, Г. Рогової, Н. Бересневої та В. Береснева, Г. Короткової та ін. Однак власне суб'єктно-нарративній природі метатекстуального твору вважаємо за доцільне присвятити пильнішу увагу в нашій статті.

У численних екзерсисах Пелевіна саме *T* – роман, в якому повністю й “безпосередньо” процес написан-

ня тексту конститується як об'єкт оповіді. У проєкті зі створення "літературного голема" Т. задіяно п'ять "крійторів", кожен із яких відповідає за свій фрагмент спільного тексту. Головну роль посідає тут художній редактор Аріель, який саме й провокує діалог із власним героєм, графом Т., що йому належить згодом зазнати неабияких перипетій у набутті власного авторства. Головна інтрига твору з детективно-філософським сюжетом полягає у пошуку справжнього автора серед безлічі деміургів-симуляцій.

Внутрішньотекстовим ключем-інтерпретацією, образною моделлю метароману та мета-героєм (мінливо тождних) є, наприклад, страва у вигляді дракона, щуки потараканівськи, кулінарна компіляція із декількох риб, або годинник у вигляді лицаря у готелі, де зупинився граф Т. Розкриті до загального огляду нутрощі механізму (шестірні та стрижні на животі лицарського обладунку), що асоціюються героєм із надійністю та розміреністю травлення (знову метафора рецепту приготування їжі-тексту), видаються немовби еквівалентною римою конструкції самого роману, в якому структура вивернута навиворіт, начо демонструється, але тим самим ще більше приховується, бо істину виявляється легше за все сховати саме у ситуації навмисного інформаційного шуму.

Текст складається з окремих різножанрових фрагментів, написаних для декількох замовників, які досить часто переслідують протилежні цілі. Така еклектичність, що навмисно коментується героями ("веліли цей строкатий матеріал

об'єднати в один нормальний читкий сюжет. А то, кажуть, усе тьма-ве, провисає. Незрозуміло, як одне пов'язане з іншим" [3, 278]), всупереч думці критиків, які ставлять за провину Пелевіну, що "роман скроєний [...] досить сумнівним чином" [4], із нашої точки зору, є свідомою програмою автора, адекватною значущій нелінійності оповіді.

Персонажем-посередником, який у належний час інформує читача щодо передісторії проєкту, нюансів договору, зміни замовників та загальної концепції, особистого життя співробітників видавництва, нових сюжетних поворотів, особливостей фінансування книги, внесених чи запланованих коректив, закриття проєкту чи поновлення роботи над матеріалом, є Аріель Брахман, який виконує роль автора. Його свідоцтва стають перехідною ланкою, універсальною "прокладкою" між гетерогенними частинами цілого.

У романі, що відкрито декларує свою сконструйованість, багато що бачиться герою підробленим, штучним, удаваним, скопійованим знову і знову з одного оригіналу, симулятивним. Простір видається графові літнім театром, хмари – склепінням над ним, а все живе навкруги – акторами у цьому театрі. Героєві зустрічаються однотипні підводи, які завжди стоять у потрібному місці, ідентичні опудала, поставлені на різних ланах. Т. дивує, що всі бійці "однакові, ніби виліплені з сірого пилу в якомусь похмурому розпліднику" [3, 119-120], нишпорки безлиці, схожі на Кнопфа, наче армія клонів. Графові спадає на думку, що це сам Кнопф розмножується подібно до морського м'якуна, відщипуючи

від себе шматки плоти, “що потім обростали власною картою оболонкою та ставали майже однакові з батьком” [3, 121]. Герой звинувачує авторів у тому, що вони не бажають створювати щось нове, задовольняються сумнівним виробництвом копій, “туповідсосом” із власних мізерних надр.

Усі простори, що їх Аріель створює для зустрічей із героєм, здаються театральними декораціями, бутафорією. Т. відчуває: у тому, що трапляється в його житті, присутня “якась лубочна неймовірність подій, вульгарний і перебільшений комізм” [3, 90]. Героя не полишає відчуття, наче його змушують грати в ярмарковому балагані. Навіть написи на стінах у камері, де тримають засуджених до страти (алюзія на набоківське *Запрошення на страту*), фальшиві, нанесені тюремною адміністрацією.

Аріель, зі слів графа, вважає за краще “не створювати без потреби нові сутності” [3, 79]. До речі, сам письменник керується часом тією ж максимом (про що він іронічно зізнався в інтерв’ю): у творі з’являється молодий кіннотник Чапаєв та маленька Анця, чий образ еволюціонує в романі *Чапаєв і Пустота* (1996), написаному на 13 років раніше за *Т*. Активну роль у оповіданні грає лама Джамбон, він автор передмови до згаданого *Чапаєва і Пустоти*, а також читає лекцію про рекламу в *Generation “П”* (1999). «Дахом» для проекту є «легендарний» генерал Шмига; про його дитинство та спецоперацію зі Семьоном Левітаном можна дізнатися з *Ананасної води для прекрасної дами* (2010). З’являється

і олігарх Ботвинник, який навчив Шмигу «бойовому НЛП» у *Залі співаючих кар’ятид* (збірник *П⁵*, 2008), в фіналі оповідання вбитий кар’ятидою за порадою богомола. Аріель навмисно не заглиблюється в подробиці щодо «бойового НЛП», почасти інтригуючи читача, почасти запрошуючи до альтернативних топосів свого авторського всесвіту. Однак переказані деміургом чутки про смерть Ботвинника від рук ліберальних чекістів за навчання генерала (в оповіданні не уточнюється його ім’я, хоча після слів Аріеля стає очевидно, що це Шмига) бойовому НЛП дають можливість інакше прочитати *Зал кар’ятид, які співають* (також і у контексті історії Семена Левітана). Пелевін продовжує складати із текстів химерну мозаїчно-анахронічну канву єдиного художнього світу, довершуючи біографії героям, містифікуючи окремі події їх життя, пропонуючи нові варіанти прочитання раніше написаних текстів.

Штучність, схематизм образів, театральність інтер’єрів, непрописаність деталей, що навмисно педалюється, є чередою нестійких свідчень як на користь версії про кривотворів, так і проти.

В романі *Т* світ графа, усі деталі навколишньої дійсності навмисне сконструйовані задля подорожі героя, тому й усі дороги прямують до Оптиної Пустині. Куди б не звернув Т., він дійде до мети (“Доріг тут іно дві, обидві в один бік [...]. А хочеш коротше, тоді через ліс. Там роздоріжжя, то можете взяти в будь-яку руч” [3, 54]), бо цього хочуть автори (“Як я можу заблукати? Тобто, звичайно, можу – але тільки якщо цій

сволоті таке за сюжетом треба” [3, 352]).

Світи Арієля і Т. тісно пов’язані, нерозривно переплетені. Події, що відбуваються у просторі редактора, кардинально змінюють причинно-наслідкові зв’язки та статус героїв у світі Т.

Спочатку, за свідченням Брахмана, графа створювали “не на продаж, а з метою великою та значною. І чисто духовною” [3, 101]. Автори збирались писати “альтернативну історію, що її згодом можна було би поволі покласти на місце справжньої з метою боротьби проти її викривлень” [3, 102]. Із тих часів залишились лише невиплачений кредит, загальна концепція та авторський колектив, найнятий для того, щоб книгу розкупили (інакше як пояснити, навіщо для такого проєкту запрошувати найкращих гостросюжетника, майстра еротичних сцен, “тирчака”, але пересічного метафізика).

Падіння ціни на нафту в країні, де “навіть голуби на відсоток зі свердловини жили” [3, 104], провокує втечу власника видавничого дому, зміну керівника проєкту та кардинальну трансформацію концепції (вирішили зробити “нормальний трилер з елементами ретродетективу” [3, 100]. Лев Толстой перетворюється на молодого майстра бойових мистецтв графа Т. Однак новий варіант розвитку наративу, з яким знайомиться читач на початку роману, остаточно так і не реалізується.

Головний герой, Т. – сам Текст, творчий процес, історія, що розповідається, перфоманс, що розігрується. Граф складається з букв, ки-

мось записаних слів, він усвідомлює й відчуває власну текстову природу. Т. «народжується» одночасно з початком роману, з чистого аркушу, не маючи минулого (що сюжетно мотивовано втратою пам’яті персонажа). Герой знає про себе стільки, скільки знає про нього читач. Образ графа збирається з чужих слів та думок, нових фактів чи домислів, а герою лишається лише приймати почуте про себе без доказів, збираючи самого себе з ненадійних уявностей, сумнівів та здогадок.

Історію життя Т. читач і сам герой, чия свідомість буквально є *tabula rasa*, вперше дізнаються від Кнопфа. Нишпорка малює романтичний образ графа, який іде до Оптиної Пустині. Кнопф робить боязкі припущення, який таємний сенс може приховуватись за містичним словосполученням. Свої інтерпретації, які будуть суттєво відрізнятися одна від одної, стосовно того, чим є Оптина Пустинь, пропонуватимуть княгиня Тараканова, циганський барон, одноногий солдат, Олсуф’єв, Чапаєв, Соловйов та ін.

Перший сюжетний збій відбувається після появи Арієля в житті Т. Арієль називає графа власною тінню, лялькою, однак сам для набуття плоти вимушений пройти через декілька етапів олюднення: під час першої зустрічі з героєм Арієль примарно-невидимий, він нічийна тінь. Далі деміург з’являється в образі ляльки, пізніше людини у масці й, урешті, власне людини. Як усе в романі, таку зміну образів видається можливим інвертувати – як етапи втрати статусу творця: спочатку Арієль – безтілесна сила, яка спроможна оживляти неживе (дерев’яну

ляльку), а потім усе більше викривається його справжня природа, він «обростає плоттю» – отримує тіло, до того ж побите у «позатекстових» авантюрах, втрачає божественну харизму, владу над власним героєм та повагу графа.

Із моменту появи Арієля усі події й факти з життя Т. отримують подвійне мотивування. До прикладу, зі слів Кнопфа, граф має дивне ім'я Т., бо так газетярі скоротили його прізвище, не бажаючи “попасти під статтю про дифамації” [3, 7]. Ця версія корелює з Арієлевою: саме так у договорі у двох місцях скоротили прізвище Л. Толстого, “щоб у рядок улізло” [3, 106].

Після того, як Аріель відкриває героєві спосіб створення книги (один із кодів її прочитання), структура нових розділів та вже прочитаних переосмислюється, “предмет уваги переноситься з повідомлення на мову як таку” [2, 67], змінюється акцент із того, “що сказано”, на “як сказано”, текст розшаровується на різномірні частини. Навмисне оголюються прийоми письма, демонстративно експлікується схема побудови сюжету, створюється ілюзія підтвердження слів Арієля про роботу декількох авторів над єдиним комерційним проектом із виробництва тексту, що добре продається.

Однак можливість авторства Арієля та компанії творців-конкурентів, що працюють незлагоджено та без спільної концепції й завдають шкоди задумам одне одного, які не встигають реалізуватися, систематично спростовує сам текст, надаючи докази у вигляді сюжетних непорозумінь, навмисних накладок, яких у тексті багато, й ближче до фі-

налу твору їх кількість значно збільшується. Так, наприклад, герой знає про вигаданий крєйторами світ більше, ніж його творець, відкрито піддає критиці неякісний результат спільної праці, вважає дурістю приписані йому Митьком репліки в діялогах. Однак герой жодного разу не замислюється, хто створює його роздуми про Арієля або самого Т., коли Брахман читає пропущені розділи.

У міру розвитку сюжету все більше уваги приділяється діялогам Арієля та графа. Ці зустрічі й роздуми героя про деміурга, в тому числі й буквально потік свідомости (в «лапках» графа) про Брахмана (а усі фрагменти в лапках пише п'ятий автор, метафізик), стають основною сюжетною лінією.

Черговий кардинальний поворот у сюжеті пов'язаний із бажанням кризового менеджера Сулеймана заробити на прихованій рекламі християнства, вимагаючи «відкату» з архимандрита Пантелеїмона. З цього моменту час автора та героя зливаються у спільне теперішнє, після фрази “до вчорашнього дня все йшло нормально” [3, 108] виникає ілюзія створення тексту паралельно із прочитанням.

Розмова Т. з Арієлем відбувається пізно ввечері, деміург збирається спати. “Ємелю” від архимандрита, яка повинна змінити увесь хід сюжету, очікують “завтра”. Але до появи повідомлення опиняється написаним незрозуміло коли й ким цілий розділ – 15 аркушів тексту.

Аріель обіцяє дати в момент отримання “емелі” три дзвонові удари, щоб герой зміг зорієнтуватися за обставинами. Однак ця інформа-

ція радше призначена не Т., а читачеві, з яким починається відверта й немовби паралельна сюжетові гракомунікація.

Удари дзвону лунають під час бесіди Т. з Кнопфом про Арієля, після чого сюжет трансформується на очах. Нишпорка спростовує слова графа про кріейторів, пропонує свою версію мотивацій, хто й навіщо намагається вбити Т., і ця версія вочевидь направлена проти християнства, бо в «емпіричній реальності» архимандрит відмовився платити.

В іншому ракурсі переосмислюються вже описані події, що відбуватимуться ще неодноразово через чергові зміни оповідної логіки. Згідно з новим сценарієм змінюється й система мотивувань. Кнопф перетворюється у матеріяліста й атеїста, Оптина Пустинь – у театральний ритуал, в якому бере участь жертва, а потім в Оптину Пустинь солов'їв. Отець Варсонофій, який за первісним задумом мав би наставити Т. на шлях каяття перед церквою, перетворюється у посланця секти; іншою функцією постфактум наділяється й княгиня Тараканова, в подарованому амулеті якої тепер магічне ім'я гермафродита з котячою головою. У отця Варсонофія (юдея із Коврово-го) зникає з носа бородавка.

Ритуали ченців над трупами нишпорок виглядають нарочито карикатурними, блюзнірськими, вгадується бажання кріейторів нашкодити “бренду”, але й це робиться украй недбало.

Вводяться також нові герої (Достоевській, Побєдоносцев, банкір) та прописуються необхідні для майбутнього сценарію подробиці, які

можуть у будь-який час зіграти свою основну роль.

Нові трактування подій, що відбулись, не скасовують колишніх мотивувань, вони провокують виникнення декількох рівноправно альтернативних точок зору на «тотожні» факти (залежно від трансформаційної інтенсивності сюжету, кількість альтернативних точок зору ростиме).

Так, наприклад, для розміщення в інтернеті Сулейман вибрав фрагменти про гермафродита й баржу. Тенета з кристалами кварцу, що необхідні за новим сценарієм для принесення в жертву Т., були на кораблі Тараканової ще на початку твору. Але тоді вона не зіграла ніякої ролі. Після зміни сюжету стає зрозуміло, навіщо вона там знаходилась. Але якщо концепція змінилась тільки зараз, навіщо тенета потрібні були у перших розділах? Або перед нами був фрагмент з уже внесеними виправленнями (що може бути, як, наприклад, із заміненою Арієлем “тільки-но” “фігурою замовчування у вигляді дев'яти зірочок” [3, 401] – еротичними сценами, які читач виключно у вигляді зірочок і бачив)? Відповідь на питання дасть пізніше версія Соловйова: сюжет криється в описі перипетій створення книги.

Арієль вважає, що текст цілком знаходиться у його владі, і він у будь-який час може змінити подробиці (“Хай Коврове. Потім, коли що, назвемо інакше” [3, 72]) або прибрати з готового тексту героїв чи навіть цілі розділи (“зараз ламу Джамбона прибиратиму” [3, 401]). І дещо йому дійсно вдається. Саме такі успіхи й викликають найбільше питань. Минуле з легкістю корегується, творці

знаходять безліч способів переписати завершені уривки тексту. Змінюється навіть розказана Арієлем передісторія проєкту – нерозпочата книга доповнюється другою сюжетною лінією з іншим героєм.

Персонажі роману постійно не тотожні собі. З першої сторінки оповідання Т. грає чиюсь роль (священника, бійця графа Т., героя книги, бос-файта другого рівня, Л. Толстого, Читача). Він завжди у одязі з чужого плеча: у рясі священника чи у формі жандармського полковника, у селянській сорочці чи старій шинелі відставного чиновника.

Образ Кнопфа також невпинно трансформується, переписується, його роль змінюється навіть після смерти героя. На початку роману він відрекомендовується журналістом, потім Т. дізнається, що Кнопф – один із кращих нишпорок із тих, що були послані на його розшук та ліквідацію. Після чергового сюжетного повороту герой стає помічником графа, прагнучи спасіння, а не вбивства Т. Зрештою Кнопф стає людиною Олсуф'єва (саме він підсипав отруту графові під час їх першої зустрічі у потязі). У “реалістичному” розділі Кнопф працює спеціалістом із налаштування фонографів. Кардинально змінюється образ отця Варсонофія – з позитивного на негативний. Оксенія, селянська дівчина, перетворюється на світську даму, письменницю.

Закриття проєкту зі створення Т., після невмілого “наїзду” на “авраамічні” релігії, змушує Брахману піти з усіма напрацюваннями з видавництва та перемкнутися на роботу над “іронічним ретро-шутером”, який має вийти у двох різних

варіантах для комп'ютера та із додатком у вигляді книги.

Текст до шутера (а можливо й увесь матеріал, що залишився) Т., непомітно для свого деміурга, читає з екрану монітора у кімнаті Арієля. Тим самим він самотійно створює сюжет. Нова книга про Достоевського написана так само, як і історія про Т.: вона розкладається на окремі фрагменти, світ у ній гранично фіктивний, бочки, як підводи, стоять у потрібних місцях, а нові мертві душі з'являються саме тоді, коли закінчується горілка із ковбасою.

Непряма згадка реклями романів Оксенії в шутері, роздуми Достоевського про Оптину Пустинь солов'їв стають новими заготівками для наступного повороту в наративі, коли Т. починає творити себе самотійно (проте у третій особі – лише так його текст може безшовно злитися з основною оповіддю), із букв за допомогою білої рукавички.

Аналізуючи своє життя, щоб утриматися в чорній порожнечі, граф помічає подробиці, яких він не бачив раніше (бо їх не було), пригадує факти, про які знати не може, події та людей, яких не існувало в його минулому. Це один із способів доопрацювання сюжету, переписування готового тексту. У світі Т. немає нічого непорушного, усе може бути трансформовано, замінено, перероблено. Це заповнення лакун новою інформацією, створення альтернативної історії. Пригадування Т. подібні до читання написів на стіні тюремної камери про Тодося П'ятака – чим більше герой зосереджується на об'єкті, тим яскравіше та детальніше він бачить картинку, історію, оживляє вигадане. Так, спочатку зі

згадки, а потім із концентрації уваги на об'єкті створюються герої, текст, книга. Це різновид процесу читання-письма.

Питання щодо того, скільки розділів пише граф Т. (можливо, увесь текст, що залишився), та чи пише взагалі, лишається без відповіді, оскільки й у цьому фрагменті можна побачити сліди роботи Арієля. Пройшовши коло для набуття нового знання, герой повертається до покинутої Брахманом сюжетної лінії, бо якщо Т. і є сам текст, він повинен себе завершити.

Бажаючи дізнатися про Оптину Пустиню Достоевського, давно померлого, за пересвідченням візниця, який підвозив графа до Петербургу, Т. вирушає у віртуальну подорож за допомогою виготовлених ламою Джамбоном пігулок. Унікальність досвіду полягає у тому, що Т. перетворюється на Достоевського, розчиняючись у свідомості викликано-го духу чи створюючи цю свідомість у власному розумі. Всі знання, отримані від героя консольного шутера, є реальністю у свідомості самого графа, він їх, не можна сказати напевно, чи пригадує, чи вигадує. Але ситуація ускладнюється тим, що у віртуальну подорож графа Арієль вставляє «кат-сцену» боротьби Т. з Достоевським, у якій письменники міряються силами (у літературоцентричному аранжуванні). Цю сцену неможливо виокремити без коментаря Арієля.

Продукує ще більшу непевність оповіді «реалістичний» розділ, який деконструє усі описані події чудернацьким, але віщим сном Л. Толстого. Герой вдало проходить випробування реальністю, однак читача

воно змушує знову переосмислити увесь сюжет.

Границі між фрагментами, написаними різними крійторами, ніяк не марковані, незважаючи на закладену автором можливість виокремлення еротичних сцен, потоку свідомості в «лапках», детективних, гостросюжетних епізодів та ін. Навмисно сконструйовані фрагменти нарративу одночасно засвідчують кілька точок зору на положення у тексті авторської інстанції, унеможливлючи пошук читачем «справжнього» автора висловлювань.

Видимі межі відсутні й між різними незавершеними Арієлем проектами, об'єднаними у спільний текст, між романом про Т. та книгою-додатком до комп'ютерної гри («раніше нариси роману переносили до іронічного шутера, а тепер нариси іронічного шутера переносимо до роману, все перемішуємо» [3, 280]), між простором Брахмана та графа Т. Переходи часто здійснюються в межах одного абзацу, а часом і речення. Проте ніяких швів тут не може бути, оскільки текст є одне ціле, і виявлення іпостасі єдиного Читача Книги тому підтвердженням.

Центральним завданням оповідача є «специфічна активізація читача, поставленого у становище співучасника творчої гри» [1, 46]. Лише реальний читач здатен гідно оцінити розповідь Арієля про силових та ліберальних чекістів, для нього, а не для героя, не спроможного діяти й розмірковувати поза закладених йому автором думок, звучать три удари дзвона після надісланої відмови архимандрита Пантелеймона, для нього герой безупинно розмір-

ковує про Арієля, себе й справжнього Читача.

Граф Т., який вимірює час та відстань своєї подорожі книжковими сторінками, – проєкція читача, розміщеного у межах тексту. Читач, як і герой, створює художній світ, складаючи із букв слова, втілюється, розчиняється в персонажах у момент читання, стаючи нерівним собі, опиняється на місці того, чиїми очима він дивиться на світ.

У романі, побудованому на антиноміях, де все обертається своєю протилежністю (автор – героєм, героєм – читачем, синє небо із сірими хмарами – сірим небом із синіми хмаринками), а потім синтезується (як символічно сплутані Арієлем букви – “бла” і “злаго” – в цитаті з *Фауста*), ідея єдиного Читача (Оптичної Пустині, Абсолюту), до якої приходить герой у фіналі твору, стає у певному сенсі доступною йому з початку (в теоріях багатобожжя княгині Тараканової, декількох авторів Арієля, в роздумах графа про коня та вершників, у словах Брахмана

про корабель та примарних моряків та ін.).

Останній сюжетний поворот, пов'язаний із відкриттям графом Т. в Арієлеві героя, а в собі Читача, дає ключ до нового прочитання усього роману. Тому додаткові, не охоплені нами особливості репрезентації й трансформації в тексті інстанції читача потребують окремого детального та наскрізного аналізу.

Bibliography and Notes

1. Липовецкий М. Н., *Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики)*, Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет 1997, 317 с.

2. Лотман Ю. М., *Текст в тексте (Статьи по семиотике культуры и искусства)*, Санкт-Петербург: Академический проект 2002, 544 с.

3. Пелевін Віктор, *т.* / Пер. із рос. Я. Житіна, Харків: Фоліо 2011, 411 с.

4. Проскураков Дмитрий, *Найди в себе Читателя, или Метафизика и онтология Текста*, Web. 15.12.2015. <http://zhurnal.lib.ru/p/proskurjakow_d/pelevin_t.shtml>.

Madlen Shulhun

**ANDRZEJ STASIUK'S LOGBOOK:
SYMBOLIC CODE OF TRAVEL**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Мадлен Шульгун

**КОРАБЕЛЬНИЙ ЩОДЕННИК АНДЖЕЯ СТАСЮКА:
КОД ПОДОРОЖІ**

Abstract: The paper sets out to define the criteria of classification of writing techniques. Their innovative character is demonstrated as well as reconsideration and modification of traditional genre features is explored. The paper examines the interaction of symbolic system and stylistic strategies used to create the authorial myth and cultural concept and to extend the scope of the travel genre.

Keywords: travel, strategy, symbol, code, modernism, postmodernism, transitional thinking

Новаторський твір Анджея Стасюка *Корабельний щоденник* націлений на вирішення надзавдання – художнє дослідження культурного феномену “Центральної Європи”, яка, у розумінні автора вбирає перспективні традиції, синтез культур й набуває особливої пасіонарності в епоху глобальних історичних зсувів та культурної кризи. Адекватною формою втілення ідеї “своєї Європи” письменник обирає органічне поєднання: дорожніх нотаток, есеїв, метапрози.

Рефлектуючи розмитість орієнтирів постмодерного світу, тотальну непевність орієнтирів, письменник намагається укласти власну систему координат “Центральної Європи”. І саме цьому слугує система символів,

що створює код опису ментального феномену, створює своєрідну семіотичну сітку, що накидається на складне явище, дозволяє сформува-ти координати культурного самовизначення.

Метою нашої статті є спроба виокремити й схарактеризувати складові знакового коду *Корабельного щоденника*, увиразнити системні зв'язки знаків, їх відповідність художнім стратегіям твору, особливо моделюванню створеного міту про “свою Європу”. Тому розглянемо параметри авторського знакового коду, особливості вибору та інтерпретації символів, їх взаємодії у художній системі.

В *Корабельному щоденнику* виробляється відповідний знаковий

код й функціонує розгорнута система символів. Її поява і взагалі звернення до стратегії символізації зумовлені складністю мистецького завдання – описати ментальний, уявний феномен – “свою Європу” – із специфікою рушійної сили подорожі – “інстинктом мешканця центральноєвропейської рівнини” [5, 10]. Обидва явища інтерпретуються як реальні, але ірраціональні, тому їх можливо описати лише у метафоричній формі, завдяки символам, які з’являються у стані неспокою і прозріння. “У кожному разі я – уродженець мазовецьких низовин – відчував ненастанний протяг, ненастанний повітряний рух зі сходу на захід і навпаки. Часом це було дослівним утіленням звичайного вітру, часом набирало метафоричної форми відвертої, нічим не відмежованої прірви, аби врешті трохи сконцентруватися як вітер історії з напрочуд передбачуваним напрямком: чи туди, чи звідти, але завжди крізь нас” [5, 10].

Інтенцією вважаємо звернення письменника до *традиційних символів*, які пов’язані з найширшими (часто мітологічними) інтерпретаціями картини світу. Той же знак “вітер”, що задіяний у авторському поясненні метафоричності власних роздумів, має традиційні значення “духу, який ожив”, “космічного дарувальника життя, його організатора й основи” й одночасно він – символ “змін, непостійності” [6, 39-40].

Традиційні значення модифіковані у *Корабельному щоденнику*. Семантичні зсуви пов’язані із комплексом причин: це створення власної утопії, міту й рефлексія непевності й несформованості феномену, й ві-

дображення перехідного мислення, й інтерпретація сучасності як хиткої змінності. Крім того, семантику традиційних символів зсуває дискурс подорожі. Наприклад, звернення саме до знаку “вітер” могло бути спровокованим медитаціями над мапами, а, як відомо, картографи часто прикрашали старі атласи метафоричними зображеннями вітру у вигляді голів із роздутими щоками. Це ілюструє тісні взаємини у системі символів твору.

У *Корабельному щоденнику* домінують знаки із семантикою цілісності, поєднання (що контрастує із зовнішньою фрагментарністю твору й деклярацією цієї стратегії). Це – коло, коловерть, всепроникні стихії, які поєднують світ, окремі локуси. Традиційно коло символізує “суккупність, довершеність, єдність, вічність”, вбирає смисли повноти, завершеності, постійності й динамізму” [6, 176]. Семантика кола у *Корабельному щоденнику* амбівалентна. Знак концептує, з одного боку, ідею гармонії, а з іншого – вічного повернення, лабіринту. (Спостереження за грою в барі провінційного містечка породжує думку, що має глибокий підтекст щодо власної подорожі й обрисів уявної “своєї Європи”: тут “[...] котяться кулі, ці символи ідеального світу, або світу, з якого немає виходу” [5, 36].

Цей знак показово синтезується із символом “вода”, наповненим мітологічними підтекстами. Традиційно у мітології різних народів вода символізується із містичною рятувальною силою, з народженням і смертю, іншим світом [3, 77]. Вода у *Корабельному щоденнику* активізує традиційні змісти загибелі та

воскресіння, але домінує семантика колообігу й усепроникнення (океани, річки, потоки у Венеції і маленьких містечках Центральної Європи, підтоплені церкви, сніги, дощі, наповнений льодовими крихтами вітер, що перетинає кордони й час). Ці акценти як показовий синтез значень простежуються у зображенні колообігу річок, які замикають у цілісність “фрагменти” Європи. Так, “Батько Річок” Донау, Дунай, Дуна, Дунав, Дунаря проходить крізь різні землі, єднає їх, обростає притоками, створює кровообіг водних артерій і жил, утворює коло. Символи такого типу концептують простір і час, роблячи їх безкінечними, вічними, округлими. Вода є дзеркалом часу й “про все, що повинно втонуту чи зникнути, можна говорити якнайсмівіше, не ризикуючи правдивістю. Принаймні у перспективі вічності”. Фактично, Анджей Стасюк розвиває традиційну мітологічну семантику “плетіння вод”, яка пов’язана з ідеєю народження [3, 78]. Можемо розшифрувати таке переплетіння символів як презентацію народження нового космосу й, одночасно, автоіронічної авторської утопії “своєї Європи”.

Автор виявляє тяжіння до *парадоксальних перекодувань*, коли знаками одного семантичного пляну описується інший, що призводить до очуднення, провокацій, активізації читача. Так, наприклад, завдяки символіці кольорів формується у підтексті авторська утопія й ідея пасіонарності батьківщини. В медитації над атлясом 1988 року оповідач встановлює метафізичні зв’язки між кольорами, якими помічені країни, та їх долею. Зелений колір Польщі інтерпретується як

позитивний знак, пророцтво. А от рожевий ССРСР і Німецької демократичної республіки (країн, що скоро зникли), навпаки, як пророцтво приреченості.

У такому ж парадоксальному ключі інтерпретується й символіка форми. Вона співвідноситься із авторським мітом про Центральну Європу, із створюваною утопією, яка відштовхується від любови до рідної країни й інтерпретує її обриси й ознаки саме в такому ключі. Спільним знаменником знову виступає символіка кола: “...З усіх європейських країн моя Вітчизна має безумовно найгарніші обриси. Адже вона наближається до ідеалу, що ним є круг. Жодна інша європейська держава не посідає кордонів, що нагадують якусь просвітницьку геометричну модель, покликану дати уявлення про ідеальну державу, в якій задбано про гармонію між простором і центром, між владою і підданими” [5, 12-13].

Стратегія юродивості найбільш яскраво проявилася в перекодуванні географії кулінарними знаками. “Мапа Європи нагадує таріль з якоюсь невдалою стравою. Німецька котлета, вагон російських картопель, французький салат, італійська спаржа, еспанський десерт і британський компот на запивку [...]. Соус угорський, соус чеський, румунське яйце нам’яко, шведсько-норвезький оселедець із хеком на закуску, гірчиця Бенілюксу, польський шпинат, надкушена і покришена грецька скибка – словом мішанка” [5, 19]. Такі перекодування не тільки очуднюють, а й створюють нове семантичне поле, підтекст, у якому доводиться ідея національної сво-

ерідности й формується мрія про культурну єдність і гармонію.

Парадоксальним чином перетинаються символіка слова (і самого процесу означення, надання імен) та тілесний код. “Твоє тіло складається з назв, а любов полягає в тому, що слова означають більше, ніж доступні нам значення” [5, 41]. Функція тілесного коду – в очудненні авторського міту про Європу, у знятті небажаного високого патосу травестуванням. Уявні мандри Європою переводяться у тілесний, еротичний дискурс. Завдяки невідповідності змісту й коду створюється комічний ефект, який не руйнує авторську утопію, а очунює проблеми любови до своєї землі, встановлення її “місця” в культурній системі Європи, обіграє суб’єктивність, серйозність пошуку й добір відповідної форми й мови інтерпретації. “Хтось непогано вигадав, що континенти мають жіночий рід. Європо, якби ти була чоловіком, я не міг би думати про тебе з такою ніжністю. [...] Твоє ліве плече це Велика Британія з долонею Ірландії, а праве Італія, твоя прекрасна голова Іберія, а серце б’ється десь між Діжоном і Парижем.

[...] А що пульсує у твоєму тілі десь проміж Гуменним і Михайлівцями?” [5, 35].

Письменник звертається і до *постмодерного знакового коду*, переглядаючи його семантику й можливості. За думкою відомого філософа й літературознавця Д. Фоккеми та інтерпретацією І. Ільїна, в постмодерному тексті домінує певний набір “лексем”. Це “дзеркало”, “лабіринт”, “мапа”, “мандри (без цілі)”, “енциклопедія”, “реклама”, “телебачення”, “газета” [2, 161].

У *Корабельному щоденнику* задіяний увесь цей код, але він (на відміну від постмодерної нонселекції) увиразнює ієрархічність, доміанти і другий ряд знаків, по-друге, постмодерна семантика суттєво змінюється як у конкретних знаках, так і в системі.

Так, у другому ряду опиняється “дзеркало”. Воно знаменує ілюзорність і неприродність (наприклад, скляні “дзеркала” будівель європейських столиць, зокрема, Берліна, в яких мандрівник почувається самотнім, її погляд відбивається від скла, а не від очей іншої людини). В цьому пляні “дзеркало” резонує з “телебаченням”, що посилює ілюзорність світу, населяє його віртуальними створіннями. Не в постмодерному, а саме в модерному пляні цим ілюзіям протиставляється авторська цілісна утопія, вона є ментальною, але більш реальною, ніж оманливі дзеркала й телебачення.

На противагу їм ієрархічно виростає й домінує знак “мапа”. Численні мапи й атласи утворюють своєрідну роду авторську “енциклопедію” географії і уяви. Мапи, як це вже було показано, стають об’єктом медитації, відгукуються на “ностальгію за утопією”, сприймаються як критерій виявлення й оцінки особистісної екзистенції (наміри всіх диктаторів “покращити” мапу, замилювання формою своєї країни й окреслення суб’єктивного кола “своєї Європи” оповідачем), інтерпретуються містично. Автор вдається до поєднання семантики двох акцентованих у творі знаків – “мапи” і “слова”, спільним семантичним полем стає “творіння”, “народження”, “називання”, “збереження”, й у ньо-

му проглядають біблійні підтексти (надання Адамом імен, апокаліпсис, майбутнє воскресіння). Оповідач декларує, що у колишніх подіях, артефактах минулого, деталях спогадів начебто “немає нічого спільного ані з історією, ані з пам’яттю. Живими їх робить швидше географія, тобто простір, наділений іменами. Урешті-решт саме мапа є останнім словом і смертним саваном подій. Навіть коли все минеться, кінець можна буде спроектувати на площину, надаючи їй назву якоюсь майбутньою, неймовірною мовою. Цей різновид ностальгії тяжіє до виднокраю, котрий все віддаляється, а утопія прагне погляду, в якому можна вмістити цілість” [5, 22]. Таким чином, слово і мапа побороюють час, поетизують простір.

Знак “подорож (без цілі)” отримує новий зміст – акцентується саме ціль, це – створення міту про “свою Європу”, пошук культурної, індивідуальної ідентичності. Традиційний для постмодерних текстів образ героя-туриста замінюється філософом-мандрівником, що не тільки шукає нові землі, а й створює власну картину світу. Причому ця картина світу не є різоматичною, в ній фіксується центр і складається власний міт про центр світу (він має бути досліджений окремо).

Знак “лабіринт” відбиває кружляння шляхів і думки. Вектори пошуку мають виразний доцентровий характер.

Найбільш виразним у творі стає знак “фотографія”. Він, як і мапа, знаменує мандри в уяві. Мотивом *Корабельного щоденника* стає конкретна стара світлина, яка спливає у пам’яті оповідача періодично і набуває ши-

рокого спектру значень. По-перше, вона інтерпретується як особливий археологічний артефакт (конкретне фото Андре Кертеша 1921 року), що увічнив уже зниклий культурний світ, затонулу Атлантиду. Цю фотографію оповідач розглядає так само уважно й мрійливо, як медитує над мапами й старими атласами. По-друге, зображене на світлині оповідач розшифровує як символічне, таке, що увібрало параметри мітологічної картини світу. Отже символ Атлантиди поєднується із моделлю втраченого раю. По-третє, символічні образи фотографії стають орієнтирами екзистенціального пошуку, особистісного самовизначення. Цей знак, зрештою, резонує з інтенцією створити власну утопію щасливої землі, про що неодноразово заявляє оповідач: “Світ зробився завеликим, до того ж існує дещо задовго, щоб знайти в ньому якийсь сенс. Тому «ностальгія за утопією» (Дйордь Конрад) наступає мені на п’яти, як тільки виберусь в чергову центрально-європейську подорож” [5, 21-22]. Опорами саме такої картини стають образи, зафіксовані на світлині Андре Кертеша й інтерпретовані автором як глибоко символічні. Це дорога, що уособлює життя, історичну долю, тобто вибирає широкий комплекс значень. Показово, що вона проходить крізь тихе селище, воно репрезентує впорядкований світ із усіма його ознаками (теплий день, спокій) і локусами (капличка, будинки, дерева). На світлині присутня творча особистість, образ якої формує метадискурс. Це сліпий скрипаль, що йде полуденним пустим селищем і грає “для себе і незримого простору”. Безсумнівно

символічними фігурами є молодий поводитир музиканта та малюк на самому краєчку світлини. Фотографія стає втіленням авторського міту про зниклу гармонію, затонулу Атлантиду Центральної Європи. Тому оповідач неодноразово накладає її картинку на сучасність і сьогоднішня програє в естетиці й символічному змісті. Замість гармонійного селища – потворні “корбюз’єрівські” будинки, таке ж саме виродження демонструє протиставлення натхненних образів фотографії і прагматичних виразів облич мешканців занедбаного передмістя.

Світлина виконує функцію екзистенціального орієнту самовизначення (мистець, дитина). Знак пов’язаний із метою реальних і уявних подорожей – це пошук такої гармонії, яка відображена на знімку, утопії “Центральної Європи”, втраченого раю, про це свідчить вічний мітологічний час, архетип фатальної помилки. “У всіх цих місцинах на прозорий екран простору накладався Андре Кертеш 21 року, ніби саме тоді зупинився час і через те теперішність виявляється помилкою, насмішкою чи зрадою, ніби моя присутність у цих місцях була скандальним анахронізмом, поза як я прибув з майбутнього, але завдяки цьому аж ніяк не був мудріший, а тільки більшою мірою вражений. Простір того знімка гіпнолізує мене і всі мої мандрівки слугують лише для того, аби нарешті відшукати таємний перехід до його внутрішності” [5, 38-39].

Підкреслимо два важливих моменти. Постмодерні знаки розширюють свою семантику і виконують не притаманну їм модерну функцію

побудови централізованого й гармонійного світу, створення цілісної метаоповіді (це авторська утопія Центральної Європи). Одночасно в цих знаках відображається перехідне мислення, зокрема, в увиразненні семантики переходу (“[...] я шукаю тут переходів на інший бік фотознімка” [5, 58]), прозоріння.

Таким чином у *Корабельному щоденнику* Анджея Стасюка функціонує система взаємопов’язаних стратегій моделювання складної сучасної картини світу й оновлення подорожі.

Письменник переосмислює традиційні жанрові принципи подорожі й суттєво їх модифікує. Нового змісту й функцій набувають суб’єктивність, документальність (балянсування між фактом, домислом та вимислом), вибір високого ракурсу зображення, інтенції до прозоріння сутності локусів, фрагментарність.

Критеріями типологізації стратегій можна визнати: переосмислення традиції, експеримент, відображення жанрового синтезу, рефлексію стильових принципів, увиразнення перехідного художнього мислення.

Інтенція до створення цілісної картини світу стимулює системні зв’язки комплексу стратегій і знакового коду, що описує, концептуалізує надскладні ментальні явища.

Письменник переосмислює значення традиційних символів: коло, вода, річка, потоп, вітер, храм. Автор спирається на мітологічні моделі (затонула Атлантида, утрачений рай).

Одночасно широко використовується постмодерний знаковий код

(дзеркало, мапа, подорож без цілі, телебачення, світлина), але йому надаються нові смисли й непритаманні постмодернізмові функції створення до центрованої картини світу й метаоповіді (авторської утопії).

Актуалізовані й символи перекладного художнього мислення: корабель, перехід на інший бік фотознімку, перехрестя.

Автор тяжіє до експерименту. Стратегією стає кодування невідповідною системою знаків, перекодування, що призводить до очуднення, демонструє парадоксальність вирішення складної проблеми культурного самовизначення.

1. Гундорова Тамара, *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*, Київ: Критика 2005, 258 с.

2. Ильин Илья, *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*, Москва: Интрада 1998, 256 с.

3. Маковский Марк, *Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов*, Москва 1996, 416 с.

4. Мережинская Анна, *Русская постмодернистская литература: учебник*, Київ: Київський університет 2007, 335 с.

5. Стасюк Анджей, *Корабельний щоденник*, [у:] Анджей Стасюк, Юрій Андрухович, *Моя Європа*, Львів: Класика 2001, с. 7-67.

6. Тресиддер Джек, *Словарь символов*, Москва 1999, 448 с.

Yevhen Shkurov

ONTOLOGY OF SCIENCE FICTION IMAGE

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Євген Шкуров

ОНТОЛОГІЯ НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНОГО ОБРАЗУ

Abstract: The article examines the specifics and ontology of a Science Fiction image. There was considered Science Fiction as a phenomenon of Literature. The specific of Fictional World of Science Fiction work was investigated and analyzed. A sci-fi image considered as a special phenomenon of creativity. Also was made analysis of the creation ways of a Science Fiction images. The article analyzes the correlation between Science Fiction and the development of science and engineering ideas too. The prognostic potential of Science Fiction and its ability to influence to the scientific discourse was considered here.

Keywords: Fantastic, Science Fiction, image, Fictional World, Intermediality

Розвиток наукової фантастики у ХІХ – ХХ ст. зумовив її оформлення у самостійний різновид літератури та мистецтва зі специфічною системою образів. Специфіка образу в науковій фантастиці формує художній світ твору, обумовлює тему, сюжет, мотиви та ідеї, адже, як зазначають Микола Ільницький і Василь Будний, «поняття «тема», «мотив», «сюжет», «ідея» не лише тісно переплетені з поняттям «образ», а й породжуються з нього» [5, 142]. Особливості образності наукової фантастики розглядали А. Брітіков, О. Ковтун, Є. Нейолов, А. Нямцу, Т. Чернишева та інші. В українському літературознавстві онтологія та специфіка науково-фантастичного образу досі лишаються недостатньо дослідженими, тому у запропонованій статті

спробуємо проаналізувати онтологію науково-фантастичного образу та його особливостей. Для цього розглянемо специфіку феномена наукової фантастики; проаналізуємо місце та роль науково-фантастичного образу в формуванні художнього світу твору; простудіюємо шляхи та передумови створення науково-фантастичних образів та їх зв'язок із розвитком науково-технічної думки; спробуємо проаналізувати прогностичний потенціал науково-фантастичних образів.

Термін «наукова фантастика» виник у східноєвропейському дискурсі в 1914 р. і належить Якову Перельманові, фантастові та критику, який опублікував у журналі «Природа и люди» твір за мотивами книги Жюль Верн *Сніданок у неваго-*

мій кухні, давши йому підзаголовок *Науково-фантастичне оповідання Я. Перельмана*. Західний термін на позначення цього явища належить Г'югові Гернсбекові, який у 1923 р. в журналі «Science and Invention» для позначення особливого типу літератури використовував словосполучення «scientific fiction». У нашій статті ми притримуємось погляду Єлени Ковтун на наукову фантастику як особливу форму мистецького вимислу [8, 71], для якого визначальним є раціонально-фантастичний засновок, якому властиві єдність та логічність мотивації [8, 94]. Водночас зазначимо, що хоча твори наукової фантастики прагнуть до правдоподібності, раціоналістичності, але все ж залишаються не набагато правдоподібнішими, ніж літературна казка або фентезі. Можна згадати слова видатного сучасного фантаста Анджея Сапковського: «Дискусія про те, що чарівних гарбузів не було і не буде, а Великий Вибух був або колись там ще буде, для мене залишиться дискусією безплідною та смішною, яку можна порівняти з позицією тих цекістських діячів від культури, що колись вимагали від Теофіла Оцепки, щоб той припинив малювати гномів, а переключився на зображення комуністичних досягнень, оскільки гномів нема і не буває, а комунізм є. І давайте домовимося раз і назавжди: з погляду антивіризму фентезі не краще і не гірше, ніж так звана наукова фантастика» [14]. Втім, науково-фантастичним творам все ж властива образність, яка характеризується особливою специфікою: вона пов'язана з вихідним науково-фантастичним за-

сновком і направлена на створення прикмет художнього світу твору, які підкреслено відрізняють його від світу реального, водночас апелюючи до уявлень читача про досягнення науки та техніки. Разом із тим, автори творять у науково-фантастичних текстах і цілком реалістичні образи. Вони, навпаки, спрямовані на надання художньому світові твору більшої достовірності шляхом зближення його з реальністю. Таким чином, художній світ фантастичних творів, незважаючи на підкреслену відмінність від світу реального, як правило, не цілком відірваний від нього й зберігає зв'язок із дійсністю. Науково-фантастичні образи, які орієнтовані на створення особливої специфіки художнього світу, часто засновані на логіці ключової для тексту фантастичної ідеї. Так, Анатолій Брітіков вважає, що образи в науковій фантастиці «набагато більшою мірою спираються на абстрактні поняття, на логіку фантастичної ідеї, що породила їх, ніж на асоціацію з живою дійсністю» і цей різновид фантастики апелює «не стільки до конкретно-практичного, скільки до абстрактного теоретичного досвіду нашої уяви» [4].

Творчість – явище багатомірне та багатолике, однак, як зазначав Іммануїл Кант, в його основі завжди існує думка, що створює «нове правило, яке не можна вивести з жодного попереднього принципу чи прикладу» [7, 246]. Фантастика та фантастичне як специфічні явища мистецтва є найбільш яскравим вираженням цього процесу, бо прагнуть витворити те, чого не існує зовсім, віддалитися від картини суцього і створити інобуття, яке відрізняєть-

ся від реального і *цінне в першу чергу цієї інакшості*.

Втім, фантастичний образ завжди має підґрунтя в реальному світі. Навіть інтуїтивному осяянню передує тривалий процес, в якому проявляється «якась певна структура» [6, 251]. Аналізуючи природу уяви, Тат'яна Фьодорова описує механізм створення образу: в основі завжди є «сприйняття, що надають матеріал, із якого будуватиметься нове»; цей матеріал піддається процесам переробки – комбінуванню та перекомбінуванню, завдяки «дисоціації (аналіз) і асоціації (синтез) сприйнятого»; в кінцевому «уява втілюється, або кристалізується в зовнішніх образах» [16, 278]. Таким чином, будь-який фантастичний, зокрема науково-фантастичний елемент, не може бути створений без основи на реаліях дійсності або іншому художньому творі. Це вихідне положення дозволяє простежити шляхи утворення фантастичного образу чи мотиву в художньому творі, що дасть змогу виділити окремі передумови при аналізі як фантастичного образу, так і фантастичного твору загалом.

Можна виокремити кілька шляхів творення власне науково-фантастичних образів. Вони можуть бути заснованими на наукових гіпотезах та переосмисленні певних елементів дійсності; бути трансформацією фольклорного образу у руслі науково-фантастичної специфіки або спиратися на науково-фантастичні образи інших письменників.

Науково-фантастичні образи, створені мистцем самостійно, часто мають в основі претексту наукові дослідження та гіпотези. образи

у творах фантастів XIX – початку XX століття, як правило, мають під собою реальну основу, а не тільки фантазію автора. Термоелектрогенератори та підводний човен Жюль Верна, пересадка органів і міжпланетні перельоти в Александра Беляєва спираються на реальні дослідження та відкриття. За словами Тат'яни Чернишевої, Едгар По «навіть містичним одкровенням шукав природну підставу, спираючись на модний у той час месмеризм, тваринний магнетизм та ін.» [19], Ж. Верн, як відзначають дослідники його творчості, проводив багато часу за вивченням наукової літератури, консультувався зі вченими різних галузей для створення своїх унікальних образів. Фантасти трансформували наукові ідеї в художні образи, вивчаючи їх перспективи і можливості.

Наукова фантастика є унікальним проявом інтермедіальності, що зв'язує науку й мистецтво: «Через наукову фантастику здійснюються нині різнобічні зв'язки мистецтва з науковим пізнанням; фантастика наукового типу реалізує поряд із тим потребу – вже не тільки художню – в освоєні світу, що ускладнюється, через призму прийдешнього» [1]. Моделюючи науково-фантастичний художній світ автор приділяє увагу багатьом деталям. Масштабність задіяних елементів призводить до того, що «навіть невеликий науково-фантастичний твір є зведеним прогнозом, який об'єднує багато приватних» [3]. Зазначимо, що для створення науково-фантастичних образів письменники часто користуються не суто науковими даними, а швидше своєрідними мітами, популярними у суспільстві. Так, А. Брі-

тіков підкреслює, що «науковість» ідей ще самого Ж. Верна (одного зі головних творців науково-фантастичної літератури), який, створюючи художні образи, зв'язався з науковою літературою та консультувався з фахівцями, подекуди свідомо умовна. Так, він розумів, що гармата не може стати способом подорожі на Місяць, але вирішив включити її в оповідання, оскільки це відповідало думці, поширеній серед обивателів [4].

Єлена Ковтун, розглядаючи особливості наукової фантастики, вказує, що вона логічно вмотивована в «рамках сучасної авторів наукової картини світу» [8, 138]. Це легко простежити на матеріялі історії літератури. Так образ монстра у *Франкенштайн* Мері Шеллі, що ожив за допомогою електрики, відсилає до популярних на початку XIX століття відкриттів фізиків Люїджі Гальвані (автор *Трактату про сили електрики при м'язовому русі*, 1791 р.) і Алессандро Вольта (*Про електрику, яка порушується простим зіткненням різних провідних речовин*, 1800 р.). Коментуючи роман, М. Шеллі зазначала: «Не виключено, що померлого можна реанімувати; гальванізація стала символом таких речей» [20]. Ж. Верн, автор творів, у яких описаний літальний апарат, важчий за повітря, був членом «Товариства прихильників літальних апаратів важчих за повітря» і досконально вивчав потенціал подібного роду винаходів. При написанні *Робура-Завойовника* (1886 р.) він спирався на праці Гійома де Лялянделя *Авіація, або повітряна навігація без аеростатів* (1863 р.), Понтонна Д'Амекура *Завоювання повітря гвинтами*. На-

рис нової системи авіації (1863 р.) тощо. Оповідання Гюї де Мопассана *Марсіянин* (1889 р.) пов'язане із припущенням про існування на Марсі каналів, яке висунув у 1880-і роки астроном Джованні Скіяпареллі, тощо.

З розвитком науково-технічної думки змінювалася й образність наукової фантастики, зазнав змін ряд мотивів. Наприклад, мотив міжпланетної подорожі знайшов утілення у низці творів. У Вольтера в *Мікромегасі* (1752 р.) герой подорожує за допомогою знання природи гравітації. У Ж. Верна використовується для міжпланетної подорожі гарматне ядро. В *Аелімі* (1923 р.) Алексея Толстого мова йде про міжпланетний корабель із самостійною тягою. Сучасна фантастика апелює до теорії відносності та квантової механіки. Таким чином, можна погодитися з думкою А. Брітікова, який вважає, що крім літературних законів, наукова фантастика обумовлена «у своєму історико-літературному розвитку ще і закономірностями науково-технічного прогресу» [1].

Окремим питанням у науковій фантастиці є трансформація образів, що прийшли з чарівної казки. У цьому випадку образ або мотив буде характеризуватися набором якостей, що семіотично або функціонально відсилають до казкової основи. Євгеній Нейолов зазначає, що «фольклорні особливості казкової реальності визначають своєрідність фантастичного в науковій фантастиці» [10, 11]. У монографії *Чарівно-казкові корені наукової фантастики* Є. Нейолов ретельно прослідковує зв'язок образів космосу, міжзоряного корабля, лісу, саду

тощо в науковій фантастиці з відповідними образами чарівної фольклорної казки [11].

Як приклад трансформації фольклорного образу в сучасній науковій фантастиці можна навести образ косморозвідника-перевертня Інґвара в новелі Сергея Лук'яненка «Л – значить люди» («Л – означає люди») [9]. Образ перевертня знаходимо у фольклорі різних народів. У слов'янських легендах і казках зустрічається перетворення на жабу (Царівна-жаба), на сокола (Фініст ясен сокіл) тощо, у Японії – це лисиця Кіцуне, у кельтів – Шелкі, жінки-тюлені, в Ісландії – Ульв, що перетворювався на вовка (Саґа про Еґіля). У новелі С. Лук'яненка дія розгортається у далекому майбутньому. Людство колонізувало численні планети, проте зустрічаються й такі світи, у яких людям, хай і озброєним найсучаснішими технологіями, вкрай важно. У цих випадках на допомогу гарнізону відправляють «ґрімів», або, як їх називають інші косморозвідники, «імітаторів». Це люди, тіло яких перетворено на складну біологічну машину, здатну адаптуватися до найнебезпечніших довколишніх умов, інакше кажучи, штучно створені перевертні. Головною в новелі стає тема зміни людини. З неї постає основна проблема твору: коли людина перестає бути людиною? Наскільки потрібно змінитись (і яким чином), щоб втратити людське ество? Сергій Лук'яненко дає конкретну відповідь: фізичні зміни не важливі, адже визначальною є душа. А от понівечена душа здатна легко перетворити будь-кого на монстра. Автор твору зазначає, що йому «важко згадати, що послужило по-

штовхом до написання Л – означає люди [...] Напевно що ж не суперечка, що саме визначає людину – тіло або душа. На це питання я дав собі відповідь давним-давно і без усякої фантастики. Ще Віктор Ґюґо загалом казав про це в *Соборі Паризької Богоматері*. Мене ж радше хвилювало найпростіше та вічне питання фантастики – «якими ми станемо». Що зробить із собою людина, щоб вижити в чужому світі. Які сліди ми залишимо «на запорошених стежинах далеких планет» – від рубчастих підошов броньованих скафандрів чи від босих ніг... нехай навіть не зовсім людських» [9]. Головний герой новели С. Лук'яненка є уособленням людяности, його здатність до метаморфоз стала специфічною науково-фантастичною реалізацією мотивів подвижництва та самопожертви. Інґвар – хоробра, сильна людина, яка присвятила своє життя допомозі іншим. Це образ героя, що ризикує життям заради людства. Його біологічне ество – добровільна жертва, принесена заради допомоги іншим.

Разом із розвитком науково-фантастичної літератури, який в ХХ столітті відбувався по експоненті, збільшується питома вага *вторинних образів*. Як зазначає А. Брітков, «якщо у двадцяті – сорокові роки науково-фантастичний жанр спирався переважно на природознавство та техніку, то сучасні письменники переробляють творчий досвід попередників, підіймаючись до нових досягнень» [4]. У фантастиці початку ХХІ століття оригінальні образи стали ще більшою рідкістю, що, можливо, пов'язано з дуже високим рівнем сучасної науки, відкриття якої можуть бути заскладними як для

пересічного письменника, так і для читача. Втім, на нашу думку, вправне художнє оброблення здатне перетворити будь-яку наукову ідею на цікавий образ, що й продемонстрував, наприклад, Пітер Уоттс в оповіданні *Острів* (2009 р.), зобразивши живу сферу Дайсона [15] з глибиною, що відобразила в собі й талант письменника, і високопрофесійні знання його як вченого-біолога.

Відзначимо, що будь-яке «фантастичне припущення» та пов'язаний із ним образ є реалізацією художнього світу тексту. Як говорить Т. Чернишева, «вигадавши мешканця Сіріуса Мікромегаса, Вольтер повинен був відправити його подорожувати між зірок» [19]. Образ міжзоряного корабля в науковій фантастиці показує можливість подорожі між світами. Мотив чаклунства, типовий для фентезі, припускає, що художній світ твору онтологічно відмінний від нашого й обумовлює ряд пов'язаних із ним образів і мотивів. Онтологічна єдність художнього світу фантастичного твору є однією з його специфічних рис, що відрізняють фантастику від інших різновидів літератури, заснованих на порушенні умовности. Так, Рафаїл Нудельман навіть вважає, що «функціональна своєрідність фантастики полягає у тому, що її предметом є не емпірична дійсність у всьому її конкретному різноманітті, а якийсь узагальнений сенс буття» [13, 889].

Александра Фетісова відзначає, що «науково-фантастична література має особливу фантастичну онтологію, яка є варіацією якоїсь «глобальної фантастичної дійсности» та імітує онтологію реального світу»

[17, 11]. Бріан Олдісс, зважаючи на зацікавлення наукової фантастики питаннями глобальними аспектами онтології та аксіології, називає її «описом людства та його місця у Всесвіті» [21, 30]. Слід сказати, що ця особлива онтологія властива не тільки науковій фантастиці, а й фантастиці загалом. Зрозуміло, що онтологічні координати художнього світу будуть змінюватися залежно від того чи іншого різновиду фантастики та навіть субжанру твору. Так, онтологія фентезі передбачає реальність магічну, а субжанр технофентезі характеризується такими рисами художнього світу, як співіснування магії та технологій і однаковою їх значимістю в ролі передумови чудесного.

Онтологічне обґрунтування внутрішньотекстового світу не обов'язково має бути експліцитним, вираженим у словах оповідача або персонажа, воно цілком може бути імпліцитним, нерозривно пов'язаним із самою структурою твору мистецтва. Тобто існування фантастичного елемента або його певні властивості не обов'язково повинні оговорюватися в тексті. Фантастичний елемент, що грає важливу роль у художньому світі, вказує на пов'язаний із ним, хоч і не виражений, світ. Автор не зобов'язаний аргументувати та описувати існування рідної планети інопланетян для того, щоб зобразити вторгнення на Землю, образ інопланетян автоматично передбачає наявність інших світів.

Важливим моментом специфіки наукової фантастики є те, що за допомогою своїх образів вона здатна вводити нові ідеї в науковий дис-

курс. Так «слово «робот», введене до літературного обігу К. Чапеком, розгорнулося згодом цілою науковою концепцією штучного інтелекту. Фантастика Ж. Верна, за свідченням К. Ціолковського, дала перший поштовх ідеї освоєння космічного простору, і т. д.» [1]. Дослідники відзначають, що «фантасти беруть на себе завдання моделювати ситуації, що виходять за межі емпіричної реальності, ставити мислені експерименти, ламати метафізичні уявлення. У цьому полягає гносеологічна особливість наукової фантастики» [17, 11]. Втім, для «ненаукових» різновидів фантастики так само властиво ставити уявні експерименти та прагнути подолати межі реальності. У цьому випадку чудесне матиме ненаукову природу, а питання пізнання, як правило, стосуються ідеального, а не матеріального світу.

А. Фетісова зазначає, що «наукова фантастика є соціокультурним каналом освоєння досягнень сучасної науки та високих технологій і створює прогностичний та регулятивний вплив на наступні дослідження у світоглядних і аксіологічних аспектах» [17, 9]. Здатність до прогнозу та профетизму дійсно є специфічною властивістю науково-фантастичної літератури. Р. Нудельман зазначав, що «прийоми екстраполяції, моделювання і т. п., які застосовуються в науковій фантастиці (відповідно до законів науки), спонукають подумки простежити науково достовірні та типові наслідки такої реалізації в їх взаємозв'язку, а використання плястичних фантастичних образів, що допускають будь-яку трансформацію реальності, дозволяє втілити отриману «модель можливої

дійсності» у вигляді цілісного світу, фантастичного відносно реальності та реалістично-типового у своїй фантастичній предметності. Таким чином, своєрідність наукової фантастики полягає в підпорядкуванні художньої уяви логіці науково-прогностичних прийомів...» [12, 336]. Ряд творів наукової фантастики, здавалося б, пророкують ті чи інші відкриття, але на практиці, як переконливо показав Є. Нейолов, описане в них залишається нереалізованим [10, 14-15]. Скажімо, *Наутілу* Ж. Верна – це не просто підводний човен, це підводний човен, який борознить океани ХІХ століття, що так і залишилося лише фантазією. Втім, художній світ та образи науково-фантастичних творів нерозривно пов'язані із реальністю, що робить їх важливими для аналізу перспектив того чи іншого явища дійсності. Дослідники також відзначають, що «порівняно з науковим передбаченням, художнє включає і емоційну, моральну оцінку майбутнього. У цілісному художньому світі наукової фантастики передбачення розуму перевіряються прозріннями серця. У науково-фантастичній літературі, можна сказати, вперше з такою наочністю розкрилося зрощення соціального прогресу з науково-технічним» [2]. Зазначимо, що часто така оцінка зводиться до ідеологічної ангажованості образів, що було дуже помітно в советській фантастичній літературі, особливо письменників другого ряду.

Підвищена увага до прогностичної сторони науково-фантастичної літератури призвела до того, що такі твори часто оцінюються з погляду науковості та потенціалу втілення

науково-технічного припущення в житті. Звичайно, не можна заперечувати, що наукова фантастика включає в себе «моделювання реальності на основі кількох справді притаманних їй і відібраних автором факторів і тенденцій, що мають широке суспільне значення» [8, 138]. Однак було б неправильним вважати, що наукова фантастика обов'язково повинна виконувати цю функцію. Науково-фантастичний художній світ та образи можуть бути *самоцінними естетичними явищами* і це не применшує художньої цінності твору.

Отже, наукова фантастика – це особливий різновид літератури та мистецтва, що характеризується специфічним вимислом, для якого визначальним є раціонально-фантастичний засновок, що характеризується єдністю та логічністю мотивації. Образи в науковій фантастиці можна розділити на дві категорії: виразно-фантастичні, що спрямовані на створення специфічної науково-фантастичної картини світу, та реалістичні, що надають твору достовірності, зближуючи його із реальністю. Власне науково-фантастичні образи можуть бути заснованими на наукових гіпотезах або припущеннях та шляхом переосмислення певних елементів дійсності, бути трансформацією фольклорного образу або спиратися на науково-фантастичні образи інших письменників. Наукова фантастика детермінована розвитком науки та техніки, водночас вона сама здатна за допомогою своїх образів вводити нові ідеї в науковий дискурс. Наукова фантастика за допомогою своїх образів може прозирати майбутнє, втім, прогностична функція не є

обов'язковою для неї. Науково-фантастичний художній світ та образи є самоцінними як естетичні явища.

Bibliography and Notes

1. Бритиков Анатолий, *Научно-фантастическая проза вчера и сегодня*, [в:] *Отечественная научно-фантастическая литература (1917 – 1991 годы)*, Книга вторая: *Некоторые проблемы истории и теории жанра*, Web. 31.11.2015. <<http://mreadz.com/new/index.php?id=110501&pages>>.

2. Бритиков Анатолий, *Пафос космизации в научной фантастике*, [в:] *Отечественная научно-фантастическая литература (1917 – 1991 годы)*, Книга вторая: *Некоторые проблемы истории и теории жанра*, Web. 31.11.2015. <<http://mreadz.com/new/index.php?id=110501&pages>>.

3. Бритиков Анатолий, *Русский советский научно-фантастический роман*, Web. 31.11.2015. <<http://www.e-reading.club/bookreader.php/8438/Britikov>>.

4. Бритиков Анатолий, *Эволюция научной фантастики*, Web. 31.11.2015. <<http://mreadz.com/new/index.php?id=110501&pages>>.

5. Будний Василь, Ільницький Микола, *Порівняльне літературознавство*, Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2008, 430 с.

6. Вяткина Алла, *Воображение как основа творческого процесса*, [в:] *Научные проблемы гуманитарных исследований*, Выпуск 6, Пятигорск 2011, с. 250-255.

7. Кант Иммануил, *Критика способности суждения*, Москва: Наука 2006, 512 с.

8. Ковтун Елена, *Художественный вымысел в литературе XX века*, Москва: Высшая школа 2008, 484 с.

9. Лукьяненко Сергей, *Л – значит люди*, Web. 31.11.2015. <<http://knijky.ru/books/provodnik-otsyuda>>.

10. Неёлов Евгений, Струкова Анна, *Русская фантастика: нерешённые проблемы*, Петрозаводск 2013, 71 с.

11. Неёлов Евгений, *Волшебно-сказочные корни научной фантастики*, Web. 31.11.2015. <<http://www.e-reading.club/book.php?book=139985>>.

12. Нудельман Рафаил, *Научная фантастика*, [в:] БСЭ: В 30-ти томах, Том 17, Москва 1974, с. 336-338.

13. Нудельман Рафаил, *Фантастика*, [в:] *Краткая литературная энциклопедия*: В 8-ми томах, Том 7, Москва 1972, с. 889-890.

14. Сапковский Анджей, *Пируз, или Нет золота в серых горах*, Web. 12.01.2015. <<http://www.kulichki.com>>.

15. Уоттс Питер, *Остров*, Web. 14.03.2015. <<http://www.e-reading.club/bookreader.php/1016450/Uotts - Ostrov.html>>.

16. Федорова Татьяна, *К вопросу о сущности, структуре и реализации во-*

ображения, [в:] *Сибирский педагогический журнал*, Выпуск 13, Новосибирск 2009, с. 276-283.

17. Фетисова Александра, *Научная фантастика в условиях модерна и постмодерна: культурно-исторические аспекты*: автореферат диссертации ... кандидата философских наук, Москва 2008, 21 с.

18. Черная Наталия, *В мире мечты и предвидения: Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности*, Киев 1972.

19. Чернышева Татьяна, *Природа фантастики*, Иркутск 1985, 336 с.

20. Эшкрофт Фрэнсис, *Искра жизни: Электричество в теле человека*, Москва 2015, 394 с.

21. Aldiss Brian, Wingrove David, *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction*, NY: Atheneum 1986, 639 pp.

Yanina Yuchymuk

**MIMETIC MUSICAL EKPHRASIS IN POSTMODERN NOVEL
AS A TEMPORALITY INSTRUMENT**

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

Яніна Юхимук

**МІМЕТИЧНИЙ МУЗИЧНИЙ ЕКФРАЗИС У ПОСТМОДЕРНІСТЬСЬКОМУ
РОМАНІ ЯК ЗАСІБ ТЕМПОРАЛЬНОСТІ ТЕКСТУ**

Abstract: The article defines the modality of musical ekphrasis in postmodern novel. The exploring of the musical ekphrasis as a temporality instrument of is actual, because the forms of time in postmodern prose are flexible. The author offers multipurpose definition of ekphrasis that allows to describe all the possible cases. The functions of musical ekphrasis in text are also defined. The stylistic function affects the reader`s perception of the novel. It predetermines context of referent that`s why ekphrasis is the conductor of implicit text. So, becoming the portal to the parallel space, the musical ekphrasis implements the author`s ideas.

Keywords: ekphrasis, musical ekphrasis, mimetic ekphrasis, temporality, postmodern novel, intertextuality

Нове розуміння категорії темпоральності виникло наприкінці ХХ – початку ХХІ століття й почало активно використовуватися не лише у природничих і точних науках, а й у науках гуманітарного циклу, зокрема, у літературознавстві. Спостереження за відмінністю у сприйнятті людиною часу в процесі дії та його абсолютною величиною перетворилося на один із елементів постмодерної гри, у якій автор прози створює паралельну реальність. Вхід до неї часто лежить через вживлення у текстове полотно імпліцитного тексту, що є результатом перекоду-

вання з мови суміжного виду мистецтва. Називаючи екфразис порталом, який дозволяє реципієнтові відчувати зміни у часовому сприйманні, ми вважаємо його одним із засобів темпоральності прозового твору, адже йому у цьому процесі належить особливе місце.

Музичний екфразис є одним з найбільш суперечливих видів екфразису з огляду на його вербальну іконічну умовну нематеріальність, однак, саме ця його особливість дає можливість письменникові максимально точно створити в уяві реципієнта атмосферу місця дії, зробити

доступними для читачів думки дійових осіб чи дати натяк на модель розвитку сюжету у випадку, коли екфразис виступає у ролі жанрового різновиду, не виключаючи екфразичних вставок у самому тексті. Таким чином використовуються коди і символи, які є ключами до розуміння епохи, що минула, тому не можна ігнорувати трансформації міметичного музичного екфразису як засобу темпоральності у сучасній літературі, оскільки це може спричинити виникнення смислових лакун у тексті.

Незважаючи на значну кількість праць як сучасних, так і зарубіжних учених, котрі досліджують екфразис, маємо невелику кількість публікацій, автори яких обґрунтовують власні визначення терміну та здійснюють спроби впорядкування інформації, надбаної попередниками. Але, на жаль, ці спроби досить розрізнені і тому ми не маємо уніфікованої дефініції екфразису взагалі, що ускладнює аналіз літературного тексту з огляду на суперечливість зазначених рис та функцій явища.

Представники старої школи (зокрема, Е. Пановський, В. Дж. Т. Мітчелл, Н. Гудмен [2, 15]) апелюють до еталону екфразису, яким є вербальне зображення, опис щита Ахілла з *Іліади* Гомера [2, 13], але визначення екфразису як специфічного опису твору мистецтва, з одного боку, спрощує процес пошуку відповідного елементу в системі вербального тексту, а з іншого – створює обмеження для постмодерністської літератури, зокрема, прози, визначною рисою якої є інтертекстуальність і, відповідно, наративність, а не описовість. Зауважимо, що і саме

поняття мистецтва, з часом, отримувало нові визначення та функції, та цей аргумент не був досить вагомим. Загалом дослідники екфразису у попередні роки намагалися користуватися застарілим інструментарієм для розпізнавання екфразису в тексті чи тексту-екфразису, або ж пропонували шукати власних шляхів до розуміння природи явища та її модифікацій.

Розділившись на прихильників класичного та модерного підходів, літературознавці дали старт виникненню нових теорій і тлумачень функцій екфразису в сучасній літературі. Зокрема, вже згадувані німецький і американські дослідники шукали нових способів застосування принципів, закладених Арістотелем, а Л. Геллер [2, 47], Н. Бочкарьова [2, 161], С. Брун [2, 19] – створюють нові алгоритми виявлення екфразису у вербальному тексті, дослідженню його нових форм та зв'язків з суміжними видами мистецтва.

Т. Бовсунівська визначає два аспекти дослідження екфразису у західній науці: описовий і репрезентативний, які, відповідно, спонукають до розмежування термінів «екфразис у тексті» та «текст-екфразис» [2, 20].

Л. Генералюк застерігає проти зловживань терміном і вважає, що плюралізм думок провокує «екфразисну пандемію», коли будь-яка згадка про твір мистецтва у художньому тексті може сприйматися за екфразис, хоча й не відповідає критеріям його визначення [3, 52]. Запобігти такій загрози може тільки уніфікація визначення, яка б спиралася на теорію бінарної природи екфразису, а саме – визнання його

функцій, що вказують на приналежність водночас як до інтермедіального, так і до інтертекстуального поля. Основою класифікації явища цілком може бути запропонована О. Яценко, класифікація, особливістю якої є визнання неміметичного екфразису (референт якого відсутній) [8, 48]. У цьому дослідниця суголосна з С. Волл, котра вважає, що екфразис дедалі більше відривається від репрезентації конкретного твору мистецтва, обтяжуючи розповідь [2, 153] Хоч виокремлення такого виду екфразису як неміметичного і розширило поле досліджень, проте, слід визнати, що його використання скоріше слугує додатковим елементом прозового твору, що майже не лишає відбитка у сюжеті, але дозволяє реципієнтові скористатися власним досвідом для заповнення лакун.

Називаючи міметичний музичний екфразис у тексті засобом темпоральності, ми підкреслюємо його підрядність і визнаємо, що такий підвид екфразису більш властивий постмодерністській прозі, бо в ньому краще проявляються риси інтертекстуальності.

Зокрема, постмодерністи часто використовують шаблони, до яких звик читач. Так, наприклад, згадка про *Місячну сонату* Л. ван Бетговена буде доцільною у творі про нерозділене кохання, державний гімн підкреслить необхідність виконання громадянського обов'язку, а джазові імпровізації на теми відомих пісень органічно впишуться у розповідь про богему. Успіх такого застосування штампів залежить від рівня обізнаности читача, який, не маючи уяви про імпліцитний текст, подібні екфрастичні вставки може

зрозуміти як бажання автора продемонструвати перед читачем рівень своєї ерудиції, що може бути сприйнятим як зухвальство, тому знизить оцінку праці письменника через суб'єктивні причини. Або ж, маючи поверхові знання про твір мистецтва, реципієнт може надати прочитаному більшої вартості, вважаючи себе гідним інтелектуальним співрозмовником для мистця. Тож, у застосуванні даного прийому письменники мають бути не менш обережні, ніж їх дослідники. Певно, найкращим запобіжним засобом мало би бути правило використання власного досвіду чи досвіду інших людей, про який вони переповіли авторові літературного твору, або ж – досконале вивчення конотації музичного твору, який письменник бажає процитувати у своєму творі.

Тож, без чіткого визначення терміну як у вузькому, так і в широкому значенні, ми не можемо ані виокремити екфразис у літературному тексті, ані назвати його функції, успішна реалізація яких сприяє вірному прочитанню темпорального коду. Тому ми спробуємо сформулювати уніфікат, за допомогою якого це буде можливим, і окреслити функціонал міметичного музичного екфразису у тексті.

Орієнтуючись на загальне визначення Юрія Коваліва «екфраза – інтерсеміотичне розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів малярства, скульптури, архітектури, музики та інших мистецтв» [4, 325], спробуємо уточнити його. На нашу думку, для категорії *екфразис у тексті* буде доречним вважати його мистецьким (авторським) прийомом, в основі

якого лежить принцип перекодування імпліцитного тексту в межах сумісних видів мистецтв. Відповідно до мети, яку ставить перед собою письменник, ущільнюючи текстове полотно імпліцитним текстом, можна виділити основні його *функції* у постмодерністському романі: *образотворча* (створення образу витвору мистецтва у літературному тексті); *наративна* (передає імпліцитний текст, що містить у собі згаданий твір мистецтва); *світоглядна* (виражає світобачення персонажу або оповідача); *стильова* (в уяві реципієнта створює певну атмосферу місця дії); *інспіраційна* (надихає читача заглибитися у паралельний світ суміжних видів мистецтв, дізнатися більше про згадуваний твір, або ж уявити його, якщо такий не існує).

Здійснюючи аналіз літературного твору, можна помітити, що, застосований автором міметичний екфразис має ряд переваг, однією з яких є посилення стильової функції (у той час як неміметичний головною має інспіраційну функцію), яка передбачає занурення читача в атмосферу створення музичного опусу або створення простору, в якому він би зміг існувати. У такому випадку на передній плян виходить особа композитора, який є музичною іконою своєї епохи. Здебільшого в повній мірі це твердження можна простежити на прикладі музичних геніїв і геніальних композиторів.

Безсумнівно, музика Йоганна Себастьяна Баха є мірилом інтелектуального та духового розвитку, тому її використання на сторінках роману накладає певну відповідальність на письменника, оскільки вона

має прозвучати в певному місці і у певний час, а також бути адекватно потрактованою персонажами. В умовах постмодерну зіграні Каспером Кроне (роман Петера Хьога *Тиша*) *Сонати і партити для скрипки соло* – матимуть зовсім інше смислове навантаження, аніж виконані Йозефом Кнехтом (роман Германа Гессе *Гра в бісер*), бо ставлення до класичної музики у суспільстві постійно змінюється: адже тепер музика для обраних перетворилася на моду, оскільки відвідування академічних концертів декларує особу як таку, що має досить високий рівень інтелектуально-духового розвитку. На собівартість бренду, що його створив мистець кілька століть тому, сучасні письменники нерідко роблять ставку, бажаючи, передусім, комерційного успіху для своєї книги. Чи не тому автори романів кінця ХХ – початку ХХІ століть так часто згадують про класичні музичні твори у своїх текстах? Фіксація таких змін надзвичайно важлива, бо темпоральність – це «функціонально-семантична категорія, яка відображає сприйняття й переосмислення людиною часу означуваних ситуацій та їх елементів у відношенні щодо моменту мовлення оповідача чи іншої точки відліку» [1, 1]. Тому для якісного аналізу літературного твору дослідники мають бути обізнаними не лише у питаннях мистецьких стилів, але й вивчати передумови створення музичного шедедру, що цитується у художньому тексті, бо без знання конотату згаданого твору, важко буде відрізнити опис чи розповідь про виконання від музичного екфразису, оскільки науковець не побачить рис інтертекстуальності

ти у літературному творі. Та подібна вимога мала б стосуватися не лише дослідників, а й письменників, які, часом, не надто переймаються над тим, які суперечки можуть точитися навколо згаданого у певному контексті твору мистецтва (чи була доречною згадка саме про цей музичний твір; як би композитор поставився до подібної інтерпретації), вважаючи такий розвиток подій безкоштовною реклямою, найпродуктивнішим видом якої у епоху постмодерну став скандал.

Розглядаючи міметичний музичний екфразис як засіб темпоральності, відзначимо три твори, варті особливої уваги: *Тиша* Петера Хьога, *Перебої у смерті* Жозе ді Соуза Сарамого і *Волхв (Mar)* Джона Фаулза. У цих творах функціонує музичний екфразис, утворений внаслідок перекодування на вербальний текст конотату музики Йоганна С. Баха, розмірковування про яку додає особливого значення дії, що відбувається, та словам, що промовляються головними героями романів.

П. Хьогу, як професійному артистові, було набагато простіше впоратися з процесом вербалізації імпліцитного тексту: Й. С. Бах і його музика є настільки переконливими, що вражаючі виступи Каспера Кроне за допомогою свіжих метафор (музика «відкрила серце, як відкривають банку очищених томатів» [7, 373]) уподібнюють до сучасного вуличного перформансу для обмеженого кола слухачів – спонтанне виконання клясичної музики у замкненому (close-air) або відкритому просторі (open-air). Крім того, автор дає головному персонажеві оповіді ключ до розуміння дійства – моно-

логи, що повідомляють реципієнта про важливі деталі створення *Чакони* (мабуть, головного музичного твору всього роману). Такий підхід спрощує сприйняття надскладних речей читачем, який не знає особливостей, притаманних музиці Й. С. Баха, але змушує нудьгувати читачів, добре обізнаних з клясичною музикою. Тому патетика Кроне, який проводить паралелі між життям сучасного комедіянта і геніяльного композитора доби Бароко, розмивається й, очікуваний від «програвання», ефект зменшується, але декодування темпорального меседжу в такому випадку буде більш успішним, оскільки пересічному читачеві не доведеться шукати додаткової інформації про стиль Й. С. Баха та значення у його спадщині того чи іншого музичного твору.

Розглядаючи аплікований Петером Хьогом у полотні роману *Тиша* акт виконання однієї з частин сюїти Йоганна Себастьяна Баха для скрипки соло, варто пригадати про всесвітньо відомий експеримент, проведений віртуозом Джошуа Беллом, який на скрипці Страдіварі виконав *Чакону* у метрополітені Вашингтона. Стаття *The Washington Post* [11], назва якої (у дослівному перекладі *Перли до сніданку*) близька до вислову про пацьорки та свиней, – засвідчила байдужість до прекрасного у сучасних мешканців мегаполісу, адже з понад тисячі перехожих (а саме – 1097 осіб) зупинилися на хвилину аби послухати гру чи покласти гроші й лише одна жінка впізнала видатного скрипаля, який за 43 хвилини гри зібрав 150 доларів, тоді як на його останньому концерті лише один найдешевший квиток кошту-

вав на 50 доларів менше. Експеримент був проведений 2007 року, а книга П. Хьога побачила світ у 2006. Тому фрагмент тексту, в якому головний герой роману, перебуваючи у в'язниці, виконує той самий твір, що й уславлений музикант біля входу в метрополітен, – не є випадковістю чи передбаченням, а відображенням цінностей сучасників, у напруженому слідуванні графіку, що виключає відхилення від послідовності запланованих справ, зі своєчасного спуску до підземки аби не втрапити у час пік. Стілець, що летить у стіну, по завершенню *Чакони* у книзі, можна порівняти з сумою, отриманою віртуозом за академічну годину невпинної гри, адже, за більш сприятливих умов, до ніг Кроне падали б квіти, а банківський рахунок Белла поповнився б на п'яти- або шестизначну суму.

Вже згаданий твір Й. С. Баха може дати відповідь на питання, що виникають від час прочитання роману Ж. Сарамбо *Перебої в смерті*, головний герой якого перемагає смерть, виконавши для неї сюїту № 6 для віолончелі соло без помилок, які переслідували його у всіх попередніх спробах виконати твір без зупинок у складних місцях. Данський письменник підкреслює домінування духової складової у музиці мистця доби Бароко, фактично визнаючи акт виконання його творів молитвою. Тож у тому, що віолончеліст перемагає смерть, граючи, немає нічого дивного, бо, за словами Кроне, «Бах не просто говорить, що можна пройти з розплющеними очима через смерть. Він сам це робить – у своїй музиці робить це» [7, 403], натякаючи на слова Августина

Блаженного «хто співає – той двічі молиться» і підтвердженням тому є рефрен «Наступного дня ніхто не помер», що символізує єдність альфи і омеги, про яку йдеться у Святому Письмі [9].

Дещо інакшим конотатом володіє музика генія у романі *Волхв* Дж. Фаулза. Невдале виконання Кончісом старовинного твору спонукає Ерфе до питання, чи, бува, не Телеман є композитором, на що господар дому відповідає: «Ні, це Бах. Раніше я міг грати краще» [10], не лишаючи підказки пересічному читачеві щодо справжнього змісту цих реплік. Адже лише обізнані читачі зрозуміють, що старий є посереднім музикантом не тому, що не зміг з першого разу виконати складний пасаж, а тому, що музика Георга Філіпа Телемана хоч і є дуже схожою до музики Йоганна Себастьяна Баха (поліфонія епохи Бароко), але значно поступається їй за технічними характеристиками, тому віртуози її майже не виконують. Тож, письменник формує образ людини, що грає роль Бога, створюючи ілюзії-пастки: музика, котру написав менш відомий композитор, портрети і скульптури, що оживають, «видіння», які є втіленням давніх історій, які Кончіс обирає для Ерфе. Майстерно вплетений у канву оповіді, музичний екфразис тут демонструє спорідненість суміжних видів мистецтва і характеризує письменника як знавця музики, хоч нам і не відомо, чи має він музичну освіту.

Як бачимо, у міметичного музичного екфразису головними є світоглядна та стильова функції, оскільки назва твору є маркером часу, а сприйняття музичного твору

персонажами вказує на темпоральність, яка й робить літературний твір пам'яткою своєї доби. Інспірація у цьому випадку матиме більший радіус дії, оскільки для повного розуміння імпліцитного тексту реципієнтові доведеться не лише прослухати музичний твір чи знайти його тлумачення, але й дізнатися про його сприйняття суспільством у той час, коли розвивається дія роману.

З огляду на жагу читача бути приналежним до світу високого мистецтва, автори художньої літератури досить часто згадують відомі музичні твори на сторінках романів і оповідань, але такі експерименти не завжди можуть називатися екфразисом, тобто прийомом розширення меж вербального мистецтва – і ще рідше викликати повагу у музикантів і мати комерційний успіх за рахунок використання даної теми, оскільки важливим є не лише референт, а й спосіб вживлення елементу у текстове полотно. Використовуючи можливості екфразису, письменник створює ретардації, які можуть бути як флеш-беками, так і поясненням до дії, що відбувається, або ж – озвучуванням стану героя оповіді. У постмодерністському романі такий прийом створює ефект загубленості у часі, заохочуючи читача до участі у грі з багатьма невідомими.

1. Борисюк Олена, *Темпоральність як функціонально-семантична категорія в структурі українського художнього дискурсу*, Web. 28.11.2015. <http://linguistics.kspu.edu/webfm_send/1116>.

2. Бовсунівська Тетяна, *Екфразис: Вербальні образи мистецтва*, Київ: Київський університет, 2013, 237 с.

3. Генералюк Леся, *Екфразис у контексті correspondance des arts*, [у:] *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка*, Випуск 114, Серія: Філологічні науки, Кіровоград 2013, с. 52-77.

4. Ковалів Юрій, *Літературознавча енциклопедія: У двох томах, Том 1*, Київ: Академія 2007, 624 с.

5. Ортега-і-Гассет Хосе, *Мистецтво в теперішньому і майбутньому*, Web. 29.11.2015. <<http://javalibre.com.ua/java-book/book/2908191>>.

6. Сарамаго Жозе, *Перебои в смерті*, Web. 29.11.2015. <http://royallib.com/read/saramago_goze/pereboi_v_smerti.html#655360>.

7. Хьюз Петер, *Тиша*, Харків: Фоліо 2012, 509 с. (Серія «Карта світу»).

8. Яценко Е. В., «Любите живопись, поэты»: *Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель*, [в:] *Вопросы философии* 2011, № 11, с. 47-57.

9. *Catechism of the Catholic Church. Vatican archives. Libreria Editrice Vaticana*, Web. 29.11.2015. <<http://www.vatican.va/archive/ENG0015/INDEX.HTM>>.

10. Fowles John, *The Magus*, Web. 29.11.2015 <<http://www.a7sharp9.com/Magus.html>>.

11. Weingarten Gene, *Pearls Before Breakfast: Can One of the Nation's Great Musicians Cut Through the Fog of a D. C. Rush Hour? Let's Find Out*, [in:] *The Washington Post* 2007, 08.12.

Yaroslav Radevych-Vynnytskyi

LINGUICIDE: PHENOMENON, TERM, POLICY

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Ярослав Радевич-Винницький

ЛІНГВОЦИД: ЯВИЩЕ, ТЕРМІН, ПОЛІТИКА

Abstract: This article describes the emergence and use of the term linguocide. The aspects, forms and methods of linguocide policy regarding Ukrainian and other languages are researched.

Keywords: linguocide, genocide, ethnocide, assimilation, language policy, R. Lemkin, Y. B. Rudnytskyj

Лінгвоцид (лат. *lingua* – мова і *cide* – вбивство) – мововбивство, свідоме, цілеспрямоване нищення мови як головної ознаки етносу – народності, нації. У такому ж значенні вживається і менш поширений термін *глотофагія* (грецьк. γλώσσα – мова і φαγεῖν – їсти, ковтати).

Лінгвоцид – це не загибель мови внаслідок розсіяння чи зникнення її носіїв через природні катаклізми, пошесті, війни тощо, а організована (плянована, керована) ліквідація якоїсь мови (мов) на певних територіях, у певних сферах спілкування чи й цілковито. Лінгвоцид не є самоціллю: нищення мови (мов) здійснюється з метою масового переходу етносу (етносів) на іншу мову, тому ця мета, та й сам процес, здебільшого має етномовно конкретизовані назви: *латинізація* (романізація), *германізація* (онімецення), *русифікація* (зросійщення), *(по)московщення* та под.

Нищення мов підлеглих народів було знане й усвідомлюване ще в часи Античності та Середньовіччя. «Зусилля панівної держави спрямовані на те, щоб підкореному народові не лише своє ярмо, але також задля миру в суспільстві свою мову накинути», – писав Августин Блаженний (Augustinus Sanctus, 354 – 430). Над цими словами з його 19-ої книги *De civitate Dei* і реаліями свого часу розмірковував 1548 р. Теодор Біблійндер (Buchmann, 1509 – 1564) [8, 71 (59)]. Однак це явище, попри його поширеність у світі, донедавна не мало усталеного і широко відомого найменування.

Термін «лінгвоцид» виник у процесі використання та семантичного розвитку юридичного поняття «геноцид», створеного правником-міжнародником Рафаелем Лемкіним, який у 30-их роках ХХ ст. розрізняв «акти варварства» (діяльність проти

людського життя з наміром знищення певної расової, релігійної чи соціальної спільноти) та «акти вандалізму» (діяльність проти культурної спадщини національних спільнот). Пізніше у книзі *Правління держав «осі» в окупованій Європі* (1944 р.) Р. Лемкін поєднав ці два види злочинів проти людськості в одному понятті, створивши для нього назву «genocide» (геноцид) й окресливши його як «скоординований плян різних дій, спрямованих на знищення найважливіших основ життя національних груп, з метою знищення самих цих груп. Мета такого пляну – розпад політичних і соціальних інститутів, культури, мови, національних почуттів, релігії, економічних основ існування національних груп, а також знищення особистої безпеки, свободи, здоров'я, гідності і навіть життя людей, що належать до таких груп» [11].

Р. Лемкін як консультант Юридичного комітету ООН разом із Анрі Доненді де Вабром написав проєкт *Конвенції про запобігання злочину геноциду та покарання за нього*. 9 грудня 1948 р. Генеральна Асамблея ООН ухвалила цю Конвенцію, однак стаття III її проєкту («Будь-яка обдумана дія, здійснена з наміром знищити мову, релігію або культуру національної, расової чи релігійної групи національного або расового походження чи релігійних переконань, така, як 1) Заборона використання мови в групі у щоденному спілкуванні, або в школах, або в друку і поширення матеріалів мовою групи») не була прийнята [18]. У Конвенції, в переліку злочинів геноциду, тільки один, останній, пункт (е) («насильницьке передавання дітей із однієї людської

групи в іншу») [4] імпліцитно стосується і проблем мови, культури, релігії тощо. Від такого звуження поняття «геноцид» злочини, перелічені у неприйнятій статті III Конвенції, не перестали бути гостро актуальними у світі. До того ж, як стверджує П. Мак Каскер, у цій статті було дано визначення лінгвіциду, що допомагає зрозуміти, наприклад, політику турецького уряду в Курдистані та британських урядів щодо мов корінних народів на Британських островах і в колоніях та «кваліфікувати її як геноцид – намір витіснити мову і пов'язану з нею культуру» [18].

Людям важливе не лише їхнє фізичне життя, але і їхня ідентичність. Тому, цілком логічно, у світовій науці та громадській думці, крім слова «геноцид», набули поширення ще два споріднені з ним терміни: «етноцид» і «лінгвоцид». Перший із них був створений самим Р. Лемкіним як альтернативний до слова «геноцид», однак уживається у вужчому значенні – як «культурний геноцид». «Етноцид – умисне і систематичне знищення культури етносу: *‘етноцид провадиться проти культури місцевого населення шляхом знищення нашого способу життя’*» [10]. Свого часу російський філософ В. Соловйов називав таке явище «духовим канібалізмом».

В українському слововживанні синонімами слова «етноцид» є слова «винародовлення» та менш уживане «деетнізація», які означають позбавлення етносу його культури, етнічної своєрідності, питомих етнічних прикмет, самосвідомості тощо. Кінцевою метою етноциду є асиміляція – розчинення етносу (субетносу, етногрупи, етносоціального стратуму)

в іншому етносі, поглинення етносу іншим етносом. «Хіба асиміляція не є безбольовою смертю, яка, звичайно, краща «за остаточне розв'язання» єврейської проблеми (за А. Гітлером), але яка має точно такі ж наслідки?» (П. Жіневські).

«Народи не вмирають, доки живе їхня мова» (В. Ганка): винародовлення й асиміляція неможливі без позбавлення етносу його прикмети № 1 – мови як осердя етнокультурного комплексу, без якого етнос утрачає свою культуру, характерологічні прикмети, історичну пам'ять, ментальність та ін. Тому на означення мовного геноциду виник відповідний термін – «linguicide».

Докладна історія появи цього слова буцімто не досліджена. Одне з довідкових англомовних видань навіть вибачається з цього приводу: «Sorry, no etymologies found» («Вибачте, етимології не знайдено») [16]. Річ у тім, що проблемою лінгвоциду – з цілком зрозумілих причин – в основному цікавиться соціально-гуманітарна наука і непокоїться громадська думка народів, які були, залишаються або відчувають небезпеку стати жертвами цього насильства. Щоб пересвідчитись у цьому, достатньо зіставити кількість українськомовних і російськомовних публікацій на тему лінгвоциду та проаналізувати розбіжності між ними в тлумаченні виявів лінгвоциду щодо української й інших неросійських мов у царській, комуністичній та посткомуністичній Росії.

В англомовній довідковій літературі слово «linguicide» переважно подається як синонім до терміну «death of a language» і визначається як «смерть мови через природні або

політичні причини» («The death of a language, either from natural or political causes») (див. напр., [14], [16], [17]). Таке значення слова наповнення терміну «лінгвоцид» певною мірою суперечить «внутрішній формі» цього слова – мотивованості його значення семантикою складників: другий корінь (-цид) однозначно вказує на вбивство, тобто смерть насильницьку. Правда, і в англомовній літературі можна натрапити на визначення, що лінгвоцид – це «вбивство мов без убивства мовців» («the killing of languages without killing the speakers») та що він належить до арсеналу засобів масового ураження [13]. Коли ж ідеться про мови народів, зокрема ірландців, які стали жертвами лінгвоциду, практикованого Англією, цей термін уживається у звичному для українців розумінні – мововбивство (див., напр., [18]).

У німецькій науці про мову на означення лінгвоциду використовується калькований термін «Sprachmord» («мововбивство»); терміни «Linguizid» і «Sprachtod» («смерть мови») вживаються рідше. Автори англомовних досліджень часом, аби уточнити, що саме мається на увазі під терміном «linguicide», використовують німецьке слово «Sprachmord», пояснюючи його шляхом калькування («language murder»). Подібно тлумачать вони і ширше вживаний термін «language death» («смерть мови») та його синоніми *language extinction*, *linguistic extinction*, *linguicide*: «language death (or murder, Sprachmord as the Germans say)» («смерть мови (або вбивство, мововбивство, як кажуть німці)») [9, 77].

Українці мають багату історію спрямованого проти них «мовов-

бивства, культуровбивства і народобивства» (Р. Смаль-Стоцький). Тому не дивно, що автором терміну «*linguicide*» у світовій науці став визначний український учений у діаспорі проф. Ярослав Богдан Рудницький. Будучи членом Королівської комісії для справ двомовності й двокультурності в Оттаві (1963 – 1971), він запровадив поняття лінгвіциду у Звіті (Книга I) 1967 р. [19, 644].

Пізніше Я. Б. Рудницький цей злочин проти людськості описав ширше і докладніше, зокрема, у праці *Лінгвіцид*, яка вийшла у 100-річчя Емського указу. Явище лінгвіциду розглядалося також на Міжнародній конференції з голокосту-геноциду, що відбулася в Єрусалимі – Тель-Авіві 1982 р., на якій було розрізнено часткове руйнування мови («голокостний лінгвіцид») та тотальне винищення певної популяції («геноцидний лінгвіцид»). Я. Б. Рудницький стверджував: «Будь-які спроби частини суспільства, уряду чи інституцій обмежити або підтримати використання однієї мови за рахунок іншої вважаються лінгвіцидом». До виявів лінгвіциду він відносив також вбивство носіїв мови (геноцид); репресивні заходи, що заважають природному розвитку мови; насильницьке трансформування двомовного суспільства в одномовне; накидання чужої мови через обов'язкове вивчення її у школі, через засоби масової інформації; відмову в підтримці культурного розвитку національних меншин та ін. Намагаючись привернути увагу політиків, учених і громадськості вільного світу, Рудницький розглянув цілу низку виявів політики лінгвіциду супроти української мови в СРСР (див. : [2, 95-100]).

Советська наука замовчувала слово лінгвіцид та маніфестоване ним поняття, оскільки воно викликало прозорі асоціації зі становищем національних мов (російська мала статус міжнаціональної мови) підлеглих народів. На рідних землях українців можливість безкарно писати і говорити правду про мовну ситуацію, про тотальне російщення появилася аж у час пізньої Горбачовської «перебудови», а особливо після здобуття державної незалежності. «В Україні це часто відбувалося в контексті здебільшого емоційних дискусій про «мововбивство» («*Sprachmord*»), так званий «*linhvocyd*». Лінгвоцид, здійснюваний через оголошене в Советському союзі «зближення і злиття» («*Annäherung und Verschmelzung*») [20, 16].

Тоді ж термін «лінгвіцид» трансформувався у «лінгвоцид»: відбулося аналогічне вирівнювання слова за моделлю складних лексем із першим коренем *лігв-* (*лінгводидактика*, *лінгвогеографія* тощо) з уподібненням до слів «геноцид», «етноцид». Однак лінгвоцид щодо української мови і в час незалежності, особливо за президентства Віктора Януковича, не належав до пріоритетних тем офіційної української соціально-гуманітарної науки та її виходів у сферу громадської думки. Ще й сьогодні слово «лінгвоцид» можна знайти аж ніяк не в кожному українському довідковому виданні, лінгвістичному чи енциклопедичному словнику (докл. див. [6, 137-140]).

В англомовній довідковій літературі тлумачення слова «лінгвоцид» незрідка починається ремаркою «Used in *linguistics*» («Вживається в лінгвістиці») (див., напр., [15] або ж

«In linguistics» («У лінгвістиці») (див., напр., [12]). Однак лінгвоцид належить до компетенції не тільки лінгвістики, а й цілої низки інших наук, де це явище розглядається в політичному, економічному, футурологічному, демографічному, педагогічному, культурологічному, релігійно-конфесійному, а в інтердисциплінарних науках – у соціолінгвістичному, етнолінгвістичному, психолінгвістичному, лінгводидактичному та інших аспектах [докл. див.: 6, 145-161].

Лінгвоцид – це насамперед політичне поняття, яке відбиває один із напрямків внутрішньої і зовнішньої політики держави. Це стосується передусім країн із неодномовним населенням. У XVIII ст. австрійські цісарі намагалися створити з різних народів своєї монархії німецькомовну «дунайську» націю, взявши за взірць мовну політику катерининської Росії. Росія ж списала цю політику у Франції, яка ще 1539 р. ордонансом короля Франциска I заборонила всі мови країни, крім французької. Це була політика мовної гомогенізації поліетнічного суспільства, яка в Росії отримала кальковану назву «выравнивания (вирівнювання) народностей»: усі вони мали стати «рівними», тобто російськомовними, а далі – просто росіянами. Однак підкорені народи зазвичай не прагнуть ставати такими «рівними» жертвами лінгвоциду, й у XX ст. президент Франції Ж. Помпідю небезпідставно констатував, що з усіх політичних питань найскладнішим є лінгвістичне, а Советський союз розпався по національних, отже, передусім мовних швах. Показово, що ні Франція, ні Російська Федерація досі не ратифікували *Європейську хартію періо-*

нальних або міноритарних (меншинних) мов.

Найефективнішою формою лінгвоциду є геноцид – фізичне знищення носіїв певної мови. Немає людини – немає проблем (Іосіф Сталін). Йдеться насамперед про людей, які думають, говорять і діють інакше, ніж цього вимагає панівний режим. Тому, аби позбутися якоїсь мови, здебільшого знищують не всіх її носіїв, а лише приналежних до провідних, освічених верств суспільства. Такий стратумно обмежений геноцид називають *соціоцидом*. Наприкінці 20-их – у 30 рр. XX ст. московсько-большевицька влада фізично ліквідувала практично все духовенство і численних активістів Української Автокефальної Православної Церкви, тоді ж було розстріляно або замордовано у концтаборах більшість української творчої інтелігенції, в т. ч. мовознавців-україністів та активних учасників проголошеної большевицькою владою коренізації (українізації) 1923 – 1932 рр. Усе це істотно похитнуло позиції української мови. Пізніше подібний соціоцид було влаштовано на приєднаних до СРСР землях Західної України.

Засобом лінгвоциду слугує демографічна політика. За законом 1869 р. (був чинний до 1919 р.) для заохочення переїзду чиновників російського етнічного походження в Україну була запроваджена медаль «За обрусение края», а головне – за зросійщення українців чиновники отримували доплату:

Если продумемся, в карты играя,
Поедем на Волынь для обрусенья
края¹.

(Козьма Прутков).

¹ Якщо програємося в карти, / Поїдемо на Волинь – проводити її зросійщення. – *рос.*

1926 р. в УССР проживало 23 218 860 українців (80%) і 2 677 166 росіян (9,2%), решта – люди інших національностей. 1989 р. в УССР (у складі якої вже були Галичина, Волинська і Рівненська області, Буковина, Закарпаття та Крим) українців налічувалося 37 419 053 (72,7%), а росіян – 11 355 582 (22,1%). Потужним засобом лінгвоциду супроти українців стала ліквідація селянства як класи шляхом масового «розкуркулення» і виселення з України у північні та східні регіони РСФСР, соціалістичної індустріалізації (міста ще в царські часи стали бастионами російщення) та колективізації (перетворення вільних селян на державних кріпаків), за спротив якій мільйони українських селян було виморено голодом, а на їхнє місце переселено сотні тисяч колгоспників із Росії і частково з Білорусі.

Як засіб лінгвоциду широко практикуються урядові та/або церковні заборони мови – цілковиті чи, частіше, часткові. 1714 р. еспанська королівська влада заборонила каталанську мову в освіті й судочинстві, а в ХХ ст. режим фашистського диктатора Ф. Франко заборонив у Каталонії навчати цією мовою у школах і вишах, публікувати нею газети, журнали і книжки, правити Службу Божу, листуватися, розмовляти в робочий час, називатися каталанськими іменами, вживати рідні географічні назви, у т. ч. слово Каталонія. Українську літературну мову забороняли у Польщі, Угорщині, Румунії, але найдовше вона була під різними заборонами у царській Росії (див.: [7]).

Як дієве знаряддя лінгвоциду використовується освіта. «Народ має учитися, народ хоче учитися; якщо

ми не дамо йому умов і засобів учитися своєю мовою, – він буде учитися чужою, – і наша народність загине з освітою народу», – зазначав на початку 1860-их років Микола Костомаров. Але якраз загибель народностей шляхом їх зросійщення і була метою Росії. Про це 1870 р. відверто й однозначно заявив обер-прокурор Синоду й міністр освіти Д. Толстой: «Остаточною метою освіти всіх інородців, що проживають у межах нашої вітчизни, безперечно, має бути обрусіння».

Лінгвоцид здійснюється шляхом надання переваг носіям панівної мови та самій цій мові. «Дивне відчуття охоплювало тут (у Молдавській ССР) того, хто приїжджав із Росії! Будучи навіть часто хоч і дурнем, він виявлявся у пошані. Йому російську не треба було вчити», – писала Н. Чугунова («Огонек» 1990, № 52, с. 12). Молдавську ж їм теж не треба було вчити, бо була чинною Постанова РНК ССРСР та ЦК ВКП(б) *Про обов'язкове вивчення російської мови в неросійських республіках СРСР* (1938 р.), а за законом *Про зміцнення зв'язку школи з життям* (1958 р.) друга мова, тобто мова республіки, вивчалася за бажанням батьків учнів. Отже, не вибирати можна було тільки мови неросійських республік. За Постановою ЦК КПСС і Ради Міністрів ССРСР *Про додаткові заходи з поліпшення вивчення російської мови в загальноосвітніх школах та інших навчальних закладах союзних республік* (1983 р.) на російську мову в 2–12 класах додатково відводилися 2–3 години на тиждень, уроки російської мови проводилися не з цілою класою, а в підгрупах, а вчителі російської мови отримували 15-відсо-

ткову доплату. Одним із поширених методів лінгвоциду є толероване чи й заохочуване владою приниження статусу і престижу мови залежного народу, її дифамація (знеславлення). «Поетична мова України стала предметом зневаги і насмішок», – писав М. Костомаров. Українську мову кваліфікували як «варварську» (Н. Карамзін), «наріччя російської» (В. Белінський, М. Горькій), «неавтохтонну» в Києві, Подніпров'ї і ширше (Н. Погодін, А. Соболевський), непридатну для науки, освіти, мистецтва, політики, військової справи, спорту, зневажали як неугодну Богові «мову базару», як «мужицьку» (пізніше – «колгоспну») і т. п. Щоб не допустити її у вищі сфери комунікації, в підросійській Україні не дозволялося ставити п'єси, в яких українською розмовляють персонажі-інтелігенти, виступати по-українськи на наукових конференціях та інших публічних заходах, перекладати твори з російської та інших мов тощо. Літературну українську мову обрусителі вже понад сто років називають «ґалицким язиком»: для них «справжня» українська – потворний російсько-український суржик. Лінгвоцидним цілям слугують свідомі перекручення історії панівного і залежних народів та їхніх мов. Для цього, наприклад, було сконструйовано концепт «старшого російського брата» зі спільної колиски, якою начебто була мітична спільносхіднослов'янська народність зі спільносхіднослов'янською, руською, мовою, що з неї після монгольської навали виокремилися «молодші» українська та білоруська мови. З історії української мови було вилучено протоукраїнський (до середини XI ст.) і давньоукраїнський

(до кінця XIV ст.) періоди – разом приблизно тисячу років.

Я. Б. Рудницький писав, що в СРСР українську мову офіційно не забороняли, зате всілякими способами наближували до російської з метою «злиття» з нею, точніше, щоб домогтися, як пізніше висловився С. Караванський, її «смерти через подобу». Про «урядове втручання у внутрішні закони мови» як «радянський винахід і новину» писав і проф. Ю. Шевельов. Однак окремі вияви такого втручання були ще в дорадянські часи. Так, царська цензура «не дозволяла неологізмів, не допускала нових слів, що показують якісь культурні розуміння» (І. Огієнко), а «єрижка», тобто російська графіка й ортографія, тільки якою за Емським указом могли друкуватися українські видання, спотворювала українську вимову (П. Стебницький). В СРСР українську мову зближували з російською за цілим спектром – від фонетики, графіки й ортографії до лексики, словотвору, граматики і стилістики, вилучаючи те, чим українська відрізняється від російської, і вносячи в неї те, що є в російській чи подібне до нього. Так, 1933 р. з цією метою до «соборного» («харківського») правопису української мови було внесено 126 змін. Підганяли правопис під російські ортографічні стандарти і пізніше. Аби українська мова не мала своєї питомої термінології, було знищено численні напрацювання Інституту української наукової мови, заснованого і керованого акад. А. Кримським, – понад 80 галузевих словників та незавершений фундаментальний російсько-український словник, замість якого почали укладати словник «російсько-росій-

ський», як із гіркою іронією констатував цей великий учений-поліглот. Слова про самотність української мови трактувалися як злочин. З неї робили «блуду й незграбну копію російської мови» (С. Караванський), приречену на небуття.

Лінгвоцидне призначення мала і концепція «гармонійної двомовності» з двома рідними мовами, що прийшла на зміну теорії «злиття мов», наукова неспроможність якої була аж надто очевидна, а головне – «зливатися» з іншими мала б і російська мова, а це ж була мова «реального соціалізму», а отже, і комунізму – «світлого майбутнього всього людства». Коли одна «рідна» мова міжнародна, престижна, високорозвинена, всеохопна, а друга рідна – національна, з обмеженими можливостями, то, за задумом, перша мала стати більш рідною, а далі й єдиною рідною. Другу ж чекала природна смерть – неunikненна і, що важливо для режиму, безконфліктна. Від 1926 до 1979 р. з етномовної мапи СРСР так зникли 93 етноси [3, 63]. Померли мови – не стало й народів. Лінгвоцид завершився плянованим етноцидом та асиміляцією.

Цю ж політику лінгвоциду й етноциду та асиміляції, відкинувши фарисейську советську фразеологію про «небувалий розквіт мов народів СРСР під зорею советської влади», про «єдність народів – дружбу мов» та подібне, провадить нинішня посткомуністична Росія. У цій державі проживають кілька мільйонів українців, однак немає жодної української школи. Російські політики і навіть учені (правда, серед них трапляються і винятки) не змирилися з тим, що колись підвладні їхній

державі народи стали на шлях самотнього життя і розбудовують свої культури та мови. Приклад: директор Російського інституту стратегічних досліджень колишній генерал КГБ Л. Решетніков та керівник Центру дослідження проблем країн «ближнього зарубіжжя», «провідний вітчизняний українознавець» (*sic!*) Т. Гузенкова. «Ця пара за підтримки залежних від них і підлеглих їм співробітників-експертів не могла висловлювати нічого іншого, крім «Ніякої України – тільки Малоросія», «українська державність – це блеф і *failed state*», «результат злочинного руйнування більшовиками Російської імперії», «українська мова штучно створена австрійцями і поляками з метою розвалу російської єдності»... і т. п.» [1]. Ці та подібні «учені» не хочуть визнавати, що «тотальне заперечення факту існування мови як окремої лінгвальної системи» є виявом політики лінгвоциду. Водночас вони вважають лінгвоцидом політику дерусифікації в країнах СНГ і Балтії та українізації в Україні [див.: 5]. Така позиція цілковито відповідає російській імперській логіці, за якою «что взято, то свято» («що забране, те – святе» – *рос.*). Але нині народи з такою логікою миритися не хочуть.

Bibliography and Notes

1. Волчек Дмитрий, *Умирать за Путина никто не будет*, Web. 24.02.15. <<http://www.svoboda.org/content/article/26810300.html>>.

2. Гапон Л., *Концепція лінгвоциду у трактуванні Ярослава-Богдана Рудницького на тлі культурно-історичних реалій розвитку української мови ХХ століття*, [у:] *Науковий вісник Волинського націо-*

нального університету ім. Лесі Українки 2011, № 5, с. 95-100.

3. Зеймаль Е., *Народности и их языки при социализме*, [в:] *Коммунист* 1988, № 15, с. 64-72.

4. Конвенція про попередження злочинів геноциду та покарання за нього (від 9 грудня 1948 року), Web. 13.04.2015. <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/995_155>.

5. Лінгвоцид, Web. 02.07.15. <<https://ru.wikipedia.org/wiki/Лингвоцид>>.

6. Радевич-Винницький Ярослав, *Лінгвоцид як проблема буття української нації і предмет українознавства*, [у:] *Idem, Мовна складова національного буття: Студії з української лінгвонаціології*, Київ-Дрогобич: Посвіт 2013, с. 137-140.

7. Хроніка заборон української мови та гоніння української книги на Україні, Web. 17.04.2015. <<http://www.volart.com.ua/art/rukopis/zapret.html>>.

8. Bibliandri Theodori, *De ratione communi omnium linguarum & literarum commentarius, : cui adnexa est compendiaria explicatio doctrinae recte beateque vivendi, & religionis omnium gentium atque populorum, quam argumentum hoc postulare videbatur*, Tiguri 1548, Web. 12.10.2015. <<http://www.e-rara.ch/zuz/content/pageview/7085457>>.

9. *Colossae in Space and Time: Linking to an Ancient City* / Ed. by A. Cadwallader & M. Trainor, Göttingen 2011, 369 pp.

10. *Ethnocide*, Web. 13.04.2015. <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/ethnocide>>

11. Lemkin Raphael, *Genocide*, [in:] *Idem, Axis Rule in Occupied Europe: Laws of Occupation - Analysis of Government - Proposals for Redress*, Washington, D. C.: Carnegie Endowment for International Peace 1944, p. 79-95.

12. *Language death*, Web. 13.04.2015. <http://en.wikipedia.org/wiki/Language_death>.

13. *Linguicide*, Web. 13.04.2015. <<http://briarpatchmagazine.com/articles/view/linguicide>>.

14. *Linguicide*, Web. 13.04.2015. <<http://en.wiktionary.org/wiki/linguicide>>.

15. *Linguicide*, Web. 13.04.2015. <<http://ru.urbandictionary.com/define.php?term=linguicide>>.

16. *Linguicide*, Web. 13.04.2015. <<https://www.wordnik.com/words/linguicide>>.

17. *Linguicide*, Web. 13.04.2015. <<http://www.wordsense.eu/linguicide>>.

18. McCusker Patrick, *Mistranslations: The relevance of philosophy to a study of linguicide and its impact*, Web. 22.03.2015. <http://www.academia.edu/7533222/Mistranslations_A_Philosophical_Study_of_linguicide_in_Ireland>.

19. *Papers in the History of Linguistics: Proceedings of the Third International Conference on the History of the Language Sciences (ICHoLS III)*, Princeton, 19-23 August 1984 / Ed. by H. Aarsleff, L.G. Kelly, H.-J. Niederehe. John Benjamins Publishing 1987, 680 pp.

20. Gasimow Zaur, *Zur Phänomen der Russifizierungen. Einige Überlegungen*, [in:] *Kampf um Wort und Schrift: Russifizierung in Osteuropa im 19. - 20. Jahrhundert*, Göttingen 2012, S. 9-26.

Maria Tsurkan

**PERSONAL NAMES AS A MEANS OF NATIONAL AND SOCIAL
STYLIZATION IN PROSE OF BUKOVINIAN WRITERS**

Bukovinian State Medical University, Ukraine

Марія Цуркан

**ВЛАСНІ НАЗВИ ЯК ЗАСІБ ЕТНОНАЦІОНАЛЬНОЇ ТА СОЦІАЛЬНОЇ
СТИЛІЗАЦІЇ У ПРОЗОВИХ ТВОРАХ ПИСЬМЕННИКІВ БУКОВИНИ**

Abstract: The function of personal names in the modern Ukrainian prose is examined. The most active models of their formation are described. It is mentioned that the personal name joins so called first reality and the character that is presented in the text. The literary anthroponyms that are typical for the realistic prose about the village and the city are different. The personal names of the characters are described with the ironic connotation that is a characteristic feature of the satirical prose. Second spoken informal names of the characters (nicknames) are organized in the separate group. The set of the personal names presents characteristics of the individuals according to their outer and inner psychological peculiarities due to their position in the social structure of the modern Ukrainian society.

Keywords: personal names, literary and artistic anthroponym, anthroponymicon, spoken language, stylization, humorous culture

Художній текст – джерело пізнання експресивного усно-розмовного середовища, трансформованого у ньому як у мовно-естетичній системі знаків. Прагматика міжособистісних відносин, покладена в основу комплексу словесно-художніх образів, передовсім визначає продуктивність механізмів використання традиційних моделей індивідуалізованого іменування персонажів, утворення нових власних назв.

У лінгвістиці й нині покликаються на думку В. Віноградова про те, що реєстр імен, прізвищ та пріз-

виськ у художній літературі „не може бути представлений деякими прикладами. Це дуже важлива і складна *проблема* стилістики художньої літератури” [2, 124]. Сучасні лінгвопрагматичні аспекти вивчення функцій власних назв у художніх творах зумовлюють урахування вікових, гендерних та професійних особливостей тих, хто спілкується, а також конкретних умов і цілей мовного акту персонажа, їхній зв'язок із культурою. Саме комплекс цих чинників з'єднує „наші знання про мову з нашим знанням про людину, носія

мови, з особливостями відображення в її свідомості лінгвістичної компетенції культурно вагомих феноменів" [15, 14]. У зв'язку з цим іменник у науковій літературі прийнято вважати „особливим модусом ономастичної діяльності” [3, 245].

Власні імена персонажів (літературно-художні антропоніми, за Л. Белеем) – мікрообрази з характерною внутрішньою формою [4, 101], які вдумливий читач здатний стилістично інтерпретувати, визначаючи при цьому їх можливу глибинну структуру. Питання про розмовну основу власної назви у сучасній прозі знову повертає нас до питання про норму в художній мові, адже мовна норма прози досить демократична і спирається на естетичні канони художнього мислення, на соціальні стереотипи мовної поведінки в національній культурі, що стають основою стилізації в оповідній структурі прозового тексту. При цьому власне ім'я зближує так звану першу реальність, і особу-персонажа, яка представлена в художньому тексті.

Відомо, що в художньому тексті розрізняють три способи онімовживання: 1) власне ім'я – смислова віха; 2) власне ім'я – тло оповіді; 3) власне ім'я – факультативний елемент [5]. Прийнято розрізняти такі функції власних назв у художньому тексті: номінативна, ідентифікаційна, дейктична, адресна, інформативна, стилістична, емоційно-оцінна, культурно-історична (Л. Белей [1, 112]), хронотопічну, характерологічну, образно-тропеїчну, експресивну, текстотвірну (Ю. Карпенко [5, 200]).

Метою нашої статті є спроба проаналізувати розмовні форми офіцій-

них імен, що створюють основу для стилізації колориту повсякденности у безпосередній комунікації персонажів у творах на теми буковинського сільського побуту.

Матеріалом наукових спостережень слугували прозові тексти найвідоміших письменників Буковини ХХІ ст., які сконцентрували свою увагу на темі сучасного села і провінційного міста. Це творчість суспільно-політичної та побутової тематики (М. Матіос, Г. Тарасюк, В. Кожелянко, В. Михайловський), а також сатиричні твори (М. Лазарук, Г. Тарасюк). Така жанрово-тематична диференціація також впливає на способи утворення власних імен-антропонімів і на їх стилістичне забарвлення за допомогою:

1) форм імен із суфіксом *-к-, -т-, -ичк-*: «А молодшого, Назарка, силоміць на Донбас вивезли» [14, 241]; «– Надько! Два по сто в одну тару» [7, 69]; «Тараска один раз біла електрика» [13, 14]; «Марусичка у щирості своїй утішено розхитує головою» [14, 28];

2) зменшувально-ласкавих найменувань осіб: «А в Стьопика – ціла короварня!» [17, 5];

3) просторічних форм непоширених на Буковині імен людей: «Сірожа, чоловік, все при начальстві крутився» [17, 4];

4) характерних регіональних форм антропонімів: «Федьо осідлав був свого барана і повіз на нім сина до школи» [13, 6]; «Одокія, а подомашньому Доця, – вінчана жінка старшого Чев'юкового сина Павла?» [10, 9]; «Тонця, Антоніна моя найменша, сплалася на нитку, бо то було акурат перед її сватанням, то дівка боялася, аби свати не подумали, що мама її не сповна розуму» [12,

224]; «Мидорця на те невпевнено звела брови підківками» [14, 120].

Окремі текстові уривки дають уявлення про ціннісні орієнтації носіїв мови щодо найменувань осіб у Західній Україні. Ця інформація прозора там, де нанизуються цілі ряди власних назв: «*Теофіла* з сестрою Анною підгортала в городі картоплю, трійко її старшеньких хлопчиків – *Амбросій*, *Маковій* і *Хризонт* – неподалік пасли корови, а меншенькі – *Танасій* і *Прокін* – бавилися поруч, коли на безмовній сільській дорозі закурило пилюгою з-під численних кінських копит, а довколишня тиша заповнилася багатоголосим чужим шварготінням» [10, 153]; «Зроду-віку *Юр'яна* знала, що випране вбрання треба вішати, як і носити, по-людськи» [12, 6]. Особливо виразно ця особливість постає в обігруваному на протиставленні слівформ контексті, пор.: «Я ж *Стефко* чи *Штефко*, ну *Стьопа*...» [7, 85].

Розмовний колорит мають й імена жінок, утворені за традиційними моделями:

1) похідні від імен жінок з суфіксом -к-: «Жінка, що жила тихо й беззвучно – як ласиця, голосу *Маруськи* добре не знав навіть її чоловік» [12, 93];

2) похідні від імені чоловіка з суфіксом -их-/-іх-: «І це щастя *Барабашиха* ще довго носила в собі» [14, 249]; «А *Павлиха* дала тоді трошки бринзи, жменьку сиру і відро *бараболь*» [13, 20]; «І хреститься праворуч неї *Ілациха*, в котрої лиш Бог знає, де її Ілак подівся» [12, 90];

3) похідні від прізвища чоловіка з суфіксом -к-: «– Чуєте, *Варварчучко*, не переказував ніхто ніякої вістки від Івана? – з самого ранечка кричить

почерез паркан Оксена *Притулячка*» [10, 99]; «*Гафія Нестерючка* першою подала з хати голос» [14, 51];

4) похідні від прізвища чоловіка з суфіксом -ов-: «Це *Міця*, *Маруська Паленюкова*, рве голос криком» [12, 93]. Цей тип номінацій персонажів-жінок має, крім того, регіональну особливість іменування людей.

Як і в реальному сільському середовищі, у творах, що відображають повсякденні ситуації спілкування, широко вживають назви осіб, утворені за моделями: 1) „власне ім'я + прикладка-назва роду заняття” («Мало того, що встиду набрався сторонський чоловік, привітавшись із *Василем-теслею* «Слава Йсу, Бог на поміч, ксьондзе!», то ще ним же мало не був битий» [13, 18]; 2) „власне ім'я + прикладка-назва способу поведінки, психологічного типу” («Коли б ото *Василині* зараз зустрілася *Маринька-богодуха*, можна б і не журитися невістчиною тяжбою» [10, 33].

Окремий різновид літературно-художніх антропонімів у мові української прози – прізвиська – розмовні вторинні неофіційні номінації осіб, які є знаками-визначниками:

а) особливостей поведінки персонажа: «*Варвара*, до якої припечаталось прізвисько *Злодійка*, мало не від хати до хати носила новину – аж давилася від нетерплячки» [13, 63], зокрема й мовної – мовні звички («У *Тисовій Рівні* його (Стринаду. – *М. Ц.*) прозивали „*поташ*”. Кожному, леда хто в селі занедужає чи занепаде духом, Стринада, що був говірливий, як баба, давав незмінну пораду: – Згасить *поташу*, дайте випити – зразу попустить» [10, 79]; мовні вади («Той, кого в *Тисовій Рівні* називали *Німім*, був *Олекса Говдя* по метриці.

Німим вернувся з цісарської війни» [10, 45];

б) зовнішніх ознак персонажа: «Десь під обід двері в кабінет директора місцевої восьмирічки відчинилися з шумом і гуркотом – і по через поріг ввалився-вкотився Дмитро Одайний – комірник колгоспу, якого в селі називали *Член Колобок* за його опецькувату і круглу фігуру і за непомірно часте вживання слова «член»» [13, 51]; «У селі знали: від народження кривонога Васирина, якій, не криючись, призивалися *Кривою Качкою*, володіє чимось більшим, ніж простим ворожитством» [10, 34];

в) кола зацікавлень їхніх носіїв. Деякі з них виражають ставлення до носія імені «(Матронку в селі називають *Михайловим чудом*. Точніше, Михайло сам її так прозвав» [13, 84]. Пор. мотивацію: «– Гості! Дорогі мої набутливі гості, дивіться на Михайлове чудо, любуйтеся Михайловим чудом, набувайтеся коло Михайлового чуда! На Михайлове чудо дивіться! – на одній руці крутив її над головами гостей, немовби веселу різнокольорову квітку» [13, 85]. У нарративній канві такі номінації особливо прикметні, оскільки вони незвичайні, індивідуалізовані, створені з певною конотацією. Це характерологічний тип власного імени-антропоніма. Крім загальнонаціональних засобів, що є основою утворення нового вторинного імені, персонажі у прозі сучасних письменників Буковини можуть мати і характерні для цього регіону найменування осіб, як от, *Цвичок* від 'цвик' (цвях). У тексті: «Ніхто не знав, та й не допитував ніколи, Іванового прізвища, лише відколи світ та сонце люди і діти в Чер-

мошнім призивалися йому *Цвичком*, бо дуже любив Іван збирати по довколишніх селах залізничка, а найбільше – *цвяхи, по-тутешньому «цвики»*, з яких згодом робив дримби і продавав їх чи то в Кутах, чи в Косові на базарі» [13, 36].

Нерідко письменник, моделюючи портрет персонажа, мотивує вторинність імені за допомогою усно-розмовної конструкції: *припечаталось прізвисько; в селі називали; призивалися (йому); в селі називають; називали; прозивали*. М. Матіос в одному з творів зазначає, що це явище досить поширене в повсякденній західноукраїнській сільській комунікації: «Люди часом люблять посмішкуватися з іншого, то й призиваються. А воно не завжди від злости буває. І не завжди правда» [13, 18].

Інший приклад традиційного ідентифікування особи в умовах сільського дискурсу уяскраблюють мікроконтексти, де власне ім'я розширене через метамовний коментар – вказівку на родові, родинні зв'язки, наприклад: «– *Даруся – донька Михайла Ілащука, сина Петрового*» [13, 168]; «– *Мама Матронка – донька Івана Яків'юка, сина Тимофія з Малинешного*» [13, 169]; «– *Та ж Вася! Ходорківського Богдана зять!*» [17, 116]. На нашу думку, такий тип номінації особи в художній прозі відображає певний тип її поліфонізму – акцент на типажності для соціохронотопу.

У сучасній прозі письменників Буковини фіксуємо і таке рідкісне явище в художній ономастиці, як функціонування псевдонімів, або псевдо. Це пов'язано з історичними подіями середини ХХ ст. – з образним

відображенням деяких сторінок із підпільної діяльності УПА, представники якої мали характерні вторинні імена, що виконували функцію соціальної характеристики особи, наприклад: «Хлопець був черемошнянський. Юрка Огронника син. Іван, на псевдо Яструб» [13, 157].

Отже, у мові аналізованої прози широко використовується і семантико-стилістичний потенціал власних імен-антропонімів, і паралельно вони, насичуючи тексти, утримують тенденцію до стилізації розмовності в них.

Власні імена-антропоніми у сатиричних творах сучасних письменників Буковини наділяють персонажів іменами-характеристиками з прозорою внутрішньою формою та іронічною конотацією.

Саме зі сміховою культурою пов'язані імена персонажів, що контрастують з їх носіями за різними параметрами. Не можна не помітити змодельованого автором контрасту: персонаж чоловічої статі наділяється прізвиськом, що асоціюється з жіночим ім'ям: «Заспокойтесь і живіть, як усі, – хихикає ще один рудиментарний залишок колись суцільно патріотичної нації Федір *Парасочка*» [17, 9]. Пор. коментар автора: «Це ж треба звікувати вік, прости Господи, Парасочкою! І не звередитись! Не дивно, що в нього й голос пискляво-плаксивий, лише дивно, що грудей не підмощує, як Верка Сердючка, та квіток на шапку не чіпляє...» [17, 55]. Мета такого найменування – саркастичне висміювання фемінізації представників сильної статі в сучасному суспільстві. Ще один персонаж наділяється ім'ям, співзвучним італійському, що дає змогу письменникові

акцентувати увагу на проблемі втрати національної гордості та швидкої асиміляції українців у країнах, куди вони емігрують із метою заробітку: «Що це значить, ніхто не знає. Але *сеньйор Луччо* (сірич Парасчин *Льо*) радий, що не по-італійськи, бо він того дияволуччя не витримав би» [18, 169]. Частину імен у сатиричній прозі супроводжують оцінні найменування з негативним змістом: саме через літературно-художній антропонім автору вдається висловити власне ставлення до деяких представників сучасної політичної та культурної еліти («Мініхор філармонії вдарив пісню на честь інавгуранта, яку вже встиг написати композитор-аматор Гордій *Кошмаренко* на слова молоді, але часто переслідуваної всіма режимами поетки Віорійки Чорнокос» [7, 159], а також увиразнити натяк на ставлення до ворогів демократії («Спочатку наказав захопити штурмом місцеву телевізію, яку очолює затятий мормоніст і мариніст Бодзьо *Кізячук*, лютий ворог демократії і народознавства» [7, 166].

Улесливо-доброзичливу гумористичну конотацію відзначаємо в ситуації обігрування жіночого імени, асоційованого з назвою квітки: «І раптом замість чорного від злости лица Марусякової тещі перед внутрішнім зором пана отамана і співця повитого таємничістю Гвадалквівіру виткались із туману сердечних спогадів рум'яні щічки пані Теофілії *Хризонтівни*, ніжної чічки його затяжного парубкування, оспіваної в його віршах в образі чарівливої *Фіялки Хризантемівни*...» [18, 140].

У сатиричних творах прізвиська-самохарактеристики спрямовані на накладання діяльнісної та мовної

оцінки щодо зовнішності персонажа: «Трубний баритон. Його господар, оглядач відділу політичних новин Данько *Буцматий*. Вривається у нашу кишково-камерну соціально-політичну дискусію з морозної вулиці, мов камінь пращі» [17, 56] – пор. коментар: «– Невже природа спеціально культивує Буцматих, аби ці хамули своєю поведінкою жлобською [...] пробуджували, а може, й відроджували приспаний дух лицарства у зманіжених Парасочках і оскоплених Жеребовських» [17, 57]; «Почуввся прокурений голос командира з охорони довготелесого Ілька *Смичка*» [7, 14]; «З місця підвівся подібний на ховрашка, з хитрими примруженими очима Толян *Булька*, який увесь вік терся між різними, в основному внутрішніми органами, вислужився там до пенсії» [7, 20]; «Викликав селектором свого заступника, вічно заспаного *Пічкуря*. Того ще не було «Ага! Дрихлить у намулі, гад ползучий. Значить, получить звіздулів!»» [7, 17]. «Літературні прізвища-самохарактеристики також контрастують із зовнішніми ознаками особи, напр.: Микола Миколайович *Помідоров* виділявся на цьому театральному фоні *статністю, підтягнутістю*» [7, 169].

Окрім зовнішніх особливостей, автори сатиричних творів актуалізують за допомогою звукових асоціацій негативну оцінку таких рис характеру і поведінки представників влади, як 'балакучість', 'необов'язковість': «Та не встигло козацтво згадати ці пророчі слова, як на ганок адміністрації під фіолетовим знаменом вийшли *Покукальський* з *Калатайлом* – живі символи чинної влади, яка ще недавно, а точ-

ніше, на минулих виборах 100-го ви-тка 25-го циклу біла себе в груди на Майдані і запевняла, що з усім буде покінчено, а насправді й пальцем не кивнула» [18, 120].

У структурі повсякденної свідомости українців укорінюються реалії зі сфери політики, а це також розширює діяпозон антропонімів, що функціонують у мові художньої прози як вторинні образи реальних особистостей. Особливість сучасної української прози Буковини у тому, що у ній активізувалися літературно-художні антропоніми для найменування політичних діячів сучасної України, побудовані на збережених у структурі слова звукових асоціаціях, наприклад, *Порошенко* – Перрашен, пор.: «– Мой, чоловічку, стули писк, бо будеш битий за троє – і за жидів, і за москалів, і за те, що сієш міжетнічну ворожнечу та ще й ганьбиш безпричинно славного вітчизняного виробника *Перрашена* чи як там його!» [18, 103], *Безсмертний* – Безверхий, *Бездонний* («Політична ситуація загострилася ще й тим, що «Наступ і оборона» у Києві поділилася відповідно на два табори – «Наступ» і «Оборона», відповідно висунувши уже двох кандидатів на пост президента, але таких схожих між собою, що навіть пан отаман не годен був розібрати, хто з них *Бездонний*, а хто *Безверхий*») [18, 192]. Літературно-художні антропоніми також стимулюють певні культурні асоціації. Пор. уживання імен зі *світової літератури* (*Мефістофель* – «Коли Шмалець із Пошею та Митром *Мефістофелем*, керівником гуманітарної комісії до-радчо-законодавчої ради, трохи подібним на Антипка через гостру борідку-трикутник, вічно примруже-

ним правим оком, та місцем на лобі, звідки начебто спилялися два ріжки, об'явилися в редакційному офісі» [7, 223], *історії писемности* (Кирило і Методій – «Тому, пише професор К. Мефодіївський, нам треба боротися за кожну букву, а то скоро їх зовсім не зостанеться в рідному алфавіті, окрім найбільш уживаних у лексиконі нашої еліти» [18, 12], *культури та науки* (Нобель – «П'яниця Арбурел Небелюк – український письменник, до того ж не останній, який пише вірші, п'єси, романи під прозорим псевдонімом Нобелюк» [6, 104]; Карл Маркс – «Кордупелеві, той невдоволено повів у Лодків бік попівською бороною («Ну, чисто тобі *Марло Карло* чи то пак *Карло Марло*, – подумав Лодко»)» [7, 170], Пьотр І – «Одного разу, швендяючи коридорами університету в очікуванні декана, Панько зустрів свого давнього приятеля Митра (з наголосом на першому складі) Петроградова на прізвисько *Мьотр Первий*» [6, 37]. Із погляду лінгвопрагматики саме пресупозиція, на яку орієнтується письменник, і дає передумови для очікуваного іронічного ефекту від уживання власних назв у мові прози.

Відомо, що в усно-розмовній практиці частотні лайливі слова й вирази, які наявні й у демократизованій сучасній художній мові. Наприклад, *хамула*, розм., лайл. 'хам', 'неоковирна, груба людина' [16: XI, 72]; *халява*, розм. 'неакуратна, скупа людина' [16: XI, 59]. Пор. семантику цих апелятивів у внутрішній формі онімних новоутворень: «Знов у козацькі депутати пана *Хамуленка*, най шлек 'го трафіт, чи вже президента, най здоров буде?» [18, 4]; «Черговий по поверху Витьок *Халявко* один раз

на чотири години виводив його до туалету» [7, 50].

Як і у творах на теми села й сільського побуту, у сучасній гумористично-сатиричній прозі актуальні імена-прізвиська. Однак у цьому жанрі прози більший акцент припадає на суспільно-соціальні складники. Одні з них пов'язані з м'яким висміюванням тих, хто соромиться свого українського походження («*Циклопов* не кацап якийсь, а нащадок славного запорізького козака на прізвисько *Цеклопim* (тобто ворогам віри християнської – клопiт), до того ж давній, щоправда, вимушено підпільний український націоналіст» [6, 135], інші – на критику соціальних відносин («Це за совка войовничі атеїсти називали його *Антунiп*. Але за іншою версією, прізвисько отцю Антипу вигадав молодий комсомольський активіст» [6, 191].

Відзначаємо й літературно-художні антропоніми, пов'язані зі стилізацією аристократичного походження персонажів. Як відомо, у практиці сатиричних та реалістичних творів української літератури ще з ХІХ ст. використовуються словоформи із суфіксами *-ськ-*, *-цьк-* як засобами характеристики польського, шляхетського походження персонажа. Пор.: «Образилися малювальники і скульптори Шерхан і Ярило *Флек-Забистрянський*, що співаки затьмарили портрет і бронзовий бюст губернатора» [7, 159]; «Навіть на його місце призначив геть юного помічника з питань сім'ї, молоді, спорту і сексу Міся *Капловушенка-Дубецького*» [7, 208].

Як традиційні розглядаємо прикладкові утворення власних назв, що римується з основним ім'ям-

характеристикою: «– Не торохти, Мельо-пустомельо, чи як там тебе» [7, 213]; «Оце р-рівень! Куди тобі, Жоріку-чморику!» [7, 183]; «Редактора називали Юрасем-літописцем. Та він не ображався» [7, 221].

Отже, власні імена персонажів у творах сатиричного спрямування письменників Буковини відображають традиційні моделі стилізації образів персонажів за етнічною, соціальною, діяльнісною, характеристиками, розширюючи при цьому реєстр сучасного літературно-художнього антропонімікону.

Bibliography and Notes

1. Белей Любомир, *Функціонально-стилістичні можливості української літературно-художньої антропонімії XIX – XX ст.*, Ужгород: Патент 1995, 120 с.
2. Виноградов В. В., *Проблемы русской стилистики*, Москва: Высшая школа 1981, 320 с.
3. Винокур Г., *О языке художественной литературы*, Москва: Высшая школа 1991, 448 с.
4. Голянич Марія, *Внутрішня форма слова і дискурс*, Івано-Франківськ 2008, 295 с.
5. Карпенко Юрій, *Літературна ономастика Ліни Костенко*, Одеса: Астропринт 2004, 216 с.
6. Кожелянко Василь, *Діти застою*, Чернівці: Книги-XXI 2012, 328 с.
7. Лазарук Мирослав, *Інавгурація*, Чернівці: Книги-XXI 2006, 248 с.
8. Матіос Марія, *Бульварний роман*, Львів: Піраміда 2003, 185 с.
9. Матіос Марія, *Вирвані сторінки з автобіографії*, Львів: Піраміда 2010, 366 с.
10. Матіос Марія, *Майже ніколи не навпаки*, Львів: Піраміда 2008, 181 с.
11. Матіос Марія, *Москалиця*, Львів: Піраміда 2008, 64 с.
12. Матіос Марія, *Нація*, Львів: Піраміда 2007, 256 с.
13. Матіос Марія, *Солодка Даруся*, Львів: Піраміда 2007, 186 с.
14. Михайловський Володимир, *Мелодія білого смутку*, Чернівці: Прут 2013, 408 с.
15. Норман Борис, *Грамматика говорящего: от замысла к высказыванию*, Москва 2011, 232 с.
16. *Словник української мови*: В 11-ти томах, Київ: Наукова думка, 1970–1980, Том 1–11.
17. Тарасюк Галина, *Короткий танець на Віденському балу*, Бровари: Відродження 2009, 222 с.
18. Тарасюк Галина, *Цінь Хуань Гонь*, Біла Церква: Буква 2008, 256 с.

Kostiantyn Ivanochko

ACCENTUATE STRUCTURAL FEATURES OF VERBATIVES OF THE EIGHTH GRADE (WITH FULL VOWEL SOUND COMBINATION *-ERE-*, *-ELE-*) IN SOUTH-WESTERN DIALECTS OF UKRAINIAN LANGUAGE

Ivan Franko Drohobych Pedagogical State University, Ukraine

Костянтин Іваночко

АКЦЕНТУАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ВЕРБАТИВІВ ВОСЬМОЇ СТРУКТУРНОЇ КЛЯСИ (З ПОВНОГОЛОСНИМИ ЗВУКОСПОЛУЧЕННЯМИ *-ЕРЕ-*, *-ЕЛЕ-*) У ПІВДЕННО-ЗАХІДНИХ ГОВОРАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Abstract: The article analyzes the features of verbs emphasizing structural eighth grade southwestern dialect of Ukrainian, root morpheme contain whole sound combination *-ere-*, *-ele-* (Slavonic reflexes diphthongs *er*, *el*), standing directly in front infinitive suffixes. Accentuate analysis carried out in correlation with phonetic, semantic and grammatical, lexical-semantic and derivational features and in relation to their emphasis in both literary standard Ukrainian language as the modern Ukrainian literary. The mentioned derivatives are characterized by root (K), including moving within the root, root-inflexion (KF), root-suffix (S1K) and the suffix-inflexion (S1F) accentuation that put roots in far praslavonic baritonal, oxytonal and moving accent paradigm.

Keywords: accentuation, verbatives, accent types far praslavonic baritonal, oxytonal and mobile accent paradigms southwest talk, literary standards Ukrainian language

У південно-західних говорах, як і в українській мові загалом, функціонує великий пляст вербативів із повноголосними звукосполученнями (*-ере-*, *-еле-*, *-оро-*, *-оло-*). Їх морфологічні основи, характеризуючись тематичними афіксами (*-ува-*, *-а-*, *-и-*, *-ну-*, *-ѳ-*), репрезентують неоднаковий ступінь похідности, належачи до різних структурних кляс – першої, третьої, четвертої, сьомої, восьмої, дев'ятої й одинадцятої. Їм властивий кореневий, суфіксальний, у тому числі рухомий у межах кореня та суфікса,

суфіксально-флексійний, суфіксально-кореневий і коренево-флексійний акцентні типи.

На периферії акцентуаційного аналізу виявилися дієслова з нульовим суфіксом *-ѳ-* восьмої структурної кляси (з повноголосними звукосполученнями (*-ере-*, *-еле-*), закорінені в пізньопраслов'янську мовну спільноту, частина яких і стала предметом дослідження у запропонованій статті. Її метою є потвердження у покликуваних вербативах безперервності наголосових процесів; продо-

вження нагромадження фактичного матеріалу для з'ясування місця й ролі карпатської групи говорів щодо становлення акцентних норм дієслів у літературних стандартах української мови. Реалізація мети обумовила розв'язання таких завдань: через опрацювання лексикографічних джерел досліджуваного наріччя, як і літературних стандартів української мови; уможливити повноту фонду означених вербативів; визначити акцентні типи, з'ясувавши їх співвіднесеність із іншими лінгвальними особливостями; виявити у вербативах динаміку акцентуаційних процесів, що відбувалися в історичному розвитку мови; потвердити закоріненість їх акцентуації в праслов'янську мовну спільноту, пояснивши причини її співвіднесеності / неспіввіднесеності з пізньопраслов'янськими акцентними парадигмами; пояснити причини наголосової відмінності аналізованих дериватів у різних варіантах української мови.

З лексико-семантичного аспекту означені дієслова характеризуються процесуальною семантикою й замкнутістю ряду; із семантико-граматичного – (переважно) граємою недоконаного виду; зі словотвірною – помірним ступенем продуктивності морфологічної деривації, префіксальні перфективи яких виявляють семантичну співвіднесеність з префіксальними імперфективами (дериваційними засобами в останніх виступають реляційні афікси *-а-* або *-ува-* та рух наголосу: зміщення акцентуації з кореня на суфікс (у першому випадку), чи його відтягнення на перший склад зазначеного повноголосся (у другому); з фонетико-акцентуаційного – редукацією наступного,

новоутвореного, сонанта покликаних звукосполучень й одночасним відтягненням наголосу на перший склад у їх презенсних формах. Незважаючи на фонетичну близькість і тотожність морфемної структури, означені вербативи у досліджуваних говорах, як і в українській мові, виявляють різнотипність акцентуації, закорінену в пізньопраслов'янську акцентну систему.

У зазначених утвореннях вивільнена часокількість при втраті складотворчості другим компонентом праслов'янських дифтонгів *er, eĭ* «не передавалася першому його елементу, а концентрувалася між плавним, який губив складотворний характер, і наступним приголосним» [3, 45], убезпечивши трансформацію двоморних одиниць у двоскладові, що в українській мові номінуються повноголоссям (*-ере-, -еле-*).

Утворення із сонантом *-e-* (у покликаних повноголосних сполучках) в українській мові характеризуються кореневим, точніше рухомим у межах кореня, і коренево-флексійним типами акцентуації, що співвідносяться з пізньопраслов'янською баритонованою, окситонованою й рухомою акцентними парадигмами: *верéчу¹* (*вергту*) <**veřti* **vьřžetъ* (а.п.а. [3, 168]); *мерéму* (*мерту*) <**mertĭ* **m'ьretъ* (а.п.б.; інакше рухома акцентна парадигма) [3, 168]; *беречú* (*берегту*) <**bertĭ* **beržetъ* (а.п.с.) [3, 169]; *депéму* (*депту*) <**deřti* **dьretъ* (а.п.с.) [3, 169]; *непéмуся* (*нерту*) <**peřti* **pьretъ* (а.п.с.) [3, 169]; *стеречú* (*стерегту*) <**stertĭ* **ster-*

¹ Реліктовий фінітний суфікс *-чи*, на думку академіка С. Обнорського, пов'язується з утворенням форми «невизначеного способу від дієслів із основою на задньопіднебінні *z, x*» [2, 182].

žetě (а.п.с.) [3, 170]; *teréti* (*терти*) <*steřti *stěretě (а.п.с.) [3, 170].

Перший дериват, як і його похідні, у досліджуваному наріччі вирізняється фонетичною (*веречи* / *вергти*), морфологічною (*веречи* (*вергти*) / *вергати*) й наголосовою (*верéчи*, *véречи* (*véргти*) / *веречі*) варіантністю, семантикою видової грами (*веречи*, *вергти* / *вергати*) і продуктивністю морфологічної деривації. У пізньопраслов'янській спільноті характеризувався баритонованою акцентною парадигмою, що співвідносилася із праслов'янською двоскладовою висхідно-спадною інтонацією (при наголошеності другого плавно-го компонента дифтонгічного сполучення).

Інфінітиви покликуваного вербатива в гуцульських говірках, як і поодиноких його похідних, потверджують наголошеність новоутвореного другого сонанта повноголосся, який зазнавав редукції унаслідок парокситонного відтягнення наголосу на перший склад презенсних форм: *верéчи* «кинути»; *верéчи* *лицé* «стати білим у процесі вибілювання (про полотно)»; *верéчи* *гáдков* «подумати, згадати» [СГГ, 34]; *верéчиси*: «кинутися». 2. «злякатися» [СГГ, 34]; *верéчи*, *véржу* «шпурити, кинути»; *к'ін'* *вергси* «сполошився» [ДСсБ, 10]; *поверéчи* «скинути, поронити»: *корбá* *повéрла тéл'а* [ДСсБ, 65]; *проверéчи* «стебнувати» [ДСсБ, 69]; *верéчи(с'и)* «кинути(ся)» [МСГГ, 21]; *заверéчи* «закинути» [МСГГ, 58].

Цікаво, що одне з найдавніших лексикографічних джерел гуцульського говору фінітну форму покликуваного безпрефіксного дієслова, не без акцентуаційного впливу вербативів із колишньою рухомою

акцентною парадигмою, засвідчує з окситонованим наголосом, зміщеним на кінцевий склад, тобто реляційний афікс, що був характерний для українських говірок Східної Словаччини з вільним наголосом [1, 114]: *wereczý, wereczí* «rzucić» (SzSł, Hn.): *Werz my jyblyczko! Tobi ne werzu, myłomu derzu* (Sz. III, 117). *Odna (giwka) werhta perskiń, a druha ne mała szo tak szwydko wereczy* (Mat. XI, 5) / *werhty: Wkusyty jablúko taj werhty jeho* (Sz. II: 15) [SH, 255]. Інші ж говори буковинсько-наддністрянської групи, окрім буковинських, жодного варіанта аналізованого вербатива чи його граматичної форми не засвідчують.

У карпатській групі говорів покликуваний вербатив виявляє морфологічну й наголосову варіантність, як і помірний ступінь продуктивності морфологічної деривації. Давніші бойківські говірки в його інфінітиві, як і похідних, потверджують наголосову співвіднесеність з гуцульськими, тобто наголошеність другого складу означеного повноголосся, а в презенсі – першого (при повній редукції того ж сонанта): *верéчи*, *véрчи*, *véржу*, *véргну*, *véрге*: 1. «кинути». 2. «додати, докинути»: *шче йакóйї (пісні. – М. О.) верéчи*. [СБГ I, 90-91]; *заверéчи*, *завéргли*: 1. «закинути», «забути». 2. (дров у піч) «накласти», «накинути», «докинути» [СБГ I, 261]; *заверéчися*, *завéрг*: 1. (про інфекційну хворобу) «появитися». 2. «підстрахуватися» [СБГ I, 261]; *зверéчи*, *зvéрг*, *зvéр'ште* «скинути» [СБГ I, 299]; *зверéчися* «відмовитися від чогось» [СБГ I, 299]; *поверéчи* «покинути»: *Ой, повéржу паличіну, повéржу, повéржу*. [СБГ II, 86]; *розверéчи*, *-вери'* «зорати в розгін», *розверже́ний загін* «частина поля, зорана в розгін». Ще:

rozvertáti. [СБГ II, 181]; [*verěči*]: *véržu*, -e; *ver*, *vérla*; *vér'z*, *vér's'te*; *č=vérženwj* «кинути»: *Ščós' tám verěči na vódu, ta plávit*. [СКУТГ, 197].

Натомість аналізовані вербатииви в сучасних центральнобойківських і закарпатських говірках виявляють наголосову співвіднесеність із трискладовими іменниками й дієсловами уже згадуваних українських говірок Східної Словаччини, що у всій граматичній парадигмі мають ініціальне наголошування, відтягнене на перший склад [1, 113], потверджуючи закоріненість у прасербословенську баритоновану акцентну парадигму (*vérgati*, *vérgti*, [*verěči*]; –сх. *vr̥hi*, *vr̥gnuti* [ЕСУМ I, 352]), тожну з праслов'янською двоскладовою короткою спадною інтонацією [3, 39]: *vérichi*, *véržu*, *vérжеш*: 1. «махнувши рукою (руками), примушувати летіти, кидати те, що є в руці (в руках); кинути». 2. *véрло*, док., безос. «несподівано і різко впасти (переважно з переляку або уві сні)»; *vérichi* снігом «раптово впасти на землю (про сніг)» [СГЦБ, 55-56]; *vérichися*, *vérжешся*, док.: 1. «несподівано кинутися на кого-, що-небудь». 2. «викрутитися пропелером (про дошки, столярні вироби, що скручуються під час висихання)». 3. тільки мн. *vérжуться* «вирости у великій кількості (перев. про гриби, ягоди і т. ін.)» [СГЦБ, 56]; *véречи*, *vérжу*, *vérжеш* «кинути» [Саб., 36]; *véречися*¹, *vérжус'а*, *vérжес'а*, док.: 1. «кинутися, відправитися». 2. «здрігнутися (про істоту)». Див. ще *зvéречися*¹ [Саб., 36]; *véречися*¹, *vérжес'а*, док. «викривитися пропелером (про дошку, двері і под.)». Див. ще *зvéречися*², *звіритися*, *увіритися*. [Саб., 36]; *довéречи*, -ржу, ржеш «докинути» [Саб., 67]; *завéречи*, *vérжу*,

vérжеш «закинути» [Саб., 89]; *завéречися*, -*vérжус'а*, -*vérжес'а* «трохи поїсти, перехопити трохи їжі» [Саб., 89]; *перевéречи*, -ржу, ржеш «перекинути» [Саб.: 221]; *розвéречи*, -ржу, ржеш: 1. «розкинути, розвісити». 2. «розділити» [Саб., 310]. Ту ж прасербословенську баритоновану акцентну парадигму в сучасних закарпатських говірках потверджує й інший фонетичний варіант аналізованого безпрефіксного дієслова: *véржит* «кине» [УГР (з.), 117], *верз*, *véргла* «кинув, кинула» [УГР, 117 (з.), 408 (г.)], *véргли* [УЗГ (у.), 34]; *véрли* [УЗГ (б.), 78]; *с'а véрли* «кинулись» [УГР (з.), 322].

Обидва варіанти української літературної мови в аналізованих дериватах потверджують актуальність реліктового інфінітивного суфікса; нерозрізнення мотивувальної основи для презенсних форм; наголошування новоутвореного другого складу кореня, як і відтягнення наголосу на перший склад у презенсі (при повній редукції другого, новоутвореного, голосного), виявляючи співвіднесеність з бойківськими й гуцульськими говірками: *véречи* (гуц.) «*вергати*, *кидати*»: *Волълась мє, моя мáмко, вь болóто веречи, Нєжь мє мала Печенъжскі гайдукі стеречи* [Голов., 394]; *веречи* «*вергати*» [Жел., 63]; *доверечи* «*докидати*» [Жел., 190]; *завéрчи*, *заверечи* [Жел., 233]; *зверечи* [Жел., 287]; *поверечи* «*повергати*» [Жел., 667]; *приверечи*, -*vérжу*, -*vérжеш* [Жел., 740]; *веречи*, *vérжу*, -жиши «кинути» (Угор.): *Волілась мя в болото веречи, нїж мя мали вояки стеречи* (Голов. I, 137) [Грінч. I, 136]. Однак фінитна форма одного із префіксальних перфективів галицького літератур-

ного стандарту засвідчує окситонований наголос, тобто наголошеність суфікса, що може потверджувати або його актуалізованість у мовленні галичан, або вплив відповідних гуцульських наголосових норм на укладача покликуваного джерела: *розверечі* [Жел., 813].

У буковинських говірках засвідчений інший праслов'янський морфологічний варіант аналізованого вербатива із суфіксом *-а-* (третьої структурної кляси), який характеризується грамею недоконаного виду й семантичною співвіднесеністю з дериватом доконаного виду (його маркером слугує суфікс *-ну-*), потверджуючи накореневе ініціальне наголошування: *вєргати* «кидати, шпурляти» / *вєргнути, вєржнути* [СБГГ, 49].

Цікаво, що морфологічний (безпрефіксний) варіант із тематичним суфіксом *-а-*, як і префіксовані його похідні, у галицькому літературному стандарті засвідчують наголошеність означеного афікса, що можна співвіднести з маркером грамею недоконаного виду: *вергати* [Жел., 62]; *довергати* «докидати» [Жел., 190]; *звергати* «скидати» [Жел., 287]; *повергати* [Жел., 667].

Натомість укладачі *Словаря української мови* за редакцією Бориса Грінченка безпрефіксне аналізоване дієслово засвідчили з кореневою акцентуацією, потверджуючи ніби нівеляцію диференційної функції наголосу. Попри малопродуктивність морфологічної деривації покликуваного вербатива у південно-східному літературному стандарті, його кореневе наголошування в сучасній українській мові усталилося як нормативне: *вєргати, -гаю, -єш / вєрг(ну)ти:*

1. «кидати, швиряти». 2. *вєргнути очима* «кинути очима» (Гол. II, 226) [Грінч. I, 134]; *вєргати / вергти* [Погр., 55]; *вєргати, -гаю, -гаєш* і *вергати, -гáю, -гáєш* [УЛВН, 68]; *вєргати, -гаю, -єш / вєргти, -гну, -неш; вєргнути, -гну, -гнеш* [Орф., 72]. Однак префіксальний його вербатив репрезентує суфіксальну акцентуацію, що, співвідносячись із галицькою наголосовою нормою, таки увиразнює граему недоконаного виду: *повергати, -áю, -áєш / повєргти, -гну, -гнеш; повєргнути, -ну, -неш* [Орф., 537].

Безпрефіксне дієслово *мерєти* в українській мові належить до раритетних утворень. Із усіх опрацьованих лексикографічних джерел воно зафіксоване лише *Малорусько-німецьким словарем* Євгена Желехівського, не без впливу лексикографічної традиції російської мови, що й ілюструє джерельна база (*мерєть, мирáть* и *мі́рывать* «отжизивать, издыхать, лишаться жизни, кончатся, отдавать Богу душу» [Даль II, 319]). Його інфінітивна форма, за аналогією до аналізованого вище дієслова, засвідчує наголошеність другого, новоутвореного, сонанта покликуваного повноголосного звукосполучення: *мерєти* «мерти» (Пот. I, 172) [Жел., 434].

В українському діалектному просторі означене утворення репрезентує лише бойківські говірки, характеризуючись зв'язаністю основи (зафіксоване у структурі префіксального деривата) і фонетико-наголосовою варіантністю. Перший акцентний варіант потверджує збереженість наголошеності другого голосного зазначеного повноголосся в інфінітиві, як і повну редукцію оби-

двох його сонантів у презенсній формі третьої особи однини, зумовлювану відтягненням наголосу на дери-ваційний префікс: *померéти, ні́мрут* «померти» [СБГ II, 110]. Сучасна ж локальна східнобойківська говірка представлена префіксальним перфективом, який характеризується збереженням кореневого наголошування в інфінітиві та флексійного в презенсі, тобто коренево-флексійною акцентуацією, закоріненою в пізньопраслов'янську окситоновану акцентну парадигму (**merti* **m'breť* (а.п.б.; інакше (рухома а.п.) [3, 168]), співвідносну з двоскладовою висхідно-спадною інтонацією. Вона «характеризувалася підняттям тону на переднаголошеному складі () і спадом тону на наголошеному складі (')» [3, 53]: [*merti*]: \underline{u} =*merti*, \underline{u} =*mrlú*, -*é*, *umér*, -*la* «*мерти*»: *Mója sestrá kólí wmérla, ta.. oná w Mižy'ir'u wmérla, amó ščesēs'ú xóžu ne wó'ixtovali bólí, a stará bólá kúča, ontám, stará, stará. A máma tóže wmérla, séstrw wmérlí, brát.. tóže umér..upáw is trétoyo štólu, ta wmér.. u Dombás'i.* [СКУТГ, 120].

Аналізований пізньопраслов'янський фонетичний варіант, як і його похідні, засвідчується й лексикографічними джерелами, що репрезентують південні говори української мови, обидва літературні стандарти, а отже й сучасну українську літературну мову, потверджуючи збереженість давньої акцентуації. Префіксальні ж перфективи також виявляють семантичну спроможність видової кореляції із префіксальними імперфективами третьої структурної кляси, зберігаючи наголошеність тематичного реляційного суфікса -*a*: *мерти, вмéрти (умéрти)* «умирати». Див. *Здыхáти, освижитися*:

З брехні не *мрут*, тільки брехуну віры не йму́ть. [Б.-Н., 223]; *вме́рти / умерáти* «умереть / умирать» [Пі, 40]; *заме́рти / замірати* «обмирать, помертвѣть» [Пі, 82]; *ме́рти, мру, мреш* [Жел., 435]; *поме́рти, пімру́, пімреш* [Жел., 675]; *заме́рти, -мру́, -мреш / замірати, -ра́ю, -ра́еш*: 1. «замерти / замерети». 2. «впасти / впадати в летаргію» [Грінч. II, 66]; *поме́рти, -мру́, -мреш* «умерти, померти» [Грінч. III, 294]; *умéрти*, див. *умірати* [Грінч. IV, 337]; *умéртися, умре́ться* «умерти» [Грінч. IV, 337]; *ме́рти, мру, мреш, мрут* [Гол., 211]; *вме́рти, вмру, вмреш, вмрут* / *вмірати, -ра́ю, -ра́еш* [Гол., 62]; *завме́рти, -вмру́, -вмреш, -вмру́ть / завмірати, -ра́ю, -ра́еш* [Гол., 123]; *заме́рти / замірати* [Гол., 123]; *поме́рти, -вмру́, -вмреш, -вмру́ть* [Гол., 304]; *ме́рти, мру, мреш, мремó* [Орф., 368]; *завме́рти, -вмру́, -вмреш, -мремó / завмірати, -ра́ю, -ра́еш* [Орф., 224]; *поме́рти, -мру́, -мреш, -мремó / помирати, -ра́ю, -ра́еш* [Орф., 558-559].

Досліджуване наріччя, переважно карпатська група говорів (рідко буковинсько-наддністрянська, зокрема гуцульські говірки, як і літературні стандарти), засвідчують незначну групу дієслів, що характеризуються тотожністю з аналізованим вище вербативом морфологічної структури, помірним ступенем продуктивності морфологічної дери-вації, семантичною спроможністю префіксальних його перфективів співвідноситись із корелятивними видовими префіксальними імперфективами; фонетичною варіантністю інфінітивних форм і коренево-флексійною акцентуацією, закоріненою у пізньопраслов'янську рухому

акцентну парадигму, співвідносно із «двоскладовою висхідно-спадною інтонацією на двох останніх складах (при первісній короткісності двох останніх складів)» [3, 40]: *deréti* <*deṛti *ď̥ret̃̌ (а.п.с.) [3, 169], *perétися* <*peṛti *p̃̌ret̃̌ (а.п.с.) [3, 169], *meréti* <*steṛti *st̃̌ret̃̌ (а.п.с.) [3, 170].

Перший варіант інфінітивної форми покликуваних дієслів, як і префіксованих перфективів, у бойківських говірках має повноголосне звукосполучення кореневих морфем, що потверджує наголошеність другого його голосного, зумовлену концентрацією між двома консонантами вивільненої часокількості (після втрати складотворчості другим плавним компонентом дифтонгічного сполучення). Інший варіант вирізняється редукцією другого сонанта покликуваного повноголосся, зумовленого, мабуть, зворотною дією означеного фонетичного історичного процесу – локалізацією згадуваної вивільненої часокількості на першому складовому покликуваного дифтонга й відтягненістю на нього наголосу, який у презенсі закріпився за флексіями.

Давніші лексикографічні джерела бойківських говірок засвідчують обидва варіанти означених вербативів, перший із яких відзначається вищим ступенем морфологічної продуктивності: *deréti* *пір'я* «скубати пір'я з дробу» [Км. 2, 211], *deréti*: 1. «дерти», ♂ *дерети* *лицé* «соромити», «ганьбити». 2. «утікати» [СБГ I, 209]; *zapéreti* «заборонити, замкнути» [Км. 3, 283], *zapéreti* «замкнути без ключа» [Км. 3, 283].

У сучасних бойківських і марамороських говірках, почасти гуцуль-

ських, як і літературних стандартах української мови, перевагу має другий варіант. Презенсні форми їх похідних перфективів у означених мовних варіантах, окрім літературних, змагають до рецесивного відтягнення наголосу на префіксальні морфемі, що супроводжувалося редукцією обидвох голосних повноголосся: *dérti*, *dru*, *dre*; *der*, *dérła*; *dri* «дерти, рвати» *dérti s'a* «битися» =>*bítis'a*, *roz=dérti*, *roz'í=dru*, *roz'í=dre*, *roz'í=dreme*; *roz=dér*, *-la* «разіврати, роздерти», *po=dérti*, *p'í=dru*, *-e*; *po=dér*, *-la*; *p'í=dri*; *po=dértwj* «подерти, порвати» [СКУТГ, 74]; *dértи*, *дру*, *дреш*: 1. «роздерти на шматки». 2. «брати занадто дорого за щонебудь». 3. «зачіплюючи чим-небудь гострим, твердим, робити подряпини; дряпати» [СГЦБ, 120]; *vdértи*: **vdértи чéсти* «піддати великій критиці, висловити осуд» [СГЦБ, 54]. Цікаво, що презенсна форма його першої особи однини у локальній марамороській говірці фіксує консервацію наголосу, мабуть, за аналогією до інфінітивної, на кореневій морфемі, тобто парокситонезу: *dértи*, *déру*, *дерéш* «дряпати» [Саб., 63], *zadértи*, *záдру*, *záдреш* / *zadiráти*, *-ráйу*, *-d̃́раш* (*-ráйеш*) «дражнити, сердити кого-небудь» [Саб., 95], *podértи*, *-дру*, *-дрéш*: 1. «подряпати». 2. «порвати (одяг, взуття і под.)» [Саб., 241], *podértиcя*, *pódрус'a*, *-péc'a*: 1. «подряпатися». 2. «порватися» [Саб., 241]; *dértи*: 1. «те саме, що *дрáти*». 2. «дряпати». 3. «відкриваючи відокремлювати, скубти (напр., *пір'я*)» [СГГ, 57]; *dértи*, *деру́* (*дру*), *дерéш* (*дреш*) [Жел., 178]; *podértи*, *підру́*, *підрéш* [Жел., 675]; *podértи*, *підру́*, *підрéш*: 1. «порвати». 2. «подряпати» [Грінч. III, 240]. До

того ж, наголошеність другого голо-
сного означуваного повноголосся у
давніших бойківських говірках не
тільки видовжила фонетичну струк-
туру одного з похідних вербативів,
але й послужила засобом лексико-
семантичної деривації: *заперéти*
«заборонити, замкнути» [Км. 3, 283],
запéрти+ «замкнути без ключа»
[Км. 3, 283]; *перéтися, пéртис'а*
на чому: 1. «сперечатися»; пор. ще
перерікáтися, перéчитися. 2. «тис-
нутися», «пхатися» [СБГ II, 55];
вперети «затримати» [СБГ I, 148];
заперéти, запéрти, запру́: 1. «зачи-
нити», «закрити без ключа» (зами-
кати на ключ – тут засувати – М. О.).
2. «закрити на ключ». 3. «не дозво-
лити», «заборонити» [СБГ I, 279];
заперéтися «понатужитися» [СБГ I,
279]; *німперéти* «підперти» [СБГ II,
75]; *підперéтися* «отримати, зна-
йти допомогу»: Ни *підпер-йум с'а*
нійак. [СБГ II, 70]; [*pérti*]: *za=pérti,*
zǎ=pru, -e; za=pér, -la «закрити (двe-
рі)» [СКУТГ, 142]; [*pérti*]: *ǔ=pértis'a,*
ǔ=prú s'a, -é s'a; ǔ=pers'a, -las'a
«впертися» [СКУТГ, 142]; *запéрти,*
зǎпру, зǎпреш / запирáти, -áю,
-áеш «прихилити (двері, вікно і т.
ін.), перешкоджаючи, припиняючи
вхід, доступ у приміщення чи ви-
хід назовні; зачиняти» [СГЦБ, 161];
перепéрти, -пру́, -прéш «перекона-
ти» [СГЦБ, 340]; *припéрти,* тільки
мин. ч. *припéр, -ла, -ло*: 1. «принести
будь-яку важку ношу». 2. *припéрло,*
безос. «про настирливість кого-не-
будь» [СГЦБ, 386]; *спéрти, зіпру,*
зіпреш / спирáти, -áю, -áеш «припи-
нити рух кого-, чого-небудь, прину-
сити когось або щось стати, спини-
тися; зупинити» [СГЦБ, 438]; *пéрти*
«сильно піднімати; штовхати»
[МСГГ, 136]; *запéрти* «закрити, за-

чинити» [МСГГ: 63]; *попéрти, піпру́,*
піпрéш / попирáти [Жел., 703];
попéрти, піпру́, піпрéш: 1. «наперти». 2. «побігти». 3. «швирнути». 4. «по-
тягнути» [Грінч. III, 327]; *терéти*
«терти (льон)» [СБГ II, 285]; *тéрти*:
1. «терти». 2. «кресати» [СБГ II, 286];
стерéти «стерти»: А кол'ára би т'а
стéрла! [СБГ II, 252]; *потерéти* і
потéрти, піпрете, потерло «по-
ламати», «потрощити»; (глиняні,
скляні предмети) «потовкти, розби-
ти» [СБГ II, 124]; *потерéтис'а* «роз-
битися» [СБГ II, 124]; *розтерéти*
«розтерти» [СБГ II, 192]; *утерéти,*
утреш «поламати», «потрощити»,
«скрутити» [СБГ II, 323]; *téрти, tru, tre;*
ter, téрла; trí «терти (здирати шар за
шаром)»; «терти (обробляти коно-
плю)»; *po=téрти, p'ĩ=tru, -e; po=tér, -la;*
p'ĩ=trí; potértwj «потерти» | *na=téрти,*
na=tér «натерти» | *p'it=téрти, p'it=tér*
«підтерти» | *vó=terti, vó=ter* «витре-
ти» => *šutrováti* [СКУТГ, 185]; *méрти*
«виготовляти; пиляти ложки»
[МСГГ, 190]; *протéртис'а* «випогоди-
тися (про небо)» [ДССР, 75]; *méрти,*
тру, треш [Жел., 960]; *потéртися,*
-тру́ся, трéшся: 1. «потеретися». 2. «пом'ятися, бути нерішучим»
[Грінч. III, 377].

Покликувані префіксовані пер-
фективи виявляють набагато мен-
шу спроможність семантично спів-
відноситися із префіксованими ім-
перфективами (маркером грамеми
недоконаного виду слугує той же
реляційний афікс *-а*). До того ж,
окремі деривати в центральнобой-
ківських говірках засвідчують роз-
виток лексико-семантичної дер-
нивації, при збереженні зазначеної
видової грамеми, як і суфіксально-
го типу акцентуації: *запирáти, -áю,*
-áеш [СГЦБ, 161]; *спирáти, -áю, -áеш*

[СГЦБ, 438]; *протира́ти* [ДССР, 75]; *попира́ти* [Жел., 703].

Тотожністю морфемної структури, збереженістю повноголосного звукосполучення й раритетного фінітного афікса *-чи*, що на ґрунті української літературної мови виявився на периферії вжитку, і закоріненістю у пізньопраслов'янську рухому акцентну парадигму характеризуються й інші два вербати-ви, що в південно-західних говорах української мови, як і сучасній літературній, також засвідчують суфіксально-флексійну акцентуацію (С1Ф), унормування якої супроводжувалось наголосовими відмінностями: *беречу́* <*berĭtĭ *beržetĭ (а.п.с.) [3, 169], *стеречу́* <*stertĭ *steržetĭ (а.п.с.) [3, 170].

Перший вербатив відзначається достатнім ступенем продуктивності морфологічної деривації: *беречу́* «берегти» [СБГ I, 49]; *berečĭ, berežŭ, -é; ber'itŭ, bereylá; berežĭ* «берегти, зберігати» *po=berečĭ, -žŭ, -žé* «*поберегти*» [СКУТГ, 57]; *беречу́* «оберігати, охороняти» [СГГ, 23]; *беречу́, берегчу́, березу́, бережеш, -ся* «стеречі» [Жел., 25]; *поберечу́, -режу́, -жеш = поберегти* (Жел.) [Грінч. IV, 201]; *уберечу́, -режу́, -жеш = уберегти* (Жел.) [Грінч. IV, 305]. У говорах російської мови він відзначається високим ступенем лексико-семантичної деривації, як і наголосовою варіантністю, зумовлюваною фонетичними особливостями покликуваного афікса (*-чи / -чь*): *беречь, беречу́* «берегти, зберігати, переховувати, жаліти і турбуватися про когось»; «берегти; пригощати» [Даль I, 84]. Означений вербатив, а також його префіксальні перфективи, у сучасній українській літературній мові

мають унормований новітній інфінітивний суфікс, усталений суфіксально-флексійний тип акцентуації (С1Ф), продуктивну морфологічну деривацію та семантичну спроможність префіксованих його перфективів співвідноситись із відповідними видовими корелятами недоконаного виду (третьої структурної класи), дериваційним засобом у яких виступає той же тематичний афікс *-а-*, як і закріплений за ним акцент: *берегту́, -режу́, -режеш* [Гол., 24]; *зберегту́, -режу́, -режеш / зберіга́ти, -гаю́, -аеш* [Гол., 140]; *поберегту́, -режу́, -режеш* [Гол., 294]; *берегту́, -режу́, -режеш, -ежемó* [Орф., 45]; *зберегту́, -режу́, -режеш, -ежемó* [Орф., 260]; *приберегту́, -ежу́, -ежеш, -ежемó* [Орф., 591] / *приберіга́ти, -аю́, -аеш* [Орф., 591].

Інший дериват демонструє належний ступінь продуктивності морфологічної й лексико-семантичної деривації та варіантність акцентуації. Попри його малопродуктивність у давніших бойківських говірках, він характеризується фонетичною варіантністю кореневої й суфіксальної морфем: *стеречу́, -чу́, -гту́* «стерегти» [СБГ II, 252]; *застеречися* «втратити відвагу до чогось» [СБГ I, 287]; *застеречися* «втратити відвагу до чогось» [СБГ I, 287]. У сучасних центрально-бойківських говірках постфіксальний і префіксований його деривати засвідчують структурну й наголосову розбіжність. Постфіксальний вербатив потверджує збереженість суфіксально-флексійної акцентуації (С1Ф), а префіксальний (у всій граматичній парадигмі), можливо, за аналогією до наголошування мотивувального дієслова в гуцульських

і лемківських² говірках, – коренево, тобто наголошеність другого, новоутвореного, голосного того ж повноголосся: *стеречі́ся*, *-жу́ся*, *-ежéшся* «дбати про своє здоров'я, не доводити себе до хвороби, дбайливо вберігатися від неї; стерегти» [СГЦБ, 442]; *застерéчитися*, *-éжуся*, *-éжешся* «оберегтися від кого-, чого-небудь, запобігти чомусь поганому» [СГЦБ, 165]; *стерéчи* (г.) [Голов., 394]; *стерéчи* «стерегти» [СГГБ, 163], *стерéчисі* «берегтися» [СГГБ, 163]; *стерéчы*, *-éжу*, *-еш* «оберігати, охороняти від небезпеки; слідкувати за збереженістю, цілісністю чого-небудь» [КСЛГ, 292]; *стерéчыся*, *-éжуся*, *-ешся* «стерегтися, бути обережним, пильним; остерігатися, боятися когось або чогось» [КСЛГ, 292].

У галицькому варіанті української літературної мови аналізований безпрефіксний дериват відзначається продуктивністю морфологічного творення, фонетичною варіантністю інфінітивного суфікса, суфіксально-флексійною акцентуацією (С1Ф), як і семантичною спроможністю префіксальних його перфективів співвідноситися із префіксальними видовими імперфективами, дериваційним маркером у яких слугує той же тематичний афікс *-а-*, що відтягнув на себе наголос: *стерегті́*, *-егчі́*, *-режу*, *-режéш* [Жел., 918]; *застеречі́* / *застерéгáти*; *-ся* (проти чого, перед чим) [Жел., 273]; *остеречі́* / *остерéгáтися*, (*-ріг-*); *-ся* [Жел., 581]. Проте закріпленість на-

² Наголос на другому, тобто передостанньому, складі повноголосного звукосполучення відповідних граматичних форм означених дієслів у лемківських говірках становить їх акцентуаційну норму.

голосу за другим складом того ж повноголосся в іншому префіксальному перфективі, уміщеному у другому томі цитованого лексикографічного джерела, потверджує його наголосову співвіднесеність із безпрефіксним мотивувальним дериватом у гуцульських говірках: *постерéчи*, *постерéжу* (*-гу*), *постережéш* / *постерéгáти*; *-ся* [Нед.³, 718].

Цей вербатив, як і його похідні, у південно-східному літературному стандарті української мови репрезентують варіантність фінітних афіксів, як і суфіксально-флексійний тип акцентуації, що потверджує співвіднесеність з бойківськими говірками та галицьким варіантом української мови: *стеречі́* (*-ті́*), *-ся* «берегтися, остерігатися» [Гр. IV, 203]. Однак у сучасній українській літературній мові лише один із них усталився як нормативний: *постерегті́*, *-режу́*, *-жéш* / *постерéгáти*, *-áю*, *-áеш*: 1. «помітити». 2. «простежити» [Гр. III, 370]; *стерегті́(ся)*, *-ежу́(ся)*, *-ежéш(ся)*, *-емó(ся)* [Орф., 726]; *застерегті́(ся)*, *-ежу́(ся)*, *-ежéш(ся)*, *-емó(ся)* / *застерéгáти*, *-áю*, *-áеш* [Орф., 250]; *постерегті́(ся)*, *-ежу́(ся)*, *-ежéш(ся)*, *-емó(ся)* / *постерéгáти*, *-áю*, *-áеш* [Орф., 579].

Отже, вербативи з повноголосним звукосполученням *-ере-*, *-еле-* (восьмої структурної класи) у досліджуваному наріччі, як і обидвох літературних стандартах української мови та сучасній українській, належать до малопродуктивних утворень, що характеризуються кореневим (К), суфіксально-кореневим (С1Ф), коренево-флексійним (КФ) акцентними типами, що заглиблю-

³ Його укладач десятки років перебував у гуцульській мовленнєвій стихії.

ються у пізньопраслов'янську баритоновану, окситоновану й рухому акцентні парадигми. Становлення означених наголосових типів часто супроводжувалося різноманітними акцентуаційними процесами, зумовленими поліспектними чинниками (фонетичними й граматичними історичними процесами, аналогією, зміщенням чи відтягненням наголосу). Перший вербатив, характеризуючись кореневою акцентуацією, закоріненою в баритоновану парадигму, у різних говірках (навіть належних до одного говору) вирізняється ініціальною та окситонованим наголошуванням. Більшість із аналізованих дієслів у літературних стандартах демонструє усталену суфіксально-флексійну акцентуацію, співвідносно з різними акцентними парадигмами. До того ж, покликувані деривати потверджують фонетичну варіантність фінітних афіксів і корневих морфем (заглиблених у праслов'янську мовну спільноту), виявляючи неоднаковий ступінь морфологічної й лексико-семантичної деривації. Семантичні структури більшості з них виступають носіями грами недовиконаного виду. Префіксальні ж перфективи характеризуються семантичною співвіднесеністю із префіксальними імперфективами, дериваційним маркером у яких слугує реляційний тематичний афікс, як і закріпленість за ним акцентуації.

Умовні скорочення

Малі літери: у круглих дужках (у), (б.), (в.), (м.) слугують за символи назв закарпатських говірок (ужанські, боржавські, верховинські, марамороські).

1. Латта Василь, *Система наголосу українських говірок Східної Словаччини*, [у:] *Українська діалектологія і ономастика*, Київ: Наукова думка 1964, с. 108-116.

2. Обнорский Сергей, *Неопределенная форма*, [в:] *Очерки по морфологии русского глагола* / Ред. В. Борковский, Москва 1953, с. 172-193.

3. Скляренко Віталій, *Праслов'янська акцентологія*, Київ: Українська книга 1998, 342 с.

Abbreviation

1. Б.-Н. – Білецький-Носенко Павло, *Словник української мови*, Київ: Наукова думка 1966, 424 с.

2. ГБ – Верхратський Іван, *Говір бачуків*, Львів 1912, 308 с.

3. Голов. – Головацький Яків, *Матеріали для словаря Малорусского нарѣчя*, [у] *Науковий збірник Музею української культури в Свиднику*, Пряшів 1982, Том 10, с. 311-612.

4. Гол. – Голоскевич Григорій, *Правписний словник*, Лондон: Союз українців у Великій Британії 1961, 451 с.

5. Гр. – Грінченко Борис, *Словарь української мови: У 4-х томах*, Київ 1958, Том I, 494 с.; 1958, Том II, 573 с.; 1959, Том III, 506 с.; Том IV, 563 с.

6. ГРНП – Франко Іван, *Галицько-руські народні приповідки: У 3-х томах*, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2006, Том I, 831 с.

7. Даль – *Толковий словарь живого великорусского языка Владимира Даля: В 4-х томах*, Москва 1980, Том I, 699 с.; Том II, 779 с.

8. ЕСУМ – *Етимологічний словник української мови: У 7-ми томах*: Київ: Наукова думка 1982, Том I, 631 с.

9. ДСсБ. – Горбач Олекса, *Діалектний словник села Бродина повіту Радівці (Румунія)*, [у:] *Південнобуковинська гуцульська говірка і діалектний словник села*

Бродина повіту Радівці (Румунія): Матеріали до української діалектології / Ред. О. Горбач, Випуск 4, Мюнхен 1977, 102 с.

10. Жел. – Желеховський Євген, Недільський Софрон, *Малоруско-німецький словар: у 2-х томах* / Фотопередрук із післясловом О. Горбача, Мюнхен 1982, Томи I-II, 1117 с.

11. Кміт – о. Юрій Кміт, *Словник бойківського говору*, [у:] *Літопис Бойківщини* / Перевидання часопису, Випуск 2, Львів 2007, с. 17 9-218; 2009, Випуск 3, с. 275-304.

12. КСЛГ – Пиртей Петро, *Короткий словник лемківських говірок*, Івано-Франківськ 2004, 364 с.

13. МСГГ – Піпаш Юрій, Галас Борис, *Матеріали до Словника гуцульських говірок (Косівська Поляна і Росішка Рахівського району Закарпатської області)*, Ужгород: Графіка 2005, 266 с.

14. Орф. – *Орфографічний словник української мови*, Київ: Довіра 1994, 864 с.

15. Пі – Пискунов Фортунатъ, *Словарь живого народного, письменнаго и актового языка русских южанъ Російской и Австро-Венгерской имперіи*, Київъ 1882, 304 с.

16. Погр. – Погрібний Микола, *Словник наголосів української літературної мови*, Київ 1964, 639 с.

17. Саб. – Сабодаш Іван, *Словник закарпатської говірки села Сокирниця Хустського району*, Ужгород: Ліра 2008, 478 с.

18. СБГ – Онишкевич Михайло, *Словник бойківських говірок*, Київ: Наукова думка 1984, Частина I, 485 с.; Частина II, 515 с.

19. СБГГ – *Словник буковинських говірок* / Ред. Н. Гуйванюк, Чернівці: Рута 2005, 688 с.

20. СГГ – *Гуцульські говірки. Короткий словник* / Ред. Я. Закревська, Львів 1997, 232 с.

21. СГГР – Грицак Микола, *Скарби гуцульського говору: Росішка*, Львів: Інститут українознавства імені Івана Крип'якевича Національної Академії Наук України 2008, 318 с.

22. СКУТГ – *Словарь карпатоукраїнського торунського говора* / Ред. А. Журавлев, Москва 2001, 216 с.

23. СГЦБ – Матіїв Микола, *Словник говірок центральної Бойківщини*, Київ-Сімферополь: Ната 2013, 602 с.

24. УГР – Павлюк Микола, Робчук Іван, *Українські говори Румунії: Діалектні тексти*, Едмонтон–Львів–Нью-Йорк–Торонто: Інститут українознавства імені Івана Крип'якевича Національної Академії Наук України 2003, 784 с.

25. УЗГ – *Українські закарпатські говірки: Тексти*, Ужгород: Ліра 2004, 400 с.

26. УЛВН – *Українська літературна вимова і наголос: Словник-довідник*, Київ: Наукова думка 1973, 724 с.

27. SH – Janów Jan, *Słownik huculski / Przygotował do druku Janusz Rieger*, Krakow: Wydawnictwo Naukowe DWN, 2001, 302 s.

Roman Statsiuk

LEXICAL SEMANTIC CHARACTERISTICS OF MILITARY TERMINOLOGY OF MODERN STANDARD ARABIC

A. Yu. Krymskyi Institute of Oriental Studies, Ukraine

Роман Стацюк

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВІЙСЬКОВОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ СУЧАСНОЇ АРАБСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ МОВИ

Abstract: This article focuses on the research of lexical semantic processes on the example of military terminology of modern standard Arabic. A structural analysis has been made, and some main causes of the emergence of synonymic, polysemic and homonymic terms have been established. Polysemy in terminology appears as a result of transferring a meaning on the basis of metonymy and synecdoche. The emergence of synonymy in Arabic military terminology has been due to a number of factors of an extralinguistic nature: 1) one and the same sphere of knowledge develops simultaneously in different countries, and as a result of close contacts there has been an exchange of information, and terms respectively; 2) authors often use in publications terms of their own, especially of recently emerged objects and phenomena; 3) scholars use different approaches to some similar phenomena, and as a result, they point out different characteristics of one and the same notion.

Keywords: lexical semantic characteristics, synonymy, polysemy, homonymy, military terminology, modern standard Arabic.

Соціолінгвістичне дослідження лексико-семантичних процесів (синонімії, полісемії, омонімії) у термінологічній лексиці й дотепер залишається актуальним. Незважаючи на те, що учені-термінознавці не прийшли до єдиної думки з цього питання, тобто деякі упевнені в наявності цих процесів, інші заперечують їх, однак практика термінології доводить об'єктивність і неминучість їх існування.

Розглядаючи допустимість лексико-семантичних процесів у термінології, Валерій Даніленко висловив свою точку зору наступним чином: “З

одного боку, сама природа знаку-терміну з однозначним співвідношенням означеного і означуваного позбавляє його будь-яких передумов для розвитку полісемії або вживання в синонімічному ряді. З іншого боку, терміни, будучи за походженням найчастіше словами «природної» мови, випробовують на собі вплив усіх тих лексико-семантичних процесів, до яких схильна лексика загальнолітературної мови” [10, 65].

У даному випадку необхідно враховувати використання термінологією для позначення спеціальних по-

нять звичайних мовних знаків, тобто слів, які зберігають свої властивості, у тому числі багатозначність, синонімічність, омонімічність. Термін тільки у своєму полі зберігає точність, стислість, моносемічність і відсутність експресивності [7], [14].

За визначенням термінознавця Сергея Гріньова "Проблема синонімії термінів, тобто використання декількох лексичних одиниць для найменування одного поняття, є основною і найбільш важливою проблемою термінознавства" [7, 106].

У результаті вивчення історії арабських лексико-семантичних процесів ми дійшли висновку, що у період із VII по IX століття були закладені основи для вивчення синонімії в арабській мові. До арабських лінгвістів того періоду, які дослідили синонімію в мові, можна віднести аль-Асмаї, який дав визначення синонімії як "декілька слів і одне значення", Сібавейхі – "два слова і одне значення". Ібн Джинні прокоментував синонімію як "існування для одного значення багатьох назв" [17, 113]. Інший, не менш відомий середньовічний філолог Ібн аль-Асір визначив синонімію як "різні імена, що вказують на значення з однією суттю", а на думку Фахр ад-Діна, синоніми – це "віддалені або різні слова, що належать до одного розряду" [4, 144].

Цікавим залишається той факт, що ставлення до синонімії як арабських так і інших учених носить подібний характер: якщо в VII столітті учені-лінгвісти (Сібавейх, аль-Асмаї) говорили про існування синонімії, то учені VIII століття (Дарастуейх, Ібн аль-Арабі, Абу Хиляль аль-Аскарі) її заперечували. Так само і у лінгвістиці загалом ставлення до синонімії в тер-

мінологічних системах залишається неоднозначним. Одні дослідники (і серед них, наприклад, Дмитрій Лотте, Ольга Ахманова) визнають лише наявність дублетів, інші розрізняють синонімію в термінології та в загальнолітературній мові.

Щодо синонімії в загальнолітературній мові Александр Реформатській зазначає, що слова-синоніми у загальнолітературній мові називають ту ж річ, але співвідносять її з різними поняттями і тим самим через називання розкривають різні властивості даної речі. У термінології синоніми, навпаки, співвідносяться з одним і тим же поняттям [8, 21]. На противагу йому, В. Даніленко розглядає синонімію в термінології як природний прояв законів розвитку лексики літературної мови [9, 79-86]. Однак більшість учених (Лідія Кутіна, Александра Суперанская, Владімір Лейчік) роблять висновок про закономірність синонімії в термінології і тенденцію до її збільшення у міру розвитку цієї галузі науки і техніки.

Поява синонімії в арабській військовій термінології обумовлена рядом чинників екстралінгвістичного характеру:

1) одна й та ж область знань розвивається одночасно в різних країнах, що зумовлює появу декількох термінів для позначення певного поняття;

2) автори у своїх публікаціях часто використовують власні терміни, особливо для щойно утворених предметів і явищ;

3) вчені підходять до дослідження одних і тих же явищ з різних точок зору і, таким чином, фіксують різні характерні ознаки одного і того ж поняття.

Лексикологічна наука вже має в своєму розпорядженні значну кіль-

кість робіт, в яких досліджуються питання синонімічного ряду і пропонуються різні його визначення. Однак, думка про те, що семантична спільність є основним критерієм при відборі слів у синонімічний ряд, висловлюється багатьма дослідниками синонімії. У зв'язку з цим, нам видається найбільш вдалим висновок Вікторії Циганової: "...Слова об'єднуються в синонімічні ряди на основі смислової спільності, яка склалася в мові на даному етапі її розвитку" [16, 167].

Синонімічний ряд військових термінів сучасної арабської літературної мови має дещо відмінну характеристику від синонімічного ряду звичайних слів:

1) Терміни-синоніми об'єднуються в один ряд лише завдяки спільності поняття, що ними виражається. Терміни, що входять в один синонімічний ряд, не можуть відрізнятися відтінками семантичного порядку, подібно синонімам-звичайним словам, оскільки в крайньому випадку вони перестали б задовольняти вимоги, що висуваються до терміну-слова, яке називає одне, конкретне поняття. На відміну від звичайних слів-синонімів терміни-синоніми не будуть відрізнятися і стилістичними відтінками, тому що вони наділені нейтральністю і позбавлені образно-емоційного забарвлення.

2) У синонімічному ряді термінів ми не зможемо виокремити домінантне слово, що виражає загальне для всіх слів даного ряду значення. Так, наприклад, в ряді, що має значення "бойова розвідувальна машина" – *أَلِيَّةُ الْإِسْتِطْلَاعِ*, *عَرَبِيَّةُ الْإِسْتِطْلَاعِ*, *مَرْكَبَةُ الْإِسْتِطْلَاعِ*, *عَجَلَةُ الْإِسْتِطْلَاعِ* – всі терміни називають одне поняття і не містять будь-яких смислових відтінків.

3) Характерною особливістю синонімічного ряду термінів є та обставина, що він може складатись як зі слів-термінів, так і з термінологічних словосполучень.

В арабській мові можна знайти різні в структурному відношенні синонімічні ряди термінів:

а) ряди, що складаються лише зі слів-термінів: "відділення" – *فَسْمٌ*, *فَرْعٌ*, *جَمَاعَةٌ*, *حَضِيرَةٌ*;

б) змішані ряди (терміни-слова та складові терміни): "винищувальна авіація" – *مُقَاتِلَاتٌ*, *فُؤَاتٌ مُقَاتِلَةٌ*, *طَيْرَانٌ مُقَاتِلٌ*;

в) ряди, що складаються лише зі складових термінів: "фугасне стрільно (сняряд)" – *قَذِيفَةٌ مُتَفَجِّرَةٌ*, *ذَاتَةٌ شَدِيدَةُ الْإِنْفِجَارِ* – *طَلْفَةٌ شَدِيدَةُ الْإِنْفِجَارِ*.

Спостереження показують, що терміни, які утворюють синонімічний ряд, у більшості випадків є загальнонародними, тобто вони використовуються в науковій і технічній літературі всіх або більшості арабських країн. Прикладом можуть слугувати такі синонімічні ряди: "управління" – *مُدِيرِيَّةٌ*, *إِدَارَةٌ*, *قِيَادَةٌ*; "корпус" – *فَيْلِقٌ*, *بَدَنٌ*, *جِسْمٌ*.

Особливу увагу слід звернути на термінологічні ряди, що складаються із загальнонародного та паралельних термінів, які використовуються у різних арабських країнах: "самохідна артилерійська установка" – *مِدْفَعٌ ذَاتِي الْحَرَكَةِ* (загальнонародне), *مِدْفَعُ الْإِفْتِحَامِ* (египетське), *مِدْفَعُ الصَّوْلَةِ* (іракське), *قَانِصٌ* (сирійське).

Крім того є синонімічні ряди, до складу яких входять терміни-синоніми повні та скорочені назви поняття: "військове міністерство" – *وِزَارَةُ الْحَرْبِيَّةِ*, *وِزَارَةُ الشُّؤُونِ الْحَرْبِيَّةِ*; "батальйон зв'язку" – *كَيْتِيَّةُ الْإِشَارَةِ*, *كُ الْإِشَارَةِ*; "повітрянодесантні війська" – *المظليّون*, *فُؤَاتُ الْمُظَلِّيِّينَ*.

У військовій термінології сучасної арабської літературної мови також існують синонімічні ряди, що включають лише паралельні терміни, наприклад: “навідник” – رَامٍ (іракське), مُسَدِّدٍ (сирійське), مُنَشِّنٌ (єгипетське); “пункт управління вогнем” – مَرْكَزُ إِدَارَةِ النَّيِّرَانِ (єгипетське), مَرْكَزُ سَيْطَرَةِ عَلَى النَّارِ (іракське), مَرْكَزُ قِيَادَةِ النَّيِّرَانِ (сирійське). Ці ряди свідчать про те, що поки жоден із термінів не прийнятий як загальноарабський, але у той же час бувають випадки, коли один з термінів уже використовується в декількох країнах.

Синонімічні ряди паралельних термінів за своєю структурою можуть бути найрізноманітнішими. Вони включають до свого складу:

а) різнокореневі слова-терміни арабського походження: “черга при стрільбі” – دَفْعَةٌ (єгипетське), صَلِيَّةٌ (іракське), رَشَّةٌ (сирійське);

б) одокореневі слова-терміни: “взвод” – فَصِيلٌ (іракське), فَصِيلَةٌ (єгипетське); “магазин” – حَزْنَةٌ (єгипетське), مَحْزَنٌ (сирійське);

в) слова-терміни арабські та запозичені з інших мов: “бомба” – رُمَانَةٌ (сирійське), قُنْبَلَةٌ (єгипетське); “капсуль” – كَابِسُولَةٌ (єгипетське), طُعْمٌ (сирійське);

г) слова-терміни і складені терміни: “молодший сержант” – عَرِيْفٌ (єгипетське), نَائِبُ عَرِيْفٍ (іракське); “трабуючий снаряд” – كَاتِيفٌ (сирійське), مَادَّةُ خَطَّاطَةٍ (єгипетське);

д) лише складові терміни: “позиція для ведення вогню” – مَوْقِعُ النَّيِّرَانِ (єгипетське), مَوْضِعُ النَّارِ (єгипетське), مَوْقِعُ الرَّمِيِّ (сирійське); “пункт управління вогнем” – مَرْكَزُ إِدَارَةِ النَّيِّرَانِ (єгипетське), مَرْكَزُ سَيْطَرَةِ عَلَى النَّارِ (іракське), مَرْكَزُ قِيَادَةِ النَّيِّرَانِ (сирійське);

Питання про багатозначність термінів викликає безліч дискусій як стосовно визначення самого поняття “по-

лісемія”, так і щодо доцільності цього явища в термінології. Ряд дослідників вважає багатозначність термінів недоляком і пропонує відокремити “науку про терміни” від “полісемії” (Татьяна Канделаки, Дмитрій Лотте), інші вважають її допустимою в різних терміносистемах (Александра Суперанская, Наталія Подольская, Наталія Васильєва).

Про те, що полісемія небажана в термінології, також зазначає і Амер Ахмед, на думку якого, “багатозначність – явище певною мірою шкідливе для терміну та термінології. Вона може спричинити розбіжність, плутанину в розумінні терміну як одиниці, що характеризується точністю змісту і конкретним семасіологічним об’ємом” [3, 233]. Стефан Ульманн вважає, що “полісемія може бути джерелом двозначності у мові” [13, 43].

Незважаючи на те, що до терміну завжди висувається вимога однозначності, тим не менш, однозначність – це скоріше за все бажане, а не реальне явище в термінології. І якщо “багатозначність слова природних мов світу – одна з найважливіших особливостей людської мови взагалі” [5, 123], яка виступає позитивним моментом у розвитку й удосконаленні будь-якої мови земної кулі, то у термінології це явище, навпаки, вважається негативним.

Наведемо кілька прикладів визначення поняття “багатозначність”:

За словами дослідника арабської лексикології Владіміра Белкіна, “одне і те ж слово може мати безліч різних значень. Ці значення можуть бути пов’язаними між собою, утворюючи семантичну єдність на загальній понятійній основі” [4, 130]. Фахівець з арабської військової термінології Юрій Губанов дає наступне визначення: “Якщо

у межах одного семантичного поля одна звукова оболонка має декілька варіантів значень, то ми вважаємо такий термін багатозначним” [8, 13-14]. Термінознавець Владімір Лейчік зазначає: “Якщо в результаті розщеплення значення терміну або перенесення найменування на інше поняття в семантичній структурі отриманих термінів зберігається загальна головна сема і розходяться другорядні, то утворюється багатозначність” [7, 101].

Існує ціла низка причин, що обумовлюють розвиток термінологічної багатозначності, основна із яких зводиться до наступного: коренево-словниковий матеріал (у порівнянні з кількістю понять, що існують в науці і техніці) надзвичайно обмежений, і часто термінові, який позначає цілком визначене поняття, присвоюється інше значення, що має деякі загальні ознаки з цим поняттям. Інша причина багатозначності полягає у тому, що один і той же термін обслуговує різні поняття, які стосуються до одного і того ж явища. Розвиток науки і техніки зумовлює появу нових понять, у результаті чого спостерігаємо, що протягом деякого періоду часу співіснують поняття, які відносяться до одного явища, але є результатом різних поглядів та гіпотез.

Полісемія у термінології виявляється, як правило, через перенесення значення на основі метонімії (тобто шляхом позначення результату певного процесу через назву самого процесу) й синекдохи (тобто перенесення значення за суміжністю, обумовлену кількісним співвідношенням: більше через менше, загальне через окреме, рід через вид, ціле через частину і навпаки).

Явище полісемії досить поширене у військовій термінології сучасної арабської літературної мови, про що свідчать наступні приклади: *أَمْرٌ* – 1. “старший”, 2. “начальник”, 3. “командир”, 4. “командуючий”; *إِمْرَةٌ* – 1. “командування”, 2. “бойове управління”, 3. “наказ”; *خِدْمَةٌ* – 1. “служба”, 2. “обслуговування”, 3. “термін служби”, 3. “повинність (військова)”, 4. “чергування”; *طَائِفٌ* – 1. “комплект, набір”, 2. “розрахунок, екіпаж, команда”, 3. “група, відділення”; *مَقَرٌّ* – 1. “місцеположення”, 2. “пункт”, 3. “пост”, 4. “штаб”, 5. “управління”, 6. “гніздо”. Деякі слова можуть мати ще більше значень, наприклад, слово *أَرْضٌ* має дев’ять значень, два з яких використовуються у військовій термінології: 1. “Земля, земна куля”, 2. “грунт”, 3. “місцевість”, 4. “простір”, 5. “майданчик”, 6. “зона”, 7. “поле”, 8. “полігон”, 9. “позиція”.

Характерною особливістю полісемії у військовій термінології сучасної арабської літературної мови слід визнати її “міжкатегоріяльність”, яка полягає у тому, що у змісті поняття, представленого у терміні, виділяються ознаки, характерні одночасно кільком категоріям (наприклад: процесуальність та видове поняття).

Категоріяльна багатозначність дуже широко представлена абстрактними віддієслівними іменниками, які позначають процес, дію, тобто те значення, яке висловлювали їх твірні дієслова. І дійсно, як первинне, основне значення цих імен, як правило, виступає значення процесу. Але, перейшовши в нову якість та ставши іменником, ці слова розвивають органічно властиві категорії імен предметні значення, які логічно впливають із значення процесу, коли “дія внутрішньо перероджується в предмет” [6, 84].

Приклади неоднозначного вживання іменників віддієслівного утворення досить часто можна зустріти у військових документах армій арабських країн: تَسْلِيحٌ – 1. “озброєння” (дія за значенням “озброїти і озброїтися”), 2. “озброєння” (сукупність засобів для ведення воєнних дій; військово спорядження; зброя); قِيَادَةٌ – 1. “управління” (дія за значенням “управляти, керувати”), 2. “управління” (керівний орган).

Говорячи про багатозначність у термінології, не слід обмежуватись лише згадкою багатозначності самих термінів. Також існує багатозначність терміноелементів, що входять до складу того чи іншого терміну. Терміноелементами називаються слова, а іноді і частини слів, що мають самостійне значення. У цілому ряді випадків у складі складних термінів і термінів-словосполучень одні й ті ж терміноелементи вживаються в абсолютно різних значеннях: رَأْسٌ – 1. “голова, головна частина”, 2. “головка”, 3. “вершина”, 3. “мис”, 4. “початок” → رَأْسُ الشَّاطِئِي – “пляцдарм висадки передових підрозділів”; رَأْسُ الْمُؤَخَّرَةِ – “тиловий загін ар'єргарду”.

Увага багатьох лінгвістів (Василій Абаєв, Рубен Будагов, Лев Новіков, Алі аль-Касімі) також прикута до розгляду термінологічної омонімії на прикладі галузевих терміносистем різних мов (Див.: [1], [5], [11], [18]).

У сучасному мовознавстві прийнято вважати, що омонімія – це лексико-семантичне явище, коли для позначення абсолютно різних предметів позамовної дійсності використовуються слова, які звучать і пишуться однаково, але мають чітко відмежовані одне від одного значення.

Омонімія як лексична категорія – це семантичне відношення внутрішньо непов'язаних (немотивованих) значень, що виражаються формально схожими знаками (лексемами), які розрізняються у тексті завдяки контекстуальному оточенню [11, 209]. Термінологічна омонімія – явище, коли одна звукова оболонка співвідноситься з декількома поняттями, кожне з яких належить до певної, відокремленої системи [8, 13-14].

Різні визначення поняття “омонімії”, насамперед, базуються на розбіжності у поглядах лінгвістів щодо розуміння мовної форми. Багато дослідників обмежують її звуковою оболонкою слова, інші вчені розширюють поняття форми, включаючи до нього і графічне зображення; таким чином омонімічними можуть називатися всі можливі збіги одиниць у пляні вираження.

Отже, омоніми – це слова або їх окремі граматичні форми, що при однаковому звучанні (або написанні) мають абсолютно різні значення [15, 401].

Вивчення омонімії в арабській мові розпочалося ще у Середньовіччі, коли відомий арабський лінгвіст Фахруддін ар-Разі висунув гіпотезу, згідно з якою “кожне значення не має і не може мати окремого словесного вираження, тому що значення, які можуть бути передані – незчисленні, а слів, які можуть їх передати не так і багато” [4, 131].

Однак щодо наявності у одного слова декількох значень, арабські вчені розділились на дві групи. Перша група (Сібавейхі, Ібн Фаріс, Абу Убейд, Аль-Касімі, Ібн Салям) визнавала омонімію і вважала її природним явищем у мові. Прихильники омонімії

розглядали омоніми як слова однако-ві за звучанням, але різні за значен-ням. Представники іншої групи (Ібн Дарастауейх, Ібн Сирадж), навпаки, відкидали омонімію та тлумачили омоніми як слова, між якими немає ніякого зв'язку у значенні. Так, на думку Ібн Дарастауейха, якщо слово і має декілька значень, то перше з них вважається основним, а інші – семан-тичними; у даному випадку слово не є омонімом і не може ним бути. Ібрагім Аніс з цього ж приводу наголошував: “Якщо контекст підтвердить, що одне слово може виразити два і більше ціл-ком різних значень, ми повинні назва-ти таке слово омонімом; якщо ж ви-явиться, що одне значення основне, а інше – переносне, то ми не можемо вважати це слово омонімічним” [18, 359].

Однією з найпоширеніших при-чин виникнення омонімії Васілій Аба-єв вважає розмежування двох або де-кількох значень багатозначного слова, що часто обумовлює нечіткість межі між полісемією та омонімією [1, 79]. На думку Александра Смірніцкого, як основне джерело поповнення мови омонімами слід розглядати випадкові звукові збіги [12, 44-46]. Іншими при-чинами виникнення омонімії є запо-зичення термінів із різних джерел, а також зміна слів, які раніше звучали однаково (їх конвергенція) [13, 46].

Однак омонімія в термінології має свої відмінні особливості у порівнянні з омонімією у загальноживаній лек-сиці. Явище термінологічної омонімії, на думку Константіна Авербуха, зумов-лене трьома основними факторами:

1) наявністю у різних, достатньо понятійно-віддалених одна від одної терміносистемах, однакових за напи-санням одиниць номінації, семантика

яких абсолютно різна, а вмотивова-ність тотожності їх знаків або зовсім відсутня, або втрачена у процесі трива-лого функціонування у різних сферах;

2) метафоричним вживанням терміну чи загальнономовного слова в іншій спеціальній підмові, що супро-воджується входженням цієї лексич-ної одиниці в іншу терміносистему;

3) наявністю у того чи іншого складного, багатоаспектного об'єкта ідентичних найменувань, що позна-чають у кожній спеціальній підмові різні поняття залежно від того, під кутом зору якої з професій розгляда-ється ця реальність [2, 34-49].

Аналіз омонімів у військовій тер-мінології сучасної арабської літера-турної мови дозволив виокремити наступні види термінологічної омоні-мії:

1) *Внутрішньосистемна омонімія* – використання однієї і тієї ж форми слова, що має різні значення в межах однієї галузі науки чи техніки. Безумовно, існування таких термі-нів-омонімів вважається небажаним явищем у терміносистемі, що при-зводить до нестійкості спеціальних понять, непорозумінь та практичних помилок. Наприклад: *فَرِيْقٌ* – 1. “брига-дир, командир дивізії, генерал-лейте-нант” (військове), 2. “група, частина, загін” (військове); *رَصَدٌ* – 1. “засада” (військове), 2. “шпигун” (військове); *طَرَاذٌ* – 1. “крейсер” (військове), 2. “вал, насип” (військове); *نَوْبِرٌ* – 1. “труба, сиг-нальний ріг” (військове), 2. “група, ополчення, підмога” (військове); *لِوَاءٌ* – 1. “знамено” (військове), 2. “бригада, бригадний генерал” (військове).

Також слід зазначити, що один і той же термін може водночас бути терміном як внутрішньосистемної, так і міжгалузевої омонімії.

2) *Зовнішньосистемна омонімія* – тип омонімії, що ґрунтується на взаємозв'язках термінів із загальноновживаною лексикою. Зовнішні омоніми виникають як логічне продовження полісемії на основі загальноновживаної лексики – унаслідок метонімічного або метафоричного перенесення найменування і розщеплення семантичної структури слова. Саме чітка визначеність місця термінів у терміносистемі, їх належність до певного лексико-семантичного поля, конкретна сфера функціонування, а також повна відсутність зв'язків між значеннями термінів і значеннями співзвучних їм загальноновживаних слів дозволяють розглядати наступні найменування як зовнішньосистемні омоніми: *طَعْمٌ* – 1. “смак, приємне відчуття” (загальноновживане), 2. “капсуль” (військове); *أَسْرٌ* – 1. “ремін, мотузка” (загальноновживане), 2 “захоплення у полон, полон” (військове); *فَرْدٌ* – 1. “один, одинокий, єдиний, особа” (загальноновживане), 2. “пістолет” (військове); *كَبْلٌ* – 1. “кабель, трос” (загальноновживане), 2. “кайдани, наручники” (військове); *ضَابِطٌ* – 1. “правило, норма, система, порядок” (загальноновживане), 2. “офіцер” (військове).

3) *Міжгалузєва омонімія* – явище, коли одна й та ж термінологічна одиниця є конструктивним членом декількох терміносистем певної мови. Потрапивши до лексичного складу різних термінологій, слово загальнолітературної мови зберігає лише “звукову оболонку”, семантичне ж наповнення слова у кожному випадку різниться.

Таким чином, для міжгалузєвої термінологічної омонімії характерні наступні ознаки:

1) за термінами закріплюються різні дефініції;

2) ці терміни функціонують у різних терміносистемах [10, 71].

У військовій термінології сучасної арабської літературної мови явище міжгалузєвої омонімії було й залишається актуальним. Насамперед це пов'язано із тим, що військова термінологія охоплює різні сфери суспільного життя, і, як наслідок, залишається відкритою для проникнення термінів із інших галузєвих терміносистем: *خَصْمٌ* – 1. “вирахування, знижка, облік” (економічне), 2. “ворог, противник, суперник” (військове); *عَصَابَةٌ* – 1. “пов'язка, бинт” (медичне), 2. “партизанський загін” (військове); *مُسَدَّسٌ* – 1. “шестикутник” (математичне), 2. “револьвер” (військове); *كاشِفٌ* – 1. “реактив, реагент” (хімічне), 2. “трасуючий снаряд” (військове); *فُنْبُرَةٌ* – 1. “жайворонок” (біологічне), 2. “бомба, стрільно (снаряд), ядро” (військове).

Отже, лексико-семантичні процеси особливо популярні у період формування та становлення будь-якої терміносистеми. Незважаючи на негативне ставлення деяких дослідників до синонімії, вона не є шкідливим явищем, навпаки, навіть дуже потрібна термінології. Доволі слушно з цього приводу зазначає Амер Ахмед: “Синонімія – невичерпне джерело стандартизації та уніфікації термінології, і чим більше синонімів, тим легше проходить сама уніфікація” [3, 235]. Полісемія у термінології виявляється, як правило, в результаті перенесення значення на основі метонімії (тобто шляхом позначення результату певного процесу через назву самого процесу) і синекдохи (тобто перенесення значення за суміжністю, обумовлену кількісним співвідношенням: більше через менше, загальне через окреме,

рід через вид, ціле через частину і на-
впаки). Слід відзначити, що з катего-
ріяльною багатозначністю боротися
складно, адже доволі часто для термі-
ну фіксується значення у двох-трьох
категоріях. Основна характерна осо-
бливість омонімів полягає у тому, що
мовні феномени актуалізуються у різ-
них семантичних полях, і це унемож-
либлює їх зіткнення в подібних кон-
текстах, а отже омоніми не перешко-
джають професійному спілкуванню
та правильному розумінню тексту. Та-
ким чином, омонімію у межах термі-
нологічної лексики слід охарактери-
зувати як міжсистемне явище різних
слів (омонімія системних одиниць
різних функціональних систем мови)
і як міжнаукову омонімію (омонімія
різних термінів за приналежністю до
терміносистем різних підмов).

Bibliography and Notes

1. Абаев В. И., *О подаче омонимов в русском языке*, "Вопросы языкознания" 1978, № 4, с. 75-85.
2. Авербух К. Я., *Терминологическая вариативность: теоретический и прикладной аспекты*, "Вопросы языкознания" 1986, № 6, с. 34-49.
3. Ахмед А. М., *Научно-технические термины-неологизмы в современном русском литературном языке (На материале словарей 70 – 80-х гг.)*: диссертация ... кандидата филологических наук, 10.02.01, Москва 1994, 304 с.
4. Белкин В. М., *Арабская лексикология*, Москва: Издательство Московского университета 1975, 200 с.
5. Будагов Р. А., *Категория значения в разных направлениях современного языкознания*, "Вопросы языкознания" 1978, № 4, с. 3-21.
6. Винокур Г. О., *Глагол или имя? Опыт стилистической интерпрета-*

ции, [в:] *Русская речь. Новая серия* 1928, Выпуск III, с. 75-93.

7. Гринев С. В., *Введение в терминоведение*, Москва 1993, 309 с.

8. Губанов Ю. П., *Структурно-семантическая характеристика арабской военной терминологии: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук*, 10.02.22, Москва 1974, 37 с.

9. Даниленко В. П., *Лексико-семантические и грамматические особенности слов-терминов*, [в:] *Исследования по русской терминологии*, Москва: Наука 1971, с. 42-45.

10. Даниленко В. П., *Русская терминология. Опыт лингвистического описания*, Москва: Наука 1977, 247 с.

11. Новиков Л. А., *Семантика русского языка: Учебное пособие для филологических специальностей университетов*, Москва: Высшая школа 1982, 272 с.

12. *Словник іншомовних слів*. / Укладчі: С. Морозов, Л. Шкарапута, Київ: Наукова думка 2000, 680 с.

13. Суперанская А. В., Подольская Н. В., Васильева Н. В., *Общая терминология: Вопросы теории*, Москва: Наука 2003, 248 с.

14. Татаринов В. А., *Теория термина: история и современное состояние*, Москва 1996, 311 с.

15. *Українська мова*, Київ: Українська енциклопедія ім. М. Бажана 2000, 725 с.

16. Цыганова В. Н., *Синонимический ряд (на материале глаголов современного русского языка)*, [в:] *Очерки по синонимике современного русского литературного языка*, Москва-Ленинград: Наука 1966, с. 37-49.

17. الخصائص صنعها أبا الفتح عثمان بن جني. تحقيق محمد

علي النجار، القاهرة: دار المعرفة 1999، الجزء الأول، 280 ص.

18. علي القاسمي. علم المصطلح: أسسه النظرية و تطبيقاته

العملية، القاهرة: مكتبة لبنان ناشرون 2008، 819 ص.

History

Olha Kozachok

**FACTOR OF GALICIAN PRINCIPALITY IN THE RELATIONS OF HUNGARY
AND BYZANTIUM IN THE SECOND HALF OF THE 12TH CENTURY**

Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian studies,
National Academy of Sciences of Ukraine

Abstract: In the paper there have been researched the key moments of Byzantine-Hungarian-Galician relations: Manuel Comnenos's campaign against Hungary in 1151, political resistance at the beginning of 60s of the 12th century, and the Byzantine campaign against the Hungarian Kingdom in 1166 that started near borders of Galicia. The attention has been paid to the dynastic relations that had a great impact on the political coalitions formation. The research has led to the conclusions that Galician Principality played an important role of a counterbalance in the Byzantine-Hungarian relations of the 2nd half of the 12th century. Both Byzantium and Hungary felt the threat in belonging to the alliance of the hostile part of Galician princes, therefore they tried to improve the diplomatic communication with the Galician Principality.

Keywords: the Byzantine Empire, the Galician Principality, the Hungarian Kingdom, international relations.

Despite existence of a great number of works dedicated to the foreign policy of Byzantium, Hungarian Kingdom and Galicia-Volyn Principality, trilateral relations of the 2nd half of the 12th century remain poorly studied. The difficulties of international relations research of this period lie in the need of taking into account not only foreign policy interests of the Galician Principality, Constantinople and Hungary, but also Rus'-Ukraine inter-princely relations that had a significant influence on the formation of the camps of pro-Byzantine or pro-Hungarian direction. Another problem is that relations of the Galician Principality with Hungary are much less researched than relations of Byzantium and Hungary at that time. Focusing on the fight against nomads, Rus'-Ukrai-

nian chroniclers paid little attention to relations with Hungary, while during the 12th century Rus'-Ukrainian princes often fought with the Kingdom.

Various aspects of these relationships are investigated and reflected in the works of Ukrainian historiography by the efforts of Leontiy Voytovych [1], Mykola Kotlyar [5], [6], in Russian – Constantine Grott [2], Vladimir Pashuto [7], Mikhail Yurasov [10], [11], in Hungarian – Marta Font [8], [9], Ferenc Makk [15].

Relations of the above mentioned states of the 12th century are mostly reflected in the Byzantine Chronicles of Ioannis Cinnamus [14] and Nicetas Choniates [17] and the Old Rus' Hypatian Chronicle [4]. There are used Byzantine [16], [19] and other European sources

[12], [13] in order to confirm and enrich data about international relations.

Galician princes were in close kinship with the Byzantine dynasty of the Comneni and Hungarian dynasty of the Arpads. In the middle – 2nd half of the 12th century the Byzantine Empire practically continued war with Hungary for reconquering lands of the Middle Danube, therefore, Galician princes were forced to maneuver between these two countries. It is necessary to find out were the Galician Princes just “pawns on the chessboard of the European diplomacy” of the Byzantine Empire [18, 3] or did they have an impact on the course of international relations.

In 1104 a dynastic knot emerged, and that united Hungarian, Byzantine and future Galician State. The same year, future Emperor John II Komnenos married to daughter of László I [14, 9-10]; Hungarian Prince Álmos married to daughter of the Kyivan Prince Svyatopolk, and daughter of Prince of Pere-myshl was engaged to the son of Alexius Comnenos [4, 256]. Since 1104 Byzantine Emperors and Princes of the dynasty of Rostyslav (later the ruling dynasty of Galicia) are considered as allies [1, 4]. As for Hungary, marriage of Béla II with Serbian Princess Helena circa 1129 provoked estrangement in Byzantine-Hungarian relations and, on the other hand, ensured the support of the Serbs by the Hungarians in their struggle against the Empire [2; 29, 69].

There is a deep-rooted opinion in the historiography that the Hungarian dynastic alliances with Kyivan rulers were focused primarily on confrontation with the princes of the dynasty of Rostyslav [7, 53-54], [9, 71], [10, 68]. However, during the reign of Béla II Galician Prince Volodymyrko, consid-

ered to be a friend of Hungarian King, provided him with military aid [11, 99]. In 1144 banus Belos helped the Galician Prince Volodymyrko in his resistance against coalition of Rus' Princes (among them were Princes of Kyivan dynasty of Mstyslav) [4, 310], [2, 75], [11; 100, 128].

As for Byzantium, the Galician Prince was mentioned in the late 30s of the 12th century in the correspondence of John II Comnenus with the Emperor Conrad III [13, 364], taking it into account, it is hard to make definitive conclusions about the Byzantine policy concerning Rostyslav dynasty. The neighborhood with Hungary and rather longer and richer tradition of political relations with the Kingdom of Galician princes causes the question: why in the middle of the 12th century the Galician Principality found itself in the Byzantine coalition?

It is attributable to several causes. With the beginning of the Second Crusade political problems got a breath of fresh air. Byzantium was in a confrontation with the Normans, which were allies of the Hungarians, while Hungary was in confrontation with the Holy Roman Empire, which created the “alliance of two emperors” together with Byzantium. Furthermore, Byzantium, having ecclesiastical conflict with Kyivan Principality [7, 188-189], supported Yuriy Dolgorukiy – Prince of Suzdal in his intention to rule in Kyiv. The Galician and Kyivan Prince had unresolved conflict about the territories [4; 403, 461], so Volodymyrko of Galician Principality was also interested to overthrow Iziaslav of Kyiv. Finally, marriage of Géza II with the Euphrosine – sister of Iziaslav in 1146 speeded up the political coalition's formation. Euphrosine had a

great impact on the Hungarian King and was lobbying interests of her brother and, consequently, Géza II was complicating in Rus' inter-princely conflicts on the Kyivan Prince's side against the Galician Principality [2, 137], [11, 135-136]. Instead, the King expected support from Iziaslav in the case of Borys – son of King Coloman and candidate for Hungarian crown, who, being a cousin of Iziaslav and Euphrosine, could rely on help of the Grand Prince of Kyiv [9, 64]. The aim of the Galician Principality was to unite with the opponents of Prince of Volyn and to prevent the Kyivan-Volynian alliance [3; 413, 423, 428].

For the first time, Galician Prince as an ally of the Byzantine Emperor was mentioned in 1151. According to Ioannis Cinnamus, Emperor Manuel began a campaign against Hungary in order to punish Hungarian King Géza II for the hostile actions against the Prince Volodymyrko [14, 115]. The campaign started when Hungarian ruler was in Rus' [17, 92], [16, 142], [12, 199]. Manuel captured some frontier lands and took captives, but after returning of Geza II the Hungarians restored lost positions. The fights between Hungary and Galician Principality were taking place also in 1152 [4, 446], but Emperor Manuel did not strive to protect the Prince. Perhaps, Basileus did not have an opportunity to do it being in war with the Kingdom of Hungary until 1155; both Rus'-Ukrainian and Byzantine chroniclers kept silence about the role of the Galician Prince in the forthcoming events. Obviously, Basileus during the absence of Géza II used the opportunity to attack the Hungary and protection of Byzantine's ally Volodymyrko was just a pretext. Besides, from the sources it turns out that above men-

tioned campaign was caused also by the other circumstances – the support of the Dalmatians by the Hungarian King, and his union with the Normans [14, 113], [16, 179], [17, 92].

In 1153 Galician Prince Volodymyrko died [4, 463]. In 1154 died his rival Iziaslav [4, 469]. In the last years of his reign there was observed decline in relations of Prince of Kyiv with the Hungarian King. Géza II ceased the correspondence with Iziaslav [6, 17]. In 1156, when Volodymyr – brother of Iziaslav sent his mother to Hungary to ask for support, she received a large property but not promises of assistance like it was before [4, 482-483]. At the time, Borys Kolomanovych was already dead, so there was rapprochement with the Prince of Kyiv, providing it with support for the Hungarian King was not urgent anymore. According to Marta Font's research, Hungary did not want to deteriorate the relations with Halych. The turn in the Hungarian policy to the confrontation with the Galician Principality was provoked mainly by the dynastic situation and the enmity with Byzantium [8, 34-35, 39].

The successor of Volodymyrko – his son Yaroslav Osmomysl conducted more moderate independent policy aimed at normalization of the relations with Volyn, Kyiv and Hungary. Participation of the Hungarians in the events of 1159 was considered to be an evidence to the Galician-Hungarian coming to an agreement [6, 18]. Then, Jaroslav Osmomysl organized embassy to Kyivan Prince Iziaslav Davidovich with a request to extradite him Prince Ivan Rostyslavovich Berladnyk – the rival for the Galician throne, who found shelter at the Kyivan court [4, 497]. Though, the embassy did not reach the goal, the presence of

Hungarian representative there had a positive impact on the relations of Yaroslav of Galician Principality with Géza II. According to Ferenc Makk, "the close connections that were forged between Hungary and Galician Principality at this time also significantly contributed to the consolidation of Stephen's III position as king on the international scene" [15, 90].

It is to be noted that Manuel Comnenos and Jaroslav Osmomysl were sons of Hungarian Princesses [1, 9], [20, 422]. Nonetheless, in this case, close family connections did not contribute to solution of the political issues, rather called forth an active interference in the domestic relations of the neighbouring states.

After the death of Géza II, the Byzantine-Hungarian peace was broken. The 1st half of 60s years was the most critical period for Hungary [15, 92]. Owing to the stay of Istvan and Ladislaus, the Arpad dynasty representatives in Constantinople (which pretended to the Hungarian throne), Hungary and Galician Principality were united [19, 254-255]. Rus' detachments were noticed in the Hungarian army [14, 218]. In addition, in 1164 a rival for the throne of the Byzantine Emperor Andronicus Comnenos, which escaped from prison, became a refugee in Galician Principality [4, 524], [14, 232], [17, 131], [19, 256-158]. The most interesting under these circumstances is that Andronicus had been suspected in the plot with Géza II and then was unmasked, but still had some contacts with the King and those around him [14, 124-130]. Taking it into consideration, it is hard to agree with the accepted point of view in the historiography that Byz-

antium and the Galician Principality were in close friendly ties all the time [5, 21].

Leontiy Voytovych wrote that reception of Andronicus was caused by the idea of the Byzantine-Hungarian union, creating a real threat to the Galician Principality [1, 12]. At the same time, Manuel Komnenos beared of the Hungarian-Galician alliance, especially, when Andronicus stayed in Galician Principality and a rumour was spreading about the threat of the Cumans invasion to the Empire [17, 132], [7, 195], [15, 96]. Anyway, the development of Hungarian-Galician relations forced Manuel Comnenos to intensify his policy. The Emperor sent embassies to Kyiv and when Andronicus stayed in Galician Principality. Kyivan Prince Rostyslav joined the anti-Hungarian coalition and his decision confirmed with his oath [14, 236], [1, 12]. Byzantine ambassador of Galician Principality recalled about the previous Byzantine-Galician negotiations and managed to talk out Yaroslav of creating the alliance with Hungary, which had to be ratified by dynastic marriage [14; 232, 235]. Galician Ambassador – Bishop Kosma came to Constantinople soon and confirmed the alliance with Byzantium [1, 12]. Thus, in 1165 the Hungarian-Galician Union was dissolved and in the winter campaign of Emperor Manuel against Hungary Byzantium relied on help of the Galician Prince [14, 235-236]. There are no evidences that Yaroslav Osmomysl participated in the Byzantine-Hungarian collision in the sources. On Konstantin Grot opinion, it was more important for Byzantium, that Galician Prince had left Hungary without any aid [2, 332]. Researchers confirm that the Byzantine strategy of foreign policy consisted of

leading Hungary into diplomatic isolation [2, 334], [21, 512].

The question arises why the Galician Prince refused from his plans with the Hungarian King so readily? It is hard to find out the motives – was it due to new, more profitable agreement with the Empire or just a demonstration of political loyalty to Byzantium or Yaroslav Osmomysl followed the example of the Kyivan Prince. But, taking into consideration the endeavors of Galician Prince to improve relations with the neighboring states, it is possible to assume that in this way Prince Yaroslav avoided of participation in the further Byzantine-Hungarian conflict. Volodymyr Pashuto considered that it was not so easily for the Empire to convince the Galician Prince to change his pro-Hungarian position, for Ioannis Cinnamus relates about it, and Constantinople had to make efforts to succeed in making an agreement with Galician Principality [7, 195-196].

The Byzantine-Hungarian treaty of 1164 was breached [14, 224]. In response to the Stephen's III assault on Sirmium [14; 231, 239], Emperor Manuel began a campaign against Hungary in three directions in 1166. One of the troops under Leo Vatatzes' guidance had to attack the Hungarians from the lands near the Black Sea, another – from the mountain hills of Tauroscythia [14, 260]. Appropriately, the detachments moved from the Northern Dobrudja through the territory, which belonged to the Galician Principality [2, 360]. No data are available from the source about the role of the Galician Prince in these events. It is impossible to determine whether the pass of the Byzantine troops could be the aid in the war with Stephan III, promised by Yaroslav Os-

momysl. The campaign was ended with a victory of Byzantium and the new peace treaty with the Hungarian Kingdom but military clashes continued between two countries.

The fourth (in the 12th century) Byzantine-Hungarian war ended in 1185. Peace was enshrined by marriage of Isaac II with daughter of Hungarian King Bela III [17, 368]. At the same time, relations of the Galician Principality with both mentioned states was worsening [1, 14], [7, 196]. Till the end of the 12th century there are scant evidences of Byzantine-Galician interaction in the sources.

International relations of the 12th century can be characterized by following features: there was not the only policy of Byzantium and Hungary concerning Rus'-Ukraine, but the construction of the relationships with Kyiv and Halych separately; the formed coalitions were aimed to decide current political problems, therefore interstate policy was very changeable. Marta Font called the Hungarian-East-Slavonic ties of the 12th century "the interlacement of contradictions between Kyiv and Halych" [9, 61]. Paraphrasing her words, it is possible to say, that Byzantine-Galician relations were interlacement of contradictions between Constantinople and Székesfehérvár. The course of international relations makes sure of this.

Analyzing the Old Rus'-Ukraine and Byzantine sources, we may draw a conclusion that the formation of the pro-Hungarian and pro-Byzantine coalition, as well as belonging of Galician Principality to the second alliance was determined by the trends of dynastic and diplomatic relations since the beginning of the 12th century. Then, the confrontation of Arpads with Comneni, as well as

Rurikids with Rostyslav dynasty went far beyond bilateral relations. Galician Principality played the role of a counterweight and containment of military intentions of Hungary in the alliance with the Byzantine Empire. Byzantium that needed a reliable ally near the enemy-Hungary, and Hungary that wanted to expand its boundaries, felt the threat in the fact of the belonging to the alliance of the hostile part of Galician princes. The independent policy concerning Hungary, conducted by Yaroslav Osmomysl, was the signal for Constantinople about the need of establishing relations with Halych.

Some aspects of Byzantine-Hungarian-Galician relations of the 2nd half of the 12th century remain debatable in the modern historiography and need to be researched separately. Among them there is the date of the Manuel's Comnenos campaign about Hungary, which varies from 1150 to 1152; the role of the pretenders for Hungarian crown – Istvan, Ladislaus and Borys Kalamanos, the Byzantine – Andronicus and Galician – Ivan Berladnyk in the trilateral relations. Besides, there was not considered in the paper relations of the Byzantine Empire, the Hungarian Kingdom and the Galician Principality with the Holy Roman Empire. Especially, there is the need to shed light on the contacts of Galicia with German rulers. Research of the mentioned problems will enrich history of the medieval international relations.

Bibliography and Notes

1. Войтович Леонтій, *Перша галицька династія*, [у:] *Генеалогічні записки*, Львів: Українське геральдичне товариство 2009, Випуск 7, с. 1-25.

2. Грот Константин, *Изъ исторіи Угріи и славянства въ XII вѣкѣ (1141 – 1173)*, Варшава 1889, 503 с.

3. Грушевський Михайло, *Історія України-Руси*: В 11 томах, 12 книгах, Київ: Наукова думка 1992, Том 2, 640 с.

4. *Ипатьевская летопись*, [в:] Полное собрание русских лѣтописей, Санкт-Петербургъ 1908, Томъ 2, с. 1-938.

5. Котляр Николай, *Галицко-Волынская Русь и Византия в XII – XIII вв. (связи реальные и вымышленные)*, [в:] *Южная Русь и Византия*, Київ: Наукова думка 1991. с. 20-33.

6. Котляр Микола, *Галицько-Волинська Русь, Візантія і Угорщина XII ст.*, [у:] *Україна в Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.)*, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 2000, № 1, с. 6-21.

7. Пашуто Владимир, *Внешняя политика Древней Руси*, Москва: Наука 1968, 473 с.

8. Фонт Марта, *Политические отношения венгерского короля Гезы II с Русью 1141–1152*, [в:] *Hungaro-Slavica*, Budapest: Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences 1983, с. 33-40.

9. Фонт Марта, *Угорсько-східнословянські зв'язки середини XII ст.*, [у:] *Україна – Угорщина: спільне минуле та сьогодення*. Матеріали міжнародної наукової конференції, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 2006, с. 61-75.

10. Юрасов Михаил, *Русско-венгерские отношения начала XII в. (продолжение)*, [в:] *Древняя Русь. Вопросы медиевистики*, № 4, Москва 2006, с. 67-78.

11. Юрасов Михаил, *Политика Арпадов по отношению к Руси после провала авантюры Бориса Калмановича* [в:] *Средневековая Русь*, Москва: Индрик 2011, Выпуск 9, с. 99-137.

12. *Chronicon Henrici de Múgeln*, [in:] *Scriptores rerum Hungaricarum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum*

/ Ed. opera praefuit E. Szentpétery, Volume II, Budapestini 1938. p. 87-223.

13. *Gesta Friderici I imperatoris auctori- bus Ottone et Ragewino praeposito Frisingen- sibus*, [in:] *Monumenta Germaniae Historica* / Ed. Georgius Henricus Pertz, Hannoverae: Hahniani 1868, Volume XX, p. 338-496.

14. *Ioannis Cinnami Epitome rerum ab Ioanne et Alexio Comnenis gestarum* [in:] *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae* / Rec. A. Meineke, Bonnae: Weber 1836, Vol- ume XXIII, 410 pp.

15. Makk Ferenc, *The Árpáds and the Comneni: Political Relations between Hun- gary and Byzantium in the 12th Century* / Transl. in English by György Novák, Buda- pest: Akadémiai Kiadó 1989, 217 pp.

16. *Michaelis Rhetoris Oratio ad Manu- elem Imperatorem*, [in:] *Fontes Rerum Byz- antinarum: Rhetorum saeculi XII orationes politicae* / Ed. W. E. Regel, N. Novossad- sky, Petropoli, 1917, Volume I, Fasc. 1, s. 131-182.

17. *Nicetas Choniates Historia*, [in:] *Cor- pus fontium historiae Byzantinae* / Recen- suit I. A. van Dieten, Berolini: Walter de

Gruyter 1975, Part 1: *Praefationem et tex- tum continens*, Volume XI, 1: Series Beroli- nensis, 656 pp.

18. Obolensky Dimitri, *The Relations between Byzantium and Russia (11th - 15th Century)*, [in:] *13th International Congress of Historical Sciences*, Moscow: Nauka 1970, p. 1-13.

19. *Αωνύμου Σύνοψις χρονική*, [στη:] *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη* / Έκδ. Κ. Ν. Σάθας, Παρίσι: Jean Maisonneuve, Libraire - Edit- eur 1894, T. VII, σ. 1-556.

20. Βαρζός Κωνσταντίνος, *Ἡ γενεαλογία τῶν Κομνηνῶν*, [στη:] *Βυζαντινά Κείμενα καί Μελέται 20 Β* / Διευθυντής Ι. Ε. Καραγιαννόπουλος, Θεσσαλονίκη: Κεντρών Βυζαντινῶν Ἐρευνῶν Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης 1984, T. A, 756 σ.

21. Βαρζός Κωνσταντίνος, *Ἡ γενεαλογία τῶν Κομνηνῶν*, [στη:] *Βυζαντινά Κείμενα καί Μελέται 20 Β* / Διευθυντής Ι. Ε. Καραγιαννόπουλος, Θεσσαλονίκη: Κεντρών Βυζαντινῶν Ἐρευνῶν Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης 1984, T. B, 896 σ.

Oleksandra Luzhetska, Leonid Tymoshenko

LITTLE-KNOWN UKRAINIANS – IVAN FRANKO'S TEACHERS

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Олександра Лужецька, Леонід Тимошенко

МАЛОВІДОМІ УКРАЇНЦІ – ВЧИТЕЛІ ІВАНА ФРАНКА¹

Abstract: The authors make an attempt to reconstruct the biographies of Ivan Franko's Ukrainian teachers – Catechism Teacher Oleksiy Toronskiy (1838 – 1899) and Drohobych Mayor Ksenofont Ohrymovych (1846 – 1916). Oleksiy Toronskiy started his work in Drohobych Grammar School in 1865 and had been teaching Religion of Greek-Catholic rite for twenty-five years. His *Ukrainian Reader for a Grammar School* (Lviv 1868) was the first axiomatic textbook of such a kind. It was in Drohobych, where Oleksiy Toronskiy started publishing theological works, written for Lviv periodicals. Ivan Franko assessed his activities and creative work quite positively.

Ksenofont Ohrymovych taught the Ukrainian language and Geography in Drohobych Grammar School, in particular, he taught Franko in the eighth and graduation classes. In 1875 Ivan Franko took his final exams and Ksenofont Ohrymovych was a member of the examination board. In his story *Petriyi and Dovbushchuky* Ivan Franko recollects that in senior classes he wrote “quite a long story” about peasant life as a school task for teacher Ohrymovych. So Ksenofont Ohrymovych is considered to have influenced Ivan Franko's love for literary work. In 1887 Ksenofont Ohrymovych left behind the mayor Wictor Błażowski during the local elections. The period, during which Ksenofont Ohrymovych was in power, was the time of great changes in the history of the land.

Keywords: Ivan Franko, Drohobych Grammar School, Ivan Franko's teachers, social-political life

Гроно вчителів Івана Франка в дрогобицькій гімназії добре відоме, головню завдяки здобуткам сучасного франкознавства, звільненого від тенет советської ідеології².

¹ Стаття є об'єднаним і доповненим варіантом публікацій авторів: [31], [18], [19].

² Не буде помилкою стверджувати, що певні підсумки у вивченні теми нажать Володимирові Галикові, авторів дослідження і упорядникові збірки праць Івана Франка про Дрогобич

Гімназійний період біографії Івана Франка завжди цікавив франкознав-

[28], а також Романові Гораків, авторів праці про Дрогобич періоду юности Івана Франка [7], в якій використано досі незнані архівні документи щодо навчання Франка в дрогобицькій гімназії. Щодо згаданої книги Р. Горака, то вона містить, як і попередні його видання з теми, ряд суттєвих помилок, пов'язаних із тим, що автор використовує застарілі праці місцевих краєзнавців. На праці Р. Горака та Я. Гнатіва з теми див. рецензії: [29], [30].

ців, оскільки впливи на нього з боку його перших вчителів мали б мати визначальний характер. Не бракувало також і суперечливих поглядів щодо цього, адже юний Франко саме в Дрогобичі гартував характер, виробляв переконання, яких дотримувався, в основному, до кінця своїх днів. Як слушно зазначив Ярослав Грицак: «Гімназіяльні роки були важливими для Франка з багатьох оглядів. Вони вирішально вплинули на його соціалізацію [...]. Роль гімназійної освіти важко переоцінити хоч би під формальним оглядом: вона була головною передумовою для суспільного зростання. [...] А в конкретних умовах австрійської Галичини саме гімназія, а не університет, була головним джерелом постачання інтелігенції» [9, 86]. Дослідник також підкреслював, що місцева гімназія, не краща але й не гірша в австрійській Галичині, допомогла йому стати надзвичайно цікавим центральноєвропейським інтелектуалом, позаяк він цілком вільно оволодів (усно і пером) трьома мовами: руською, польською та німецькою [9, 92]. Гадаємо, що згадане твердження відомого франкознавця вимагає уточнення: в дрогобицькій гімназії І. Франко вивчив клясичні мови та європейську клясичну літературу, що дозволило йому піднятися на один рівень з європейськими науковцями-гуманістами.

У контексті порушуваних проблем, важливо поставити інші, не менш важливі запитання. Отже, нас цікавить, передовсім така проблема: як же сформувала місцева дійсність характер Каменяра, як прищепила йому любов до знань, і як, зрештою, виховала той патріотизм і свободу духа, що піднесли Франка до рівня

світової величини? Отже, чи були дрогобицькі впливи благотворними? Над цими та іншими питаннями, які мають стрижневий характер, спробуємо поміркувати і ми, послугуючись, звичайно, запропонованою авторською візією.

Маючи на увазі великі здвиги в пізнанні Франка, слід все ж зауважити, що дослідження дрогобицького соціокультурного середовища, в якому сформувався майбутній геній, вивчене таки незадовільно. Сказане стосується, передовсім, учителів Івана Франка у місцевій гімназії, у тому числі українців – Івана Верхратського, Ксенофонта Охримовича, о. Олексія Торонського, Миколи Антоневича, Михайла Андруховича; поляків – Едварда Міхонського, Едварда Гюкеля та Емерика і Юлія Турчинських, чеха Францішка Сікору та ін. Складений на підставі спогадів Франка список його вчителів, що вже були на той час або стали згодом письменниками, науковцями, послами, директорами гімназій в інших галицьких містах, був би досить довгим і промовистим [9, 91].

Зазначимо також, що відстежується певна закономірність: польська історіографія обмежується висвітленням біографій гімназійних професорів – поляків, українська – українців. Поза цим ряд учителів Івана Франка взагалі залишається поза науковим дискурсом, свідченням чого є відсутність ще зовсім донедавна інформації навіть про роки життя того чи іншого викладача.

Одна із таких малознаних та малодосліджених постатей – Микола Антоневич (1840 – 1919) – привернула увагу львівського дослідника Ігоря Чорновола, який ліквідував по

суті білу пляму в ранній біографії Івана Франка³. Назагал ідеться про випускника Віденського університету, який здобув там докторат з філософії, а з 1866 р. викладав у Дрогобицькій гімназії, з 1874 р. – викладач Перемиської гімназії. М. Антоневич був, як і більшість галицьких діячів другої половини XIX – початку XX ст., москвофілом, депутатом Галицького сейму, де заслужив слави найталановитішого сеймового політика. Водночас відзначився авторством популярних історичних праць і цікавих спогадів. У Дрогобичі М. Антоневич зробив початкову для нього кар'єру депутата місцевої повітової ради і управи, а також міської ради. Як буде показано далі, схожу кар'єру тут зробив і Ксенофонт Охримович, що може розглядатися як певна закономірність: освічені русини, які змогли вивчитися в австрійських університетах і отримали доступ до гімназійної викладацької діяльності, занурювалися «з головою» в місцеве громадсько-політичне життя.

У пропонуваному дослідженні робиться спроба реконструкції біографій ще двох вчителів-українців Івана Франка – отця-катехита Олексія Торонського та пізнішого бургомістра Дрогобича Ксенофонта Охримовича. При цьому маємо за мету не стільки ліквідувати лакуну у висвітленні їх стосунків з Франком-гімназистом, тобто, їх учнем, що зрештою, є залежним від стану джерельної бази теми, як вивчити докладніше біографії постатей.

На відміну від інших викладачів дрогобицької гімназії, постать отця Олексія Торонського не стала предметом серйозного зацікавлення у

франкознавстві. Беручись реконструювати його біографію, прагнемо розкрити різнобічні зацікавлення педагога, богослова, літературознавця, а також більш повно і об'єктивно висвітлити стосунки між О. Торонським і І. Франком. Зокрема, нами повторно використано літературознавчу спадщину Івана Франка, в якій знайшлося місце для Олексія Торонського.

Основні віхи біографії Олексія Торонського не є поза межами знаного. Проте література про нього досить бідна. Так, існує єдине коротке енциклопедичне гасло, в *Енциклопедії українознавства* [10, 3243]. Лише завдяки зусиллям відомих львівських франкознавців Романа Горака та Ярослава Гнатіва, ці віхи оприлюднені [8, 140-145]. До слова, біографічна довідка згаданих франкознавців є найбільш фактографічною, навпаки, оцінки діяльності О. Торонського є досить категоричними, навіть упередженими.

Короткий переказ біографії О. Торонського подано в путівнику по Личаківському некрополю, з публікацією світлини його могили [14, 130-131]. Професорові Львівського університету Михайлові Крілеві вдалося актуалізувати зацікавлення Олексієм Торонським славистичними студіями. Вчений здійснив передрук його статті про лужицьких сербів [16]. На нашу думку, недоліком усіх згаданих публікацій є не увага до спадщини О. Торонського в галузі богослів'я, а також звуження джерельної бази дослідження його діяльності до кількох спогадів Івана Франка та некрологів.

Станом на сьогодні, біографічні дані про Олексія Торонського розміщені в повідомленнях про його смерть,

³ Див. детальніше: [45], [46, 116-117].

а також кількох некрологів, опублікованих у галицькій періодиці. Так, некролог був розміщений у *Календарі Просвіти* [11] (саме ним скористалися Р. Горак і Я. Гнатів). Водночас, існують публікації в «Ділі» [20] і «Галичанині» [1].

Тут коротко нагадаємо, що Олексій Торонський народився 1838 р. у селі Завадка біля Дуклі (території Лемківщини, тепер – Словаччина) у родині сільського священика. Закінчив Перемишльську гімназію, а також Віденський університет, де студював теологію, а також прослухав курс слов'янських мов. 1862 р. рукоположений у священничий сан. Отримавши право викладати основи релігії руською (українською) мовою, а також українську і німецьку мови в середніх школах, отець Олексій спочатку працював викладачем Другої (німецької) гімназії у Львові. 1865 р. був скерований до Дрогобицької гімназії, однак затвердження отримав лише 1869 р. (згаданий факт відкрили Р. Горак та Я. Гнатів [8, 141]). У 1875 р. о. Торонський був членом екзаменаційної комісії, яка приймала випускні іспити в Івана Франка [7, 269]. Тут він вчителював 25 років, виконуючи обов'язки викладача релігії греко-католицького обряду, брав активну участь у галицькому релігійному та громадському житті.

Відомо також, що, крім педагогічної діяльності, Олексій Торонський відзначився своїми літературними спробами, науковими розправами та тим різновидом творчої діяльності, який тепер має назву «науково-методична» робота. Отже, він спочатку написав і видав перші читанки для українських шкіл (фактично, це була хрестоматія з уривками творів укра-

їнських письменників із короткими біографіями), потім зайнявся підготовкою посібників з основ релігії: 1881 р. вийшов *Християнсько-католицький катехізис*, перевиданий у 1886 році; кілька видань витримала *Історія біблійна Старого Завіту*, так само – *Історія біблійна Нового Завіту*, *Літургіка* та ін. Тривалий час він був редактором «Душпастиря», дописував практично до всіх галицьких періодичних видань, у т. ч. до газет «Діло», «Галичанинъ», журналу «Рускій Сіонъ» та ін.

1890 р. отця Олексія перевели до Львова, де він посів посаду професора релігії у місцевій академічній гімназії замість о. Івана Гушалевича. 1898 р. отримав почесне звання крилошанина Перемишльської греко-католицької капітули. У 90-х рр. у Львові він сповна віддався громадській роботі: був головою Руського педагогічного товариства, належав до головного відділу «Просвіти» (був навіть заступником його голови), президентом Наглядової ради кооперативного об'єднання «Дністер». Помер 14 лютого 1899 р. у Львові. Похований на Личаківському цвинтарі.

Яку роль відіграв о. Олексій Торонський у навчанні та становленні Івана Франка? Якими були стосунки між діячами? На ці питання франкознавство відповідає лаконічно і недвозначно (ніби тут все відомо). При цьому, як правило, повторюється загальна інформація про те, що о. Олексій викладав у Франка катехізис у всіх клясах (Франко мав з основ релігії стабільні знання і відмінні оцінки), а також приймав у нього випускні іспити у 1875 р. [7; 192, 204, 220, 236, 244, 261, 269]. Викладач мав бездоганну характеристику: «Вико-

нує старанно свої обов'язки вчителя, вчить добре, молодь його поважає, поза школою заховується взірцево» [8, 142].

Водночас, за версію Р. Горака та Я. Гнатіва, О. Торонський переймався у старших клясах статевим вихованням дозрілих у цьому пляні хлопців, чим викликав до себе негативну реакцію. Так, у *Гірчиному зерні* Іван Франко згадував, що ввійшовши якимось у приміщення шостої кляси, о. Олексій побачив написану на дошці фразу: «Що значить похристиянськи – кафоличеськи любити дівку?», чим, зрозуміло, був заскочений. Відповідно зреагував: доповів директорові, домагався з'ясувати, хто був автором гасла, погрожував карами та ін. Одним словом, Іван Франко зобразив свого вчителя таким собі невдахою-моралістом [33, 72-73]. До згаданої, досить непривабливої картини, автори додали елементи власного дослідження. Виявляється, жертвою боротьби за мораль стала дружина отця, яка «мала слабкість до гарного співу і гарних співаків», яких у гімназії не бракувало. Однак влади «отця-мораліста» вистачило на те, щоб залицяльники повилітали з гімназії. Відповідно, була покарана їмосць, яку отець відправив на якийсь час у село [8, 140-141].

Р. Горак і Я. Гнатів наводять ще одну характеристику діяльності Олексія Торонського. Відзначаючи його москвофільство, автори резюмують: «Він міг багато корисного зробити для української справи, але... не зробив нічого» [8, 143]. Фактично, автори винесли сумний вирок вчителю Івана Франка. Не допомогло ні визнання його заслуг перед галицькою громадою у різних

сферах життя, ні навіть те, що 1890 р. дрогобицька міська рада надала йому звання «почесного обивателя» (перед тим такі звання надавалися винятково полякам; вважаємо, що велика заслуга в цьому бургомістра Ксенофонта Охримовича, який також був вчителем Івана Франка).

Напевно, найбільшою прогалиною у вивченні діяльності о. Олексія Торонського є дрогобицький період. Упродовж чвертьстоліття він брав тут активну участь в релігійному та громадсько-культурному житті (постійний член повітової ради, громадської ради, голова місцевої шкільної ради, міської ощадної каси та ін.). 1876 р. о. Олексія вибрали членом управи Дрогобицької філії Товариства ім. Качковського [26]. Тут він відзначався активною проповідницькою діяльністю, а його дрогобицькі проповіді деколи виходили друком (наприклад, проповідь 1876 р. на храмове свято Св. Трійці) [25]. Очевидно, проповіді о. О. Торонського слухав Іван Франко – гімназист.

О. Торонський часто інформував громадськість Галичини про ті чи інші події у Дрогобичі. Наприклад, у червні 1878 р. в періодичному виданні «Рускій Сіонъ» була опублікована інформація О. Торонського про вибори до міської ради, які відбулися перед тим у травні. Зокрема, він акцентував участь у виборах русинів, які обрали з-поміж себе сімох представників (у т. ч., пароха о. О. Німиловича і професора гімназії о. О. Торонського). Однак їх загальна апатія до громадських справ, а також залежність від євреїв-кредиторів, спричинила ситуацію, коли останні уміло маніпулювали виборцями. На виборах до повітової ради русини взагалі не були

обрані, навіть священники, позаяк в селах було кинуте гасло «Не обирай попа» [2]. У зв'язку з останнім, О. Торонський написав спеціальну статтю, спрямовану проти поширюваних в народі пасквілів на духовенство (газета «Громадський друг» надрукувала брудний віршик про здирство священників). Автор із Дрогобича застерігав від захоплення антиклерикальними гаслами, водночас вважаючи, що галицьке село не має ґрунту для сприйняття соціалістично-комуністичних ідей [32].

У Дрогобичі о. О. Торонський написав свою читанку для гімназій, за якою, вірогідно, вчився Франко. У 1867 р. вийшло перше видання для нижчих класів гімназії, а наступного року – для вищих класів гімназії. Остання, яка мала назву *Руська читанка для вищої гімназії* (Львів, 1868. Частина 1), була першим хрестоматійним підручником такого роду, де поруч із уривками із творів українських письменників ХІХ ст., були розміщені короткі авторські біографічні відомості про них.

Майже всі шкільні підручники з основ релігії, які до початку ХХ ст. використовували в гімназіях Галичини, були написані О. Торонським. Йому належить також розвідка *Спори о правопись у русинів і румунів* та кілька статей на педагогічні теми. Олексій Торонський також написав і опублікував ряд невеликих оповідань (*Ганця*, 1862; *Антоній Печерський* та ін.), які друкувалися в часописах «Галичанинъ», «Діло», «Душпастир», перекладав з німецької та польської мов.

Саме у Дрогобичі о. О. Торонський розпочав публікації богословських творів, написаних для львів-

ської періодики. До слова, богослів'ю він, властиво, і присвятив своє життя. Так, за попередніми підрахунками, сьогодні відомо близько 100 його публікацій у галицькій періодиці, з різної проблематики, але переважно – на богословські теми [13, 499].

Іван Франко, зрозуміло, не міг не помітити успіхів Олексія Торонського в різних ділянках літературного та науково-педагогічного життя. Для початку, все ж наведемо його свідчення зі *Споминів із моїх гімназійних часів*. Так, згадуючи своїх гімназійних товаришів, що залишили навчання в дрогобицькій гімназії, він вказує на те, що, мабуть, вони також стали жертвою о. Торонського (та Гапановича) [43, 68].

Цікаві результати дає звернення до спогадів інших дрогобицьких гімназистів, серед яких варто виокремити трускавчанина о. Олексу Пристая, який навчався у початкових класах місцевої гімназії у 1878 – 1883 роках, коли Іван Франко вже був у старших класах. Досить докладну і вкрай позитивну характеристику він дав професорові Дмитрові Пушкареві, який викладав німецьку мову. Далі о. Пристай лаконічно пише: «До нього були подібні проф. Пацлавський, що мав українську мову і катехит о. А. Туронський [так у автора], яких також згадувалося приємно в пізніших часах, при нагоді гутірок про гімназійне життя» [24, 155]. У спогадах о. О. Пристая згадується українсько-польський гімназійний гурток, що збирався щосуботи увечері десь на Бориславському тракті (учасники займалися співом, чим приємно дивували сусідів) [24, 162]. Трохи далі автор згадує, що приблизно в 1882 р. його «затягнули» на збори

таємного українського гімназійного гуртка, які організував Іван Франко. Збори відбулися в приватному помешканні якоїсь п. Широкої, яке винаймав Франко. На збори зібралася «горстка» студентів, перед якими Франко мав промову. Автор також оповідає про тісні стосунки Франка з учнем Максимовичем, виключеним із гімназії, а також про «твердоруський» (не москвофільський) дух гімназійної молоді, патріотизм якої формувався як реакція на шовінізм польської професури. Говорячи про «русинську твердість», о. Пристай зауважує, що він не пам'ятає достеменно про національну орієнтацію Івана Франка. «Але здається мені, – згадує автор, – що він іще за своїх гімназіяльних часів покинув назву «руський», прийнявши назву «український»» [24, 166-167]. Варто все ж зазначити, що до спогадів І. Франка і о. О. Пристая, цитованих тут, слід відноситися з певною мірою обережності (як і до будь-яких спогадів взагалі). Так, якщо І. Франко позитивно згадував викладача ботаніки Емерика Турчинського, то о. Олекса Пристай називав його шовіністом, який «ненавидів нас цілою істотою своєї шовіністичної душі» (гімназистів-русинів постійно обзивав «москалями»). Далі автор дещо уточнює свою характеристику: «Він ставився прихильно до Поляків, мав огляд на Жидів, а супроти Українців був суворий і безоглядний» [24, 157].

Ознайомлення з потенціалом інших праць І. Франка показує, що він щодо свого вчителя о. О. Торонського був далеко не таким критичним і однозначним. Головне – Франко досить позитивно оцінював його літературну та науково-педагогічну ді-

яльність. Так, наприклад, у польськомовній статті (1889 р.) *Про руських гуралів у Галичині* І. Франко наводить приклад дослідження О. Торонського «про лемків», разом з декількома іншими авторами з етнографії [44, 351]. У статті *Писання І. П. Котляревського в Галичині* вчений згадує, на підставі свого гімназійного досвіду, читанку Торонського 1868 р., у якій були надруковані твори Котляревського («се був «шкільний автор», з котрого читалося дещо в гімназії»). Все ж, Франко тут не стримується, щоб не зауважити, що Котляревський у 1860 – 1870-х роках у Галичині був хоч і не забутий, але «цілком відданий в архів» [41, 331]. Однак, наведений приклад є промовистим, адже він показує зовсім інше ставлення Франка до свого гімназійного вчителя.

Так само, в працях із історії москвофільського письменства, Франко не може не згадати «стару» читанку Торонського, як гімназійний підручник зі «взірцями» руської поезії (стаття *Із історії «москвофільського» письменства в Галичині*) [35, 469].

Є згадка про Торонського у й статті Франка *Львівський театр і народна честь*, у якій відзначено його участь у шкільних товариствах (хоча Франко тут іронізує, що вони були близькими до влади, йшлося про донуюерівську епоху) [37, 340]. Однак у *Плянні викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви Франко в курсі з етнографії* рекомендує для вивчення «нових збирачів» 1860-х років, серед яких є і Торонський [42, 33].

Водночас, у *Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.* І. Франко відносить О. Торонського

до «старої гвардії» галицьких літераторів 1860-х років, у середовищі яких виділяє також Якова Головацького, Антона Петрушевича та ін. Не має бути дивним і те, що Франко читанку Барвінського ставив вище читанки Торонського [38; 311, 355-356].

Не міг не помітити Іван Франко і наукових розвідок Олексія Торонського в різних ділянках гуманітаристики. Так, він звернув увагу на публікації автора в «Ділі» 1888 р., зокрема, статті *Лужицько-сербський народ і Спори о правопис у русинів і румунів* [38, 431]. З публікацій 1889 р. він відзначив статтю дрогобичанина *Причинок до життєпису о. Томи Полянського* [38, 431]. Лише в публіцистиці Торонського в «Зорі» Франко спостеріг його «москвофільські симпатії» [38, 434].

До оцінок громадськими зацікавленнями О. Торонського належить репліка І. Франка про збори українського «купецького» товариства «Народна торгівля», які відбулися за участі «священника» (стаття *Народна торгівля*) [39, 284].

Дослідникам ще належить оцінити внесок Олексія Торонського в богослів'я. Так само, потребує спеціальних зусиль його діяльність на терені Дрогобича. Так, нам вдалося поки що з'ясувати, що він дописував про місцеві події до львівських періодичних видань.

Негативність оцінок Івана Франка у споминах варто пояснити його загальним ставленням до галицького, зокрема й дрогобичського духовенства (згадаймо Франкового *Отця-гумориста*). Варто також пам'ятати, що з викладачів Дрогобичької гімназії він найбільш позитивно оцінював хіба що Емерика Турчинського, по

смерті якого удостоїв його некрологом.

Насамкінець зауважимо, що наведені приклади спростовують метафізичні оцінки діяльності Олексія Торонського, які стали певною модою у франкознавстві. Безсумнівно він – видатний український громадський діяч, педагог, богослов, літератор, публіцист.

Інша, не менш резонансна постать – бургомістр Дрогобича другої половини XIX ст., русин із походження Ксенофонт Охримович (роки життя – 1846 – 4.01.1916), якому вдалося перемогти на міських виборах і протягом більше ніж десятиріччя утримувати головний міський уряд.

Постать К. Охримовича добре відома у франкознавстві, передовсім завдяки тому, що він був гімназійним учителем Івана Франка. Проте в українській і польській історіографії досі відсутня навіть біографічна енциклопедична довідка про К. Охримовича, внаслідок чого не було відомо про дату і місце його смерті. На відміну від цієї вкрай негативної тенденції, існує гасло в австрійській біоенциклопедії, яке уточнює ряд важливих хронологічних моментів життя К. Охримовича [51, 203]. Важливу інформацію про роки роботи К. Охримовича в міській гімназії подають Р. Горак і Я. Гнатів, які широко послуговуються Франковими характеристиками на К. Охримовича [8, 145-147].

Обмеження Франковими рефлексіями, не завжди об'єктивними, підвело врешті-решт авторів, які так і не змогли розгледіти в К. Охримовичеві діяча загальногалицького масштабу, особливо ж, з'ясувати його роль в національно-політичному житті

Дрогобича та Галичини. Дрогобицький бургомістр уславився своїм депутатством до галицького крайового сейму, причому, він чотири рази перемагав на виборах від округу Дрогобич-Підбуж (сеймові каденції 1877 – 1882, 1883 – 1889, 1889 – 1895 і 1895 – 1901 років⁴). Крім того, К. Охримович був обраний до австрійського парламенту, послом якого (точніше, Державної ради) він був у 1885 – 1900 роках. Незважаючи на згадану популярність, в літературі переважають упереджено-негативні характеристики К. Охримовича, як москвофіла чи народовця і навіть провідника антинародної політики⁵.

Ксенофонт Охримович народився 1846 р. у Галичі в сім'ї греко-католицького священника Юліяна Охримовича (на час учителювання в Дрогобицькій гімназії, батько служив парохом неподалік – у селі Урич на Сколівщині⁶). Навчання К. Охримович розпочав у Тернополі в місцевій гімназії, проте перенісся до Станіславова, де й отримав середню освіту⁷. Вищу освіту він здобував, за одними даними, на філософському факультеті Львівського університету [51, 203] за іншими, більш вірогідними свідченнями, – на відділі загальної філології Віденського університету (саме володіння німецькою мовою допомогло йому пізніше в кар'єрі депутата) [3, 326], [8, 146].

⁴ Вичерпну інформацію про хронологію каденцій подає лише І. Чорновол: [47; 163, 166, 193, 212].

⁵ Див., наприклад, коментар упорядників 1-го тому творів І. Франка: [34, 444].

⁶ Відомо, що Юліян Охримович був адміністратором церкви Св. Миколая в Уричі у 1868 – 1872 роках. З 1871 по 1908 р. він служив у Сенечові Долинського деканату, де, вочевидь і помер. Див.: [4, 334].

⁷ Про це згадує О. Барвінський: [3, 326].

За даними Р. Горака і Я. Гнатіва, які вивчили особову справу К. Охримовича в архіві Крайової Шкільної ради, після навчання у Кракові він прибув до Дрогобича, де 2 травня 1871 року розпочав трудову діяльність на посаді заступника вчителя місцевої гімназії [8, 146]. З невеликою перервою у 1873 – 1874 роках, коли К. Охримович був переведений до Самбора, в Дрогобичі він викладав руську (українську) мову і географію (з 1871 по 1876 р.), зокрема, Івана Франка він вчив у восьмій, випускній класі. Викладав також українську мову в другій, третій, четвертій та сьомій класі, а, окрім того, географію в першій та другій класі (до слова, з української мови Іван Франко мав відмінну оцінку) [8, 147]. Вдалося уточнити, що в шкільному 1876 р. К. Охримович був учителем географії у першій класі, географії та історії в другій класі, руської (української) мови в 2–4-ій і 7–8-ій класах [50, 18]. У 1875 році К. Охримович у складі екзаменаційної комісії приймав випускні іспити у Івана Франка [7, 269]. За деякими свідченнями, дирекція гімназії не поважала (не любила?) К. Охримовича, за його начебто недбале ставлення до своїх безпосередніх обов'язків, захоплення позагімназійними справами та ін.

Збереглися дві автобіографічних рефлексії Івана Франка про Ксенофонта Охримовича. Перша, яка стосується спогаду про гімназію, уміщена в передмові до повісті *Петрії й Довбушки*. І. Франкові пригадалося, що він у старших класах гімназії написав для вчителя К. Охримовича як шкільне завдання «досить просторе оповідання» з селянського життя [40, 327]. Відтак, можна вважати, що

К. Охримович у числі інших викладачів гімназії, спричинився до початків захоплення І. Франком літературною творчістю.

Поступово, в Дрогобичі К. Охримович занурився у громадські справи і політичну діяльність, яким він присвятив себе цілком (за спогадами О. Барвінського, ще в Станіславові в 1863 – 1864 рр. він належав до гуртка «Громади» [3, 326]). У 1876 р. він переміг на виборах до Галицького сейму. Водночас, був членом міської і повітової рад [50, 18]. Прикметно, що, як і більшість діячів тієї доби, К. Охримович був активним учасником москвофільського руху, ввійшовши до проводу створеної 7 липня 1776 р. у Дрогобичі філії Товариства ім. М. Качковського [12], [26]. Нагадуємо, що того ж таки року він припинив викладацьку роботу в гімназії.

Збереглося цікаве свідчення про балотування К. Охримовича до сейму в 1883 році. Так, 3 травня 1883 р. він мав передвиборчу зустріч із виборцями Дрогобицького повіту. Подія, яка проходила в міській гімнастичній залі, зібрала близько 100 селян та учителів Дрогобицького повіту усіх національностей: німців, поляків, євреїв, русинів (останніх було найбільше). Депутат К. Охримович частково звітувався за свою діяльність (зокрема, він доповів, що опікувався місцевими церквами Св. Трійці і Св. Юрія, перша вже отримала підтримку у розмірі 200 з. р. (золотих ринських), друга мала отримати 400–500 з. р. у найближчому часі), приблизно таку ж допомогу отримали церкви в Орові і Дерезичах, а також дрогобицький костел, руська і польська бурси в Дрогобичі та ін. [27]. Відтак, депутат отримав вотум довіри виборців.

Збереглася листівка Ксенофонта Охримовича до Івана Франка з Дрогобича з 1884 р. Наводимо її текст повністю:

«Дрогобичь 23/7. 1884. Високоповажной Пане Добродію!

Прошу ласкаво дарувати моєй см[і]лости [і] ув[і]домити П[ана] Франка що я не знаю де писати, що Онъ за пізно приславъ свій відчитъ, помежи с[т]ароста вже все [я] пославъ до Львова – теперъ нема [ніякої] ради яко тільки щоби Панъ Франко постарався о позволене вирость въ Нам[і]стничества.

Прошу програму вечерка оголосити і запросити до [нихъ] найбільшого участія вс[і]х Русинівъ.

На вечорокъ запросивъ емъ муз[и]ку полкову котра возьме такожъ уд[і]л.

Поручаюся ласкавой пам[яті] [і] остаю все добре жи[ланованимъ] слугою» [6].

Як свідчить зміст цитованої листівки, ідеться про організацію невідомого заходу за участю Івана Франка, а також про роль у його підготовці Ксенофонта Охримовича. Відтак, можна навіть говорити про їх співпрацю чи спільну участь в якихось заходах чи акціях⁸.

До австрійського парламенту К. Охримович був обраний по округу «Стрий – Жидачів – Дрогобич». Прикметно, що його стаж парламентарія у Відні був тривалим: 1885 – 1900 роках. Про ті чи інші аспекти діяльності К. Охримовича, як посла Державної ради, згадує О. Барвінський [3; 76, 81, 255, 266, 271–273, 277, 280, 283, 284, 288, 301–306, 312, 325–328, 331,

⁸ Про творчі зацікавлення І. Франка у Дрогобичі 1860 – 1870-х років, у яких посідав певне місце К. Охримович, див. детальніше: [22].

339, 401, 501, 502, 522, 667, 689, 726, 756, 793, 801, 812-815, 818, 879, 881, 896]. Нагадаємо, що у 1890-х роках цілком безуспішно балотувався до парламенту його учень Іван Франко: 1895 р. в окрузі загальної курії «Перемишль – Мостиська – Добромиль»; 1897 р. – по загальній курії округу «Мостиська – Перемишль – Рудки – Самбір», а також по селянській курії округу «Перемишль – Добромиль – Мостиська»; 1898 р. – по округу «Тернопіль – Збараж – Скалат»⁹.

У 1887 р. Ксенофонт Охримович переміг на дрогобицьких міських виборах, випередивши чинного бургомістра поляка Віктора Блажовського. Резонансність події полягала, передовсім, у тому, що русин переміг поляка, що не могло не викликати протесту, а розголос про це докотився до Львова й Відня. Відтак, інтриги почалися ще задовго до виборів, як про це писала місцева преса у листопаді 1886 р. (партія Віктора Блажовського зініціювала судову справу проти Ксенофонта Охримовича). 1 січня 1887 р. «Gazeta Naddniestzańska» повідомила громадськість про те, що прихильники «саської партії», надіслали до прем'єр-міністра графа Едуарда фон Тааффе спеціальний меморандум із відвертим наклепом на Ксенофонта Охримовича та його прихильників, заперечуючи правочинність його участі у міських виборах [27]. За даними редколегії, творцями цього «брудного меморандуму» були Баторович, Гюнтер, Мороз, Невядомський, Пфлянзер, Гольдгамер (Герш), Наконечний, Маєвський, Лобос, Адам Берський, д-р. Чеховський і Кунда. Однак, внаслідок того, що

К. Охримович особисто був знайомий з прем'єр-міністром, меморандум не спрацював. Тим більше, що, наприклад, Ян Невядомський заперечував існування такого меморандуму, і навіть пообіцяв громадськості під словом чести особисто голосувати за посла К. Охримовича [53]. Проте В. Блажовський, покладаючи надії на перемогу, разом із М. Яремою, Я. Баторовичем, Маєвським та А. Берським подалися до міністра Ф. Земляковського за допомогою. На початку січня 1887 р. було оголошено вирок цісарсько-королівського повітового суду в м. Дрогобичі (№ L13376/1886), в якому право Ксенофонта Охримовича на участь у виборах оголошувалась безсумнівним [53]. 15 січня 1887 р. було оголошено про реєстрацію двох головних партій: «саської» на чолі з В. Блажовським, та партії К. Охримовича. Вибори мали відбутися 19 січня [54]. На час виборів у партії В. Блажовського відбувся розкол на консервативну та ліберальну частини (до останньої увійшов Я. Невядомський). Натомість партія К. Охримовича розпочала широку агітаційну кампанію, видаючи агітлістівки різними мовами, навіть на ідиш. 12 січня 1887 р. в одній із заль гімназії ім. Франца Йосифа відбулась зустріч К. Охримовича з громадськістю міста, на якій зібралося близько 600 осіб [54]. Агітаційна робота велась також і на сторінках «Gazety Naddniestzańskiej» [54].

«Gazeta Naddniestzańska» так характеризувала слабкість позиції чинного бургомістра: «...Saska partja upadła tu tak nagle i niespodzianie, że nie zabezpieczyła sobie odwrotu...» [55]. В. Блажовський після поразки склав судовий позов із оскарженням

⁹ Див. про це детально: [15]. Тут же подано вичерпну бібліографію проблеми.

результатів виборів (він вимагав призначення нових виборів). Незважаючи на те, що документи для підрахунку голосів були передані у Намісництво, останнє зупинило процес оголошення результатів до моменту завершення судової справи в Адміністративному трибуналі м. Відня. Потерпілу сторону захищав доктор права Владислав Вольський, перший асесор уряду бургомістра В. Блажовського. Водночас, події супроводжувались вилученням дрогобицьким прокурором окремих номерів «Gazety Naddniestzańskiej», яка неупереджено висвітлювала вибори 1887 р. [48].

У зв'язку з наведеними обставинами, вибори в Дрогобичі набули характеру «затяжних». Після тривалих судових засідань та апеляцій, 26 січня 1888 року все ж таки відбулось перше засідання ради магістрату, на якому бургомістром одностайно було оголошено Ксенофонта Охримовича [52], який обіймав міський уряд більше 10 років.

Вочевидь, слушною є характеристика, яку дав К. Охримовичеві О. Барвінський: «...не бесідами, але личними заходами пособляв потребам місцевого населення і піддержував не раз і загальні, і народні справи» [3, 326]. Вдалося віднайти ще одну інформацію про його зусилля на користь української громади у Дрогобичі: 1895 р. К. Охримович отримав відзнаку перемишльського єпископа Юліяна Пелеша за матеріальну допомогу (в розмірі 10000 з. р.), яку міська рада виділила на відновлення церкви Св. Трійці [23].

Напевно, депутатська діяльність відволікала К. Охримовича від міських справ. І. Франко в *Історії моєї*

габлітації згадує, що під час поїздки до Відня зустрів там посла К. Охримовича, який, фактично, байдуже поставився до прагнень І. Франка в цій поважній справі [36, 48]. Проте, не варто цей епізод поширювати на всю парламентську діяльність К. Охримовича.

Зрозуміло, що К. Охримович був людиною «своєї» доби. Так, у час його урядування посилилась конфронтація між різними політичними групами, за якими стояли представники бориславсько-дрогобицької буржуазії. Поступово назрівав і етноконфесійний конфлікт, спричинений нерівністю в становищі національних громад. Так, у 1890-х роках розпочався судовий процес руської громади Дрогобича, очолюваної москвофілами (до неї входило, передовсім, братство церкви Св. Трійці), з василіянами, ігуменом яких був о. Німилович, у зв'язку з привласненням останніми храму Св. Трійці, покармелітського монастиря зі школою та ґрунтами. Процес тривав понад десять років і набув резонансу в галицькій пресі [5].

Водночас, місцева громада мусіла заявляти про своє вірнопідданство австрійській владі. 1894 р. підвернулася така нагода: в черговий раз в Галичину наніс візит цісар, якого зустрічали в Дрогобичі надзвичайно урочисто. За описом М. Мсцівуєвського, магістрат на чолі з бургомістром пережили напередодні візиту велике потрясіння. Подія, на яку зібралася замало не вся околиця, не обійшлася без кумедної пригоди, що сталася з війтом села Лішня [49, 177-180].

Кінець XIX ст., на який припало урядування К. Охримовича, був, значною мірою, періодом великих змін

в історії краю. Часто в літературі він окреслюється, як прощання з патріярхальним укладом та переддень нової індустріальної ери з її глобальними катаклізмами. Насправді ж, це був час остаточно самоусвідомлення національних громад. Передовсім, активізувалась польська, із великим запізненням відбулося становлення та національне усвідомлення місцевої громади русинів-українців.

На разі, нам невідома точна дата закінчення урядової кар'єри К. Охримовича у Дрогобичі. Припускаємо, що це співпало з закінченням його повноважень депутата крайового сейму (1901 р.). Надалі він переїхав до Львова, де й помер 5.01.1916 р. Як свідчить некролог, Ксенофонт Охримович похований на Личакові.

За згаданим некрологом, К. Охримович в останні роки життя працював на кількох державних посадах – рахункового радника державного намісництва, директора державного видавництва шкільних книжок [17].

Відомо також, що К. Охримович був двічі одружений. Його другою дружиною була дочка відомого віденського художника Амерлінга, з якою він мав двох синів. Вочевидь, від першої дружини він мав доньку Климентину, яка померла 12.01.1898 р. у Дрогобичі у віці 24-х років [21].

Після Ксенофонта Охримовича міський уряд очолив поляк Владислав Шайна, який, на нашу думку, не залишив помітного сліду в історії міста. Зате його наступників Яна Невядомського та Раймунда Яроша, слід віднести до найбільш значних громадсько-політичних діячів і урядовців Дрогобича. Так, у час урядування Р. Яроша в Дрогобичі відбулася

подія, криваві наслідки якої «прославили» місто на цілий світ. Про дрогобицькі «криваві вибори» 1911 р. нагромадилась велика література, в тому числі й тогочасна. Зрозуміло, що на тлі згаданих подій діяльність Ксенофонта Охримовича виглядає як період «золотого спокою».

Підсумовуючи, зазначимо, що в цій публікації зроблено ще один крок на шляху до більш повної реконструкції життя та діяльності двох українців – вчителів Івана Франка. Вочевидь, варто продовжити пошуки, передовсім – архівні, які зможуть пролити докладніше світло на його дрогобицький період життя. Заслужують окремої уваги їх громадська, зокрема й депутатська діяльність на кількох рівнях, потрібно вивчити і останній львівський період К. Охримовича та перемишльський – М. Антоневича.

Настав час висвітлити більш повні й об'єктивні біографії поляків – вчителів Івана Франка. Його вчителі, без огляду на національну належність чи політичні симпатії, зробили з нього, вповні європейського мислителя.

Bibliography and Notes

1. *Алексей Торонскій [Посмертныи вестии]*, [в:] *Галичанинъ* 1899, Число 20, 4 (16) февраля, с. 3.
2. А. Т., *З Дрогобыча*, [в:] *Рускій Сіонъ*, 1878, Число 12, 15 (27) червня, с. 384-385.
3. Барвінський Олександр, *Спомини з мого життя*, Том 2, Частина 3 і 4, Нью-Йорк–Київ 2010.
4. Блажейовський Дмитро, *Історичний шематизм Львівської архієпархії (1832 – 1944 рр.)*, Том 2: Духовенство і релігійні згромадження, Київ 2004.

5. Буляр Ц., *Иезуито-базильяне и церковное имущество в Дрогобыче*, [в:] *Галичанинъ* 1906, Число 252, 17 (30) ноября, с. 2.
6. *Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України*, Фонд 3, Справа 1603, с. 223.
7. Горак Роман, *Дрогобич – місто юності Івана Франка. Книга-путівник*, Харків 2011.
8. Горак Роман, Гнатів Ярослав, *Іван Франко*, Книга третя: *Гімназія*, Львів, 2002.
9. Грицак Ярослав, *Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856 – 1886)*, Київ 2006.
10. *Енциклопедія українознавства*, Львів 2000, Том 9.
11. *Люстрований народний календар товариства «Просвіта» на 1900 р.* Львів 1900.
12. Кмицикевич Г., *Основание филии Общества имени Мих. Качковского в Дрогобыче*, [в:] *Слово* 1876, Число 71, 22 июля.
13. Кравчук Андрій, *Індекс української католицької періодики Галичини. 1871 – 1942*, Львів 2000.
14. Криса Любомир, Фіголь Роман, *Личаківський некрополь: Путівник*, Львів, 2006.
15. Кріль Михайло, *Іван Франко в австрійському виборчому процесі 1890-х років*, [у:] *Дрогобицький краєзнавчий збірник*, Випуск ІХ, Дрогобич, 2005, с. 115-125.
16. Кріль Михайло, *Сорабістика Олексія Торонського*, [у:] *Питання сорабістики*, Львів-Будишин 2009, с. 187-193.
17. Ксенофонт Охримович [*Померли*], [у:] *Діло* 1916, № 6 (8905), 6 січня.
18. Лазорак Богдан, Тимошенко Леонід, *Бургомістри Дрогобича періоду австрійського панування*, [у:] *Пограниччя: Польща – Україна. Науковий щорічник*, Том 4, Дрогобич-Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej; Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка 2012, с. 328-333.
19. Лужецька Олександра, *Учитель Івана Франка отець Олексій Торонський*, [в:] *Парадигма sacrum & profanum у літературі та культурі*, Випуск 6, Дрогобич, 2012, с. 241-247.
20. о. Олексій Торонський [*Некролог*], [у:] *Діло* 1899, Число 25, 3 (15) лютого, с. 3.
21. Охримович Климентина / *Упокоились... Посмертні весті*, [в:] *Галичанинъ* 1898, Число 16, 21 августа, с. 3.
22. Пилипчук Ростислав, *Ранні театральні зацікавлення Івана Франка*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія: Мистецтвознавство 2006, Випуск 6, с. 3-39.
23. *Похвальную грамоту... / Новинки*, [в:] *Галичанинъ* 1895, Число 79, 11 (23) апреля, с. 3.
24. о. Пристай Олексій., *З Трускавця у світ хмародерів. Спомини з минулого й сучасного*, Том І, Львів-Нью Йорк 1933.
25. *Проповедь въ храмовый праздникъ въ церкви пресв. Троицы въ Дрогобычи 1876. (А. Торонський)*, [в:] *Рускій Сіонъ* 1877, Число 10, 15 (27) мая, с. 300-303.
26. *Протокол засідання общего собрания филии Общества имени Михаила Качковского, проходившего в Дрогобыче 7 (19) июля 1876 г.*, [в:] *Слово* 1876, Число 71, 22 июля.
27. *Справозданье п. Ксен. Охримовича. Дрогобич, 3 (15) мая 1883* [у:] *Діло* 1883, Число 50, 5 (17) мая.
28. *«Там город преславный Дрогобич лежитъ...» (Вибрані праці Івана Франка про Дрогобич) / Упорядкування В. Галика*, Дрогобич 2008.
29. Тимошенко Леонід, Горак Г., Гнатів Я. *Іван Франко. Книга друга. Цілоком нормальна школа. Львів, 2001* [Рецензія], [у:] *Дрогобицький краєзнавчий збірник*, Випуск VI, Дрогобич, 2002, с. 573-582.
30. Тимошенко Леонід, *Спримітизоване франкознавство*, [у:] *Дрогобицький краєзнавчий збірник*, Випуск VII, Дрогобич 2003, с. 613-619.

31. Тимошенко Леонід, *Учитель Івана Франка, бургомістр Дрогобича Ксенофонт Охримович (1846 – 1916)*, [у:] *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*, Випуск 21: *Scripta manent. Ювілейний збірник на пошану Богдана Якимовича* / Ред. М. Литвин, Львів, 2012, с. 732-737.
32. Тороньскій Алескей, *Поповська молитва*, [в:] *Рускій Сіонъ 1878*, Число 12, 15 (27) червня, с. 385-386.
33. Франко Іван, *Гірчичне зерно (Із моїх споминів)*, [у:] «Там город преславний Дрогобич лежить...» (Вибрані праці Івана Франка про Дрогобич) / Упорядкування В. Галика, Дрогобич 2008.
34. Франко Іван, *Зібрання творів*, У 50-ти томах, Київ 1979, Том 1.
35. Франко Іван, *Із історії «московського» письменства в Галичині*, [у:] *Idem, Зібрання творів*, У 50-ти томах, Київ 1981, Том 31.
36. Франко Іван, *Історія моєї габілітації*, [у:] *Idem, Зібрання творів*, У 50-ти томах, Київ 1983, Том 39.
37. Франко Іван, *Львівський театр і народна честь*, *Idem, Зібрання творів*, У 50-ти томах, Київ 1982, Том 35.
38. Франко Іван, *Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.*, [у:] *Idem, Зібрання творів*, У 50-ти томах, Київ 1984, Том 41.
39. Франко Іван, *Народна торгівля*, [у:] *Idem, Зібрання творів*, У 50-ти томах, Київ 1985, Том 44.
40. Франко Іван, *Петрії і Довбущуки. Повість в двох частих* [Друга редакція], [у:] *Idem, Зібрання творів*, У 50-ти томах, Київ 1979, Том 22.
41. Франко Іван, *Писання І. П. Котляревського в Галичині*, [у:] *Idem, Зібрання творів*, У 50-ти томах, Київ 1981, Том 31.
42. Франко Іван, [Плян викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви], [у:] *Idem, Зібрання творів*, У 50-ти томах, Київ 1984, Том 41.
43. Франко Іван, *Спомини із моїх гімназіяльних часів*, [у:] «Там город преславний Дрогобич лежить...» (Вибрані праці Івана Франка про Дрогобич) / Упорядкування В. Галика, Дрогобич 2008.
44. Франко Іван, *O góralach ruskich w Galicji*, [у:] *Idem, Зібрання творів*, У 50-ти томах, Київ 1980, Том 27.
45. Чорновол Ігор, *Забутий учитель Івана Франка: Микола Антонець – професор і посол на сейм*, [у:] *Перемишль і Перемишська земля протягом віків*, Том 2: *Збірник наукових праць та матеріалів Міжнародної наукової конференції*, Перемишль-Львів 2001, с. 185-192.
46. Чорновол Ігор, *199 депутатів Галицького сейму*, Львів 2010.
47. Чорновол Ігор, *Українська фракція галицького сейму. 1806 – 1901 (нарис з історії українського парламентаризму)*, Львів 2002.
48. *Kronika miejscowa*, [w:] *Gazeta Naddniestrzańska* 1887, Drohobycz, nr 8, s. 4.
49. Mściwujewski Mscisław, *Z dziejów Drohobycza*, Część 2, Drohobycz 1939.
50. *Sprawozdanie dyrekcji c. k. realnego gimnazjum Imenia Franciszka Józefa w Drohobyczu. Za rok szkolny 1876*, Lwów 1876.
51. Zdrada J., *Ochrymowyc Ksenofont*, [in:] *Osterreichisches Biographisches Lexikon* / Hrsg. von Eva Obermayer-Marnach, Band VII, Wien, 1978.
52. *Z Rady gminnej*, [w:] *Gazeta Naddniestrzańska* 1888, Drohobycz, nr 3, s. 2.
53. *W sprawie wyborów gminnych*, [w:] *Gazeta Naddniestrzańska* 1887, Drohobycz, nr 1, s. 4.
54. *Wybory do rady gminnej*, [w:] *Gazeta Naddniestrzańska* 1887, Drohobycz, nr 2, s. 3-4.
55. *Wybory drohobyckie*, [w:] *Gazeta Naddniestrzańska* 1887, Drohobycz, nr 3, s. 3.

Vladyslav Boyechko

**FORMATION OF INTERNAL PRECONDITIONS
OF THE SECOND POLISH COMMONWEALTH REVIVAL
(THE END OF THE 19TH – THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY)**

Bohdan Khmelnytskyi Cherkassy National University, Ukraine

Владислав Боєчко

**ФОРМУВАННЯ ВНУТРІШНІХ ПЕРЕДУМОВ
ВІДРОДЖЕННЯ ДРУГОЇ РЕЧІ ПОСПОЛИТОЇ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Abstract: The internal preconditions of the Second Polish Commonwealth revival are analyzed in the article. This process is considered as a consequence of influence of objective and subjective factors. Colonial status, economic, cultural and religious suppression of Polish people contributed to political activation of wide population groups. It was found that the conditions of life of Polish population depended on the conditions existed in empires which divided Polish lands. It was determined that at the beginning of the 20th century were formed the internal preconditions of the revival of the independent state.

Keywords: revival of Polish statehood, internal preconditions, Polish society, economic, cultural conditions

11 листопада 1918 р. відбулася подія, про яку мріяло багато поколінь поляків. На політичній карті Європи з'явилася незалежна Польща – країна, що за територією посідала на європейському континенті шосте місце, з населенням, за переписом 1921 р., 27,2 млн. осіб [5, 458]. Проголошення суверенної Польської Республіки після Першої світової війни закономірно стало однією з найважливіших подій, які вплинули на геополітичні зміни в східноєвропейському регіоні у контексті тогочасної системи облаштування міжнародних відносин міжвоєнної доби. Норман

Дейвіс зауважив, що європейський лад не можна уявити без відновленої Польської держави; він «був результатом досягнень Другої Речі Посполитої протягом тих двох унікальних десятиріч справжньої незалежності між Першою світовою війною і Другою» [4, 769].

У цьому зв'язку доречним є аналіз основних етапів створення передумов і конкретних обставин відновлення Польщі, її інституалізації з урахуванням національних традицій та міжнародної ситуації, що склалася після Першої світової війни. Це дає змогу простежити проголошен-

ня Польської республіки як законмірної події у державницьких домаганнях польського народу і впливу зовнішньополітичних факторів на її становлення. Ми розглядаємо відродження незалежності Польщі як наслідок комбінованих дій об'єктивних та суб'єктивних чинників, але передусім як збіг національних інтересів поляків і міжнародних подій у післявоєнній Європі.

Історіографія проблеми представлена працями українських істориків-полоністів. Важливою для розуміння історії Польщі є ґрунтовна монографія Л. Зашкільняка і М. Крикуна [5]. Використовуючи сучасну методологію та новітню джерельну базу автори всебічно дослідили основні етапи історії Польщі та визначили основні фактори що сприяли відродженню її незалежності. Однією із основних тем, що досліджують сучасні українські вчені, є становлення державности та конституційний розвиток Другої Речі Посполитої. З цієї групи робіт варто виокремити важливі праці Лесі Алексієвець [1], оскільки у них міститься ґрунтовний аналіз передумов створення та функціонування польської політичної системи в 1918 – 1926 роках, розкрито об'єктивні причини відродження незалежної держави. Наукові студії Зінаїди Баран [2] стосуються відродження і становлення Польської держави у 1918 – 1921 роках, ролі політичних партій та рухів у політиці польського уряду щодо Східної Галичини, вирішення аграрної реформи та її реалізації у Східній Галичині.

Польська історіографія всебічно висвітлює процес становлення Другої Речі Посполитої. Серед численних

робіт, у яких досліджено різні аспекти відродження Польської держави, можна виокремити дослідження Януша Паєвського і Пьотра Лоссовського [6], [8]. Перший сконцентрував свою увагу на дії зовнішніх та внутрішніх факторів, які створили умови відродження держави, віддавши першість зовнішнім чинникам. Другий зосередився на польському суспільстві й проаналізував події жовтня – листопада 1918 року, доводячи, що вирішальним у проголошенні незалежності Польської держави був саме внутрішній чинник. Сучасні історики Польщі не ідеалізують розвиток Другої Речі Посполитої, намагаються об'єктивно його оцінювати, аналізувати всю суперечливість історичних явищ та процесів. Передумови формування незалежності Польщі висвітлено в роботах Томаша Наленча [7] та Петра Вандича [3]. Суспільно-політичні процеси у Центрально-Східній Європі були предметом наукових пошуків і американських істориків. Заслугує на увагу дослідження Нормана Дейвіса [4]. Це один із перших синтезів історії Польщі у західній історіографії; тут на основі опрацювання нових джерел проаналізовано історичний процес відродження державности Польської республіки.

Метою запропонованої статті є дослідження формування внутрішніх передумов відродження Другої Речі Посполитої кін. XIX – поч. XX ст. Спробуємо проаналізувати джерельну базу та історіографію по темі дослідження; висвітлити становище поляків у складі трьох держав імперій; охарактеризувати польський суспільно-політичний простір кінця XIX – початку XX ст.

Аналіз процесу відродження польської державности підтверджує, що виникнення Другої Речі Посполитої зумовлене колоніальним станом польських земель у межах імперій. Об'єктивними умовами відновлення Польщі були колоніальна політика Австрії, Пруссії та Росії, становище Польщі у їх складі, потреби польського народу в контексті власного національно-державного відродження.

Стиснутий пресом панування імперій, польський народ перебував у стані економічної, культурної та політичної дискримінації. Форми національного пригнічення й умови життя безпосередньо залежали від становища у країнах, які інкорпорували польські землі. У королівстві Польському царський уряд проводив політику інтенсивної русифікації та уніфікації польських земель із рештою території Російської імперії, здійснював репресії щодо населення. На початок ХХ ст. тут були скасовані всі спеціальні установи та органи, що символізували автономію, ліквідовано інститут намісництва, впроваджено схожу з російською губернську і повітову структуру адміністративного апарату, чимало відомств стали безпосередньо підпорядковуватися центральній владі. Навіть костел перебував під контролем Римсько-католицької колегії у Петербурзі. Поширення на королівство загальноросійських інституцій супроводжувалось усуненням поляків із адміністративного апарату, переведенням діловодства на російську мову. Поступово найменування королівства Польського, що відображало особливе становище польських земель у Російській імперії, почали замінювати новим – «Привіслянський край», який у

1888 р. ввели до законодавчих актів. Із особливою ревністю російський імперіалізм прагнув до викорінення національного духу, «польщизни» у царині культури й освіти [9, 186]. Подібна політика щодо поляків спостерігалась і в Німецькій імперії. Повсюдно обмежувалися громадянські права польського населення, фальсифікувалися дані про його чисельність, насаджувалися німецькі імена, прізвища, географічні назви тощо. Велике князівство Познанське було перейменоване на Познанську провінцію. Польську мову витіснили з адміністративних установ, судочинства, навчальних закладів. Німецька адміністрація встановила контроль за діяльністю костелу, який у Берліні трактували як центр опору усьому не польському. Політика онімечення підвладного суспільства передбачала й економічні заходи. Так, 26 квітня 1886 р. було прийнято закон *Про внутрішню колонізацію польських провінцій Пруссії*. Ним передбачалося утворення Колонізаційної комісії. В її розпорядження виділили 100 млн. марок для скуповування землі, що належала полякам, і передачі її німецьким колоністам. Через 10 років започатковано політику «викорінення» польського населення. Її провідником став утворений 1894 р. Пангерманський союз, який декларував поляків як ворогів, знищення яких мало б стати першочерговим завданням німецької політики. У цьому ж напрямі діяла Спілка підтримки германізації у східних провінціях (створена наприкінці 1894 р.). За початковими літерами засновників – Ганземана, Каннемана і Тідемана – вона отримала назву «Гаката». В умовах гакатизму й антипольської пропа-

ґанди німецької преси на польських землях, що належали до Пруссії, активно онімечували освіту й культуру.

Сприятливішими для розвитку польського народу були умови в Галичині. Після перетворення Австрійської імперії на дуалістичну монархію Галичину віднесли до Цisleйтанії – групи володінь Габсбургів, центром яких був Відень. Ухвалена наприкінці 1867 р. конституція Австро-Угорщини передбачала автономію Галичини і Володимирії та Великого князівства Краківського. Ці землі отримали представництво в імперській державній раді – райхсраті, у Львові відкрито крайовий сейм. Австрійський уряд тісно співпрацював із польською шляхтою, яка вважала стосунки із Віднем взаємовигідними. Частково полонізувався адміністративний апарат, середня і вища освіта, заклади культури. Виникло багато періодичних видань польською мовою. Водночас Галичині довелося оплатити певну ціну за правління краківських консерваторів. Як зазначає П. Вандич, «вони виявилися не вельми добрими господарниками, а їхня політика відбивала землевласницький, клерикальний і дещо обмежений світогляд» [3, 229]. Галичина залишалася відсталим регіоном, через що тут набував інтенсивності процес еміграції селян, які страждали від малоземелля й безземелля й виїжджали до Америки або подавалися на сезонні роботи у Західну Європу. На динаміку суспільно-політичного руху на цих територіях впливало й наростаюче українсько-польське протистояння.

На початку ХХ ст. дедалі очевиднішою ставала тенденція неможливості вирішення невідкладних завдань

відновлення польської державности, відродження національної економіки та духового самозбереження поляків в умовах панування Російської, Німецької та Австро-Угорської імперій. Держави-анексанти (насамперед перші дві) не були зацікавлені у розвитку польської мови, культури, національної свідомости. Перебування земель колишньої Речі Посполитої у різних державних об'єднаннях призвело до поглиблення політичної та економічної криз. Наступ російських, австро-угорських та німецьких монархічних кіл на польські землі в останні десятиліття ХІХ і на початку ХХ ст. обмежував права та свободи поляків, посилив централізацію, уніфікацію, русифікацію й онімечення поляків, сприяв розколу польського суспільства.

Політика дискримінації поляків у суспільному житті, яку здійснював царат у королівстві Польському, викликала незадоволення і протест населення, зростання його суспільно-політичної активності для відвоювання культурних, соціальних, політичних прав і свобод. Хвиля революційних подій 1905 – 1907 років у Російській імперії охопила й поляків, викликавши активізацію їхнього громадсько-політичного життя. І хоча після неї наступило розчарування, поляки зуміли використати цей час для відродження традицій, набуття нових суспільно-політичних ідей. Під час означених подій було випробувано різні методи боротьби, розширилися рамці й форми суспільної активності – від створення професійних спілок до організації страйкового руху та змовницько-терористичних акцій. Сформувались політичні програми партій, які по-

ширили свій вплив на різні кола населення. На відміну від попередніх повстань, революція, хоча також і зазнала поразки, усе ж певною мірою поліпшила національне становище поляків. Вона була своєрідною пробою польських патріотичних сил перед основними змаганнями за незалежність, що припали на роки Першої світової війни. Можна погодитися з думкою польського історика Т. Наленча, що «революція пробудила від політичного сну мільйонні маси населення, показала їм можливість і реальність боротьби за зміну національного та соціального статусів. Терор і репресії загнали надії у підпілля, проте повторне їх пожвавлення було вже лише питанням часу» [7, 428]. Як і попередні визвольні рухи, революція 1905 – 1907 рр. охопила території що перебували у складі Пруссії, ритм боротьби зумовлювали зусилля німецького уряду щодо понімечення поляків які спиралися на зростання шовіністичних настроїв німців. Офіційна влада толерувала суспільні конфлікти, перешкоджала посиленню популярності серед поляків «народової демократії», основною метою діяльності якої визначено було оборону національних інтересів. Послідовна протидія онімеченню показувала ступінь організованості та силу польського опору.

Особливо у сфері економіки та культури Помітно й дієво боронилася Великопольща. Незважаючи на труднощі, пов'язані із нестачею на цьому терені польських освічених верств, жвавіше пробуджувалася польська ідентичність Верхньої Сілезії. Та величезна диспропорція можливостей обох сторін не обіцяла великих здобутків для поляків. Так, на

Мазурах найслабші в усій прусській дільниці польські осередки вочевидь поступалися натиску германізації. Зникала національна ідентичність емігрантів, особливо другого покоління, які були вирвані з родинного кола, звідусіль оточені усім німецьким. Найбільше це спостерігалось у західних провінціях імперії. Молоде покоління поляків, після німецьких школи і служби у війську, втрачало зв'язок із національним середовищем, швидко піддавалося асиміляції. Змінити такі негативні тенденції для польського населення могло тільки поліпшення політичного становища. Діаметрально інакше можна охарактеризувати становище поляків, які проживали на територіях, підвладних Австро-Угорщині. Автономія, що її вже кілька десятиліть мала Галичина, гарантувала вільний розвиток їх національно-культурного життя. Порівняно із наданими свободами, «недемократичністю вражала система здійснення влади» [7, 432]. Обмеження національних прагнень впливало також із міжнародної ситуації, яка із часів франко-пруської війни не сприяла вирішенню польського питання. Варто відзначити відставання краю в господарському розвитку – за рівнем національного доходу на особу Галичина вдвічі поступалася королівству Польському й утричі – польським дільницям Пруссії, а також гостроту соціальних суперечностей, які позначалися на суспільно-політичній ситуації. Революційні події 1905 – 1907 рр. у Росії пожвавили політичне життя Австро-Угорщини й Галичини, дали поштовх руху за загальне виборче право, впровадження демократичного, так званого 4-складового права голосу – загального,

рівного, безпосереднього, таємного. У необхідности реформи був переконаний імператор Франц Йосиф, який убачав у ній можливість зміцнення послабленої національними конфліктами держави. Та проект нового положення про вибори спочатку не схвалила парламентарська більшість. Вирішальну роль у цьому відіграло Польське коло, яке побоювалося, що демократизація виборів посилить національний рух українців Східної Галичини, що уже вступив у політичну фазу розвитку. У січні 1907 року, зокрема завдяки зміні позиції Польського кола, викликаній впровадженням у західноукраїнських землях двомандатних виборчих округів, що виразно надавало перевагу полякам, нові засади виборів до Віденського парламенту були ухвалені. Політична напруга дещо послабилася. Новий виборчий закон про вибори до австрійського парламенту скасовував курії та запроваджував загальне виборче право, за яким, однак, голосу позбавляли жінок та учасників громадських організацій. Боротьба за зміну системи виборів до крайових сеймів успішно завершилася лише у 1914 році. Однак виборчий закон не набрав чинности у зв'язку із початком Першої світової війни. Водночас у Галичині розвивалось інтелектуальне і культурне життя поляків, діяли громадські, наукові та освітні організації, створювались політичні партії. У 1908 р. у Кракові був створений таємний Союз дієвої боротьби на чолі з Ю. Пілсудським, К. Соснковським, М. Кукелем. Його завданням стала підготовка військових кадрів для майбутнього повстання. Значення ЗВС зросло, коли у 1910 році виникли підпорядковані йому ле-

гальні парамілітарні організації: «Strzelec» («Стрілець») у Кракові та «Związek Strzelecki» («Стрілецький союз») у Львові. Напередодні Першої світової війни стрілецькі формації об'єднували 10 тисяч осіб. У 1910 р. частина ендеків утворила таємну організацію – Армія Польська (АП) в статуті якої було чітко зазначено: її метою є здобуття незалежности. Із часом легальною організацією АП стали Польські стрілецькі дружини, які нараховували до 4 тис. юнаків та дівчат. До початку Першої світової війни польські політичні партії мали таємні та паралегальні мілітарні організації, які готувалися до боротьби за незалежність Польщі. 10 листопада 1912 р. у Відні представники ППС-фракції, ППСД, ПСЛ, НЗР, НЗХ утворили Тимчасову комісію конфедеративних незалежницьких партій. Вона була покликана координувати діяльність партій та військових формувань. На 1914 р. незалежницькі організації, які прагнули відбудувати польську державність під час майбутньої війни, нараховували кілька десятків тисяч членів. Зауважимо, що польський визвольний рух ще з кінця XVIII ст. був реальним політичним чинником на землях колишньої Речі Посполитої. Його розвиток мав специфіку й залежав від низки соціальних, економічних, політичних та історичних факторів. Саме вони та менталітет поляків визначали інтенсивність, розмах і вплив змагань за національне визволення. Прагнення до незалежности держави значною мірою визначалося політичним, соціально-економічним і духовним станом польського народу під владою держав-анексантів. Уже в XIX ст. національно-визвольний рух

на польських землях перетворився на важливий фактор політичного самоствердження польського народу. Однак до початку Першої світової війни поляки, що перебували в умовах панування трьох імперій – Росії, Австро-Угорщини та Німеччини, об'єктивно не могли розраховувати на здобуття державної незалежності.

Перша світова війна розпочалася за умов, коли після останнього поділу Речі Посполитої на Віденському конгресі 1815 року його учасники вперше вступили між собою у збройну боротьбу. У зв'язку з тим, що польські землі належали до складу територій держав, які воювали між собою, Польща від початку стала театром воєнних дій. Російські та австро-угорські правлячі кола, які боролися за панування в Європі, намагалися не тільки зберегти, а й розширити та зміцнити своє становище на польських теренах. Розпочинаючи війну, уряди Німеччини й Австро-Угорщини запевняли у спільній відозві від 9 серпня 1914 р., що їхні війська принесуть населенню королівства Польського «свободу і незалежність». Царська Росія відозвою до поляків закликала їх бити ворога в ім'я об'єднання всіх трьох частин Польщі під скіпетром Романових. Насправді інтереси і прагнення поляків, як зрештою чехів чи українців, залишалися далеко за обріями плянів країн-ворогів. Війна між трьома континентальними імперіями стала важким випробуванням і лихом для всього польського народу. Трагедія поглиблювалася тим, що солдати-поляки перебували на різних боках фронту, який проходив польськими і українськими землями. Бої супро-

воджувалися значними людськими й матеріальними втратами. Упродовж війни 3 млн. поляків воювали у ворожих арміях за чужі інтереси. На різних фронтах Першої світової їх загинуло 450 тис., понад 1 млн. було поранено [5, 435].

Війна і політика використання ресурсів, яку здійснювали країни, що воювали між собою, завдали Польщі значних матеріальних втрат. Їх загальний розмір польська делегація на Паризькій мирній конференції в 1919 р. визначила у сумі 73 млрд. золотих франків. Дуже постраждало господарство королівства Польського і Галичини. На цих землях було знищено понад половину мостів, дві третини вокзалів, спалено 1,9 млн. будівель [5, 435]. У широких масштабах евакуйовувалися поляки і українці, вивозилося майно. Відступаючи, російські війська перемістили углиб Росії чимало промислових підприємств, установ, навчальних закладів, кваліфікованих робітників і службовців. Після того, як у 1915 р. королівство Польське окупували війська Центральних держав, його господарство стало об'єктом грабунку з боку Німеччини й Австро-Угорщини. Їхні уряди намагалися максимально використати економічний і людський потенціал зайнятих територій для війни, а також, по мірі можливості, підірвати польську економіку на майбутнє. Широких масштабів набуло примусове вивезення робочої сили. У трохи кращому становищі перебувала економіка Верхньої Сілезії, території Познані й Помор'я, але й тут у сільському господарстві спостерігався спад. В австрійській частині Польщі від воєнних дій найбільше постраждали нафтова промисловість

та дрібне сільське господарство. Все це активізувало патріотичні сили й активізувало польське населення. Протягом воєнних років визвольний рух на польських землях, що мав на меті відновлення держави, не припинявся. З одного боку війна принесла страждання, руїни, зубожіння, а з іншого – поступово, зростало значення Польщі, польське питання стало важливою проблемою європейської політики.

Отже, аналіз історичних передумов відродження незалежності Польщі приводить до висновку, що вони сформувалися на рубежі XIX – XX ст. і визначалися внутрішніми факторами: станом польських земель у складі Російської, Німецької та Австро-Угорської імперій, посиленням національно-визвольних рухів, розвитком суспільно-політичної думки щодо свободи і суверенності кожного народу, його права на національну державність. На початку XX ст. склалися об'єктивні передумови для відновлення Польської держави. Вплив на політизацію польського населення продовжувало справляти його національно-державне пригнічення. Політику офіційного Відня, Берліна і Петербурга об'єднували використання людського потенціалу і багатств країни, онімечення та русифікація, руйнування національних культур, переслідування визвольних рухів, обмеження свобод поляків й

образи їх національних почуттів. Усе це не могло не залишити болючих слідів у польській свідомості, виявом чого були різноманітні форми політичної національної боротьби.

Bibliography and Notes

1. Алексієвець Леся, *Польща: утвердження незалежної держави 1918 – 1926*, Тернопіль: Підручники і посібники 2006, 448 с.
2. Баран Зінаїда, *Відродження і становлення Польської держави 1918 – 1921 рр.*, Львів: Львівський державний університет ім. Івана Франка 1995, 52 с.
3. Вандич Петро, *Ціна свободи. Історія Центрально-Східної Європи від Середньовіччя до сьогодення*, Київ: Критика, 2004, 464 с.
4. Дейвіс Норман, *Боже ігрище: історія Польщі* / Пер. з англ. П. Тарашук, Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи» 2008, 1080 с.
5. Зашкільняк Леонід, Крикун Микола, *Історія Польщі. Від найдавніших часів до наших днів*, Львів: Львівський державний університет ім. Івана Франка 2002, 752 с.
6. Łossowski Piotr, *Dyplomacja polska 1918 – 1939*, Warszawa 2001, 478 s.
7. Nałęcz Tomasz, *Odzyskana niepodległość*, [w:] Samsonowicz H., Tazbir J., Łepkowski T., Nałęcz T., *Polska. Losy państwa i narodu. Do 1939 roku*, Warszawa: Iskry 2003, s. 415-576.
8. Pajewski Janusz, *Wokół sprawy polskiej. Paryż-Łozanna-Londyn 1914 – 1918*, Poznań 1970, 347 s.
9. Toporek Marian, *Historia Polski*, Kraków: Korona 1999, 368 s.

Roman Danylenko

**THE ROLE OF THE RED TERROR IN THE ESTABLISHMENT
OF SOVIET GOVERNMENT IN UKRAINE IN 1919**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Роман Даниленко

**РОЛЬ ЧЕРВОНОГО ТЕРОРУ У ВСТАНОВЛЕННІ
СОВЕТСЬКОЇ ВЛАДИ В УКРАЇНІ В 1919 Р.**

Abstract: The article analyzes the role of the Bolshevik repressive system in the establishment of Soviet government in Ukraine in 1919. On the basis of archival sources and periodicals in 1919 the author investigated the Bolshevik practice of application of the Red Terror against the Ukrainian people in different cities of Ukraine with the aim of strengthening their power. The position of Soviet leadership about the necessity of the Red Terror in Ukraine is showed. On S. Sayenko and M. Kruchinski example is demonstrated how the main culprits who practiced Red Terror in Ukraine had avoided punishment for their violent and illegal acts. The reaction of Soviet press to the Red Terror in Ukraine is characterized. The attitude of Ukrainian population and of Ukrainian press toward the repression actions of Extraordinary Commissions is examined.

Keywords: Red Terror, repression, executions, Extraordinary Commission (Cheka), the Bolsheviks, Ukraine

У світлі сучасних подій дослідження періоду революційних подій 1917 – 1921 років в Україні набуває ще більшої актуальності. Поряд з відродженням української державності даний період відзначився і як один з найтрагічніших в українській історії. Причиною цього, крім кровопролитних воєн, був жахливий терор, жертвами якого стала велика кількість українського населення. Особливою жорстокістю й масштабістю вирізнявся червоний терор, який проводили російські більшовики, і який мав на меті ліквідацію

всіх опонентів советського режиму. На відміну від 1918 р., коли большевицький терор в Україні носив переважно стихійний характер, у 1919 р. він набуває вже більш організованих форм, а головними ініціаторами й провідниками терору стають советські органи репресії.

Попри значний інтерес до історії советської репресивної діяльності, проблема червоного терору в Україні в 1919 р. не дістала достатнього висвітлення в історіографії. Це пояснюється як довготривалим замовчуванням та фальсифікуванням цих

трагічних подій у советській історіографії, так і відсутністю багатьох необхідних для вивчення даної проблеми документів, які були знищені більшовиками.

Початок дослідженню проблеми червоного терору поклали представники російської та української еміграції. Зокрема, слід виокремити працю С. Мельгунова [40], яка справила великий вплив на пізніших авторів. Проте, прихильність Мельгунова до Добровольчої армії сприяла не завжди об'єктивній оцінці подій. Після здобуття Україною незалежності проблема червоного терору знову привертає увагу дослідників. Зокрема, можна виокремити працю Ю. Шаповала, В. Пристайка, В. Золотарьова [52]. Важливе значення у дослідженні проблеми червоного терору мають монографії українських істориків С. Білоконя [3] та І. Біласа [2]. Також у сучасній українській історіографії досліджується практика червоного терору в окремих регіонах України. Зокрема, червоний терор у Криму досліджується в монографії Олександра та В'ячеслава Зарубіних [20], статтях Т. Бикової [1]. Червоний терор у Одесі висвітлений у монографії В. Файтельберга-Бланка та В. Савченка [41]. Серед російських дослідників слід виділити монографію Ю. Дойкова, один із розділів якої присвячений червоному терору в Україні [19]. Проте, загалом проблема червоного терору в Україні залишається малодослідженою.

Метою нашої статті є аналіз особливостей репресивної діяльності більшовиків із метою встановлення советської влади в Україні в 1919 р.

У листопаді 1918 р. російські більшовики розпочинають новий

наступ на українські землі. Почалася друга советсько-українська війна, в результаті якої більшовики тимчасово зуміли захопити більшість території України.

Одним із важливих засобів для утвердження советської влади в Україні був червоний терор. Головним провідником цього терору в Україні в 1919 р. була Всеукраїнська надзвичайна комісія (ВУЧК¹). 1 квітня ВУЧК на чолі з Семьоном (Ісааком) Шварцом переїжджає до Києва [7, 3]. А вже через 10 днів із метою посилення репресій в Україні головою ВУЧК призначають відомого своєю жорстокістю Мартіна Лаціса.

Червоний терор на місцях проводили губернські надзвичайні комісії (губЧК). Найбільшими місцевими надзвичайними комісіями в 1919 р. були: Київська губЧК, утворена 6 лютого 1919 р.; Катеринославська губЧК, створена 7 лютого 1919 р.; Донецька губЧК у м. Бахмут, утворена 27 березня 1919 р.; Полтавська губЧК, створена у січні 1919 р.; Миколаївська губЧК, утворена 10 березня 1919 р.; Подільська губЧК, створена у квітні 1919 р.; Одеська губЧК, утворена у квітні 1919 р.; Волинська губЧК в Житомирі, створена у лютому 1919 р.; Харківська губЧК, утворена у лютому 1919 р.; Чернігівська губЧК, утворена 1 жовтня 1918 р.; Кримська ЧК в м. Сімферополі, створена 14 квітня 1919 р. [18, 3]

За офіційним звітом, станом на 1 травня 1919 р. лише Київською губЧК було розстріляно біля 150 осіб. Слово «біля» у звіті означає, що точних підрахунків розстріляних немає, у той час як кількість затри-

¹ Чрезвычайная комиссия (ЧК) – Надзвичайна комісія (рос.)

маних, арештованих, оштрафованих та звільнених наводиться точно [47, 23-25].

У в'язницях, які були переповнені, ситуація була жахливою. У Харкові була навіть створена спеціальна комісія для ревізії місць ув'язнення у Харківській губернії. Комісія виявила, що Харківська каторжна в'язниця є у незадовільному стані. У низці дуже переповнених камер хворі на тиф, цингу та інші заразні хвороби знаходилися разом із здоровими, поширюючи заразу по в'язниці. Начальником в'язниці не було вжито заходів ізоляції хворих. Також комісія виявила, що у тюрмі знаходяться в'язні, які сидять там декілька місяців без пред'явлення їм звинувачення. Після ревізії начальника в'язниці Осиповича було усунуто з посади, арештовано і передано до суду революційного трибуналу [30, 4].

Червоний терор був спрямований, у першу чергу, проти політичних опонентів большевиків, а також осіб, які працювали у державних структурах Української держави П. Скоропадського чи Української Народної Республіки (УНР).

Так, 10 травня 1919 р. Наркоматом із військових справ УСРР було видано наказ № 416, за яким оголошувався червоний терор щодо активістів лівих есерів та незалежників [51, 179]. Офіційною причиною оголошення червоного терору було вказано зв'язок вищеназваних партій із отаманом Григор'євим, який очолив антибольшевицьке повстання на півдні України.

За офіційними даними комуністичної преси, лише в одному Києві за активну боротьбу було розстрі-

ляно 8 членів УПСР, а на Полтавщині було розстріляно 39 есерівців [50, 25].

На заклики забрати у ЧК право розстрілів і право самостійно вершити суд, М. Лаціс розповідав про «жахи Григор'євщини» і тисячі замучених громадян. Він писав: «Червоний терор необхідний. Це вимушена дія для самозахисту. І поганий той комуніст і той советський діяч, який на це не здатний, який цього не розуміє» [25, 1].

Червоний терор на думку М. Лаціса був потрібний для попередження контрреволюційних виступів. На його думку, необхідно було розстріляти всіх неблагонадійних, які могли становити потенційну загрозу для советської влади. Така репресивна політика мала призвести, на думку М. Лаціса, до зменшення «контрреволюційних виступів» [38, 15-16].

Проте, статистика свідчить про зворотнє. В наступні місяці, не зважаючи на посилення червоного терору, кількість виступів лише зростала. Так, із 1 по 15 травня 1919 р. було зафіксовано 28 контрреволюційних виступів [47, 54]. А у період з 1 по 19 липня було зафіксовано вже 207 контрреволюційних виступів [44, 40].

Свавілья і терор місцеві ЧК влаштовували, фактично, скрізь, незалежно від регіону. Так, у Миргороді було заарештовано голову повітового ЧК за пияцтво, катування і розстріл селян [42, 185]. У Сумській ЧК відбувалися страшні катування арештованих, незаконне відбирання у громадян речей та грошей, за що зрештою частину співробітників ЧК було заарештовано і віддано під суд революційного трибуналу [29, 4].

Свавілля ЧК у невеликих містах пояснювалося також тим, що туди відправляли «недосвідчених» працівників, які використовували свої посади для власного збагачення. Часто це були зовсім юні хлопці, які навряд чи могли «добросовісно» виконувати свої обов'язки. Так, наприклад, головою Білоцерківської ЧК був неповнолітній юнак Чорноморець [26, 2].

За доволі нетривалий проміжок часу ЧК зуміли налаштувати проти себе більшість українського населення. Органи репресії, які мали фактично необмежені повноваження й могли розстріляти будь-кого без суду й слідства, стали головним об'єктом ненависти українців.

У травні в українській пресі почали з'являтися статті, спрямовані проти ЧК. Ліво-есерівська газета *Борьба* закликала забрати у ЧК право розстрілів та право самостійно вершити суд, заявляючи, що це має бути прерогатива революційних трибуналів [5, 1]. Ліво-меньшовицька газета *Наш голос* виступала взагалі за ліквідацію надзвичайних комісій. Вона писала: «Надзвичайки є повним запереченням влади трудящих, справжньої влади Рад. Влада надзвичайок, цих таємних, що не піддаються контролю мас, установ, означає владу купки над масами» [31, 1].

Ліквідацію ЧК підтримували й махновці. Вони стверджували, що надзвичайні комісії перетворилися на органи залякування робітничої кляси, придушення його волі й свободи [49, 13-14].

М. Лаціс, виступаючи на захист надзвичайних комісій, писав: «Рано, дуже рано ви ополчилися проти

Надзвичайних Комісій. Вони створені революцією і тільки з закінченням останньої ліквідуються» [32, 1]. Таким чином, М. Лаціс фактично заявляв, що червоний терор є необхідною складовою советської політики і його припинення можливе лише після остаточного утвердження влади большевиків в Україні.

З метою зменшення негативного ставлення до советської влади, яку українське населення стало ототожнювати з ненависними їм «надзвичайками», 21 травня совнарком² приймає декрет про ліквідацію повітових надзвичайних комісій [6, 2]. Ним передбачалось ліквідувати всі повітові комісії та передати їхні справи губернським надзвичайним комісіям. Функції повітових ЧК перекладались на відділи управління повітових виконкомів. При цьому ВУЧК надавалось право зберігати й знову засновувати в окремих місцевостях повітові ЧК на прохання відповідних губвиконкомів [21, 1].

М. Лаціс, пояснюючи причини ліквідації повітових ЧК, писав: «Ми повинні поставити роботу надзвичайних комісій так, щоб вони завоювали симпатію народних мас, щоб останні їх потребували й нас не цурались. А це досягається усуненням від надзвичайних комісій мало перевірених елементів, робота яких нерідко налаштовувала маси проти надзвичайних комісій» [27, 1].

Проте, ліквідація повітових ЧК не послабила червоний терор в Україні. Навпаки, влітку 1919 р. кількість розстрілів лише зростає.

Особливої жорстокості червоний терор набув у Харкові, голо-

² Совнарком (Совет народных комиссаров) – Рада народних комісарів (рос.)

вним реалізатором якого була Харківська губЧК. У ніч на 13 червня за її постановою було розстріляно 13 осіб. Газета «Известия Харьковско-го совета» вітала ці розстріли й застерігала: «Нехай вогняні рядки про розстріли послужать уроком для тих, хто хоча б навіть у схованках душі своєї затаїв такі ж справи, які творили розстріляні сьогодні вночі. Історія виправдовує нашу жорстоку червону розправу над тими, хто стоїть на шляху до утвердження влади трудящих» [33, 1].

Таким чином, готувалось підґрунтя для нових розстрілів, які не змусили на себе довго чекати. В ніч на 17 червня за постановою Харківської губЧК було розстріляно ще 19 осіб [34, 3].

Особливою жорстокістю вирізнявся комендант Харківської ЧК Степан Саєнко. Очевидці розповідали, що він власноруч розстрілював, допитував та катував людей [40, 182-186]. Після захоплення Харкова військами генерала Антона Денікіна було обстежено приміщення Харківської ЧК, в якому виявили засохлу шкіру, у вигляді рукавичок, здерту з руки якогось чоловіка й забризкані кров'ю стіни. А у подвір'ї будинку були знайдені дві братські могили, у яких розстріляних ховали одних на одних. Одна з могил до верху була заповнена тілами 40 осіб, які, судячи з ознак, перед смертю були тортуровані: у деяких була здерта шкіра, у декого було з десяток поранень, в інших – вивернуті руки й ноги, ще в інших – забито цвяхи в голову і ребра [17, 25].

Чутки про жахи Харківської надзвичайки дійшли до большевицького керівництва. Саєнка було

заарештовано за звинуваченням у катуванні заарештованих. У висновку слідчої частини Центрального управління надзвичайних комісій (ЦУПЧРЕЗКОМУ) від 4 серпня 1920 р. зазначалось, що Саєнко у дорученій йому советською владою роботі по боротьбі зі злочинністю «застосував на власний розсуд методи [...] відповідними органами засуджені й заборонені» [45, 98].

Але врешті-решт його вирішили суворо не карати, обмежившись двома місяцями ув'язнення, які він відбув, очікуючи на суд. Обґрунтовувалось це тим, що у його вчинках «не було злого умислу», і що він і так отримав значне моральне покарання, яке полягало в двомісячному арешті та засудженні його методів роботи [45, 98].

Однією з найбільш резонансних справ проти чекістів була «справа Кручинського», що була розглянута Верховним революційним трибуналом 30-31 липня 1919 р. Михайло Кручинський, він же Стромілін, він же Михайло Шуф, займаючи посаду голови ревкому і ЧК Волинської губернії, особисто, без жодного суду, публікував накази про розстріли всіх, кого підозрював у контрреволюційності. Зокрема, з 31 травня по 9 червня, не маючи на те жодних повноважень і без достатнього ознайомлення з матеріалами слідства, наказав розстріляти 18 осіб [36, 2].

Зрештою, Кручинський був заарештований наркомом держконтролю Скрипником, під час перебування останнього на Волині. Скрипник свідчив, що на станції Коростень, за розпорядженням Кручинського, мало не на самій колії було розстріляно якогось купця, якого Кручин-

ський визнав спекулянт, а слідом за ним, за розпорядженням Кручинського, було розстріляно телеграфіста, за звинуваченням у зв'язках із петлюрівцями [10, 2].

Проте, Верховний революційний трибунал, не зважаючи на доведення обвинувачень виніс доволі «м'який» вирок. У присуді було сказано: «... Рахуючись з тим, що в учинках Кручинського не виявлено злої волі, але визнаючи разом із тим висунуті проти нього обвинувачення доведеними, присудити Кручинського до 6 місяців примусових робіт та позбавити його права протягом року зі дня винесення вироку займатися громадсько-політичною діяльністю» [11, 2].

Але навіть цього короткого терміну ув'язнення М. Кручинський не відбув, бо був амністований комісією ЦВК на чолі з С. Косіором. Уже в серпні 1919 р. його було направлено в політуправління 44 стрілкової дивізії XII армії, а вже з вересня він був на посаді помічника військового комісара 44 стрілкової дивізії. А в грудні 1919 р. очолив Київський тимчасовий військово-революційний комітет [46, 124-зв]. У травні ж 1920 р. Революційна військова рада XII армії направила до ВУЦВК прохання про скасування щодо Кручинського вироку Верховного революційного трибуналу [45, 92].

М. Лаціс, як і ряд інших керівників губернських надзвичайних комісій, також не були покарані советською владою за свою діяльність. Щоправда, деякі з них, в тому числі й Лаціс, пізніше самі потрапили під жорна сталінського терору.

Відсутність покарання для головних винуватців терору на укра-

їнських землях свідчить про те, що російське большевицьке керівництво не лише виправдовувало, але й санкціонувало дії своїх підопічних, адже вони були необхідні для утвердження советської влади в Україні.

Червоний терор большевики застосовували практично по всій території України, що була їм підвладна. Так, у Конотопі було утворено Комісію Червоного Терору, яка поставила собі за мету боротися з ворогами советської влади. 11 липня Комісія оголосила про розстріл 22-ох осіб у рамках червоного терору [8, 2].

У Вінниці було викрито польську «контрреволюційну змову». Групу осіб (до якої входили представники польської буржуазії, легіонери, студенти, інженери та ксьондз) було звинувачено у збиранні даних про Красну армію й загальний політичний стан. Ця організація, на думку большевиків, мала зв'язок із Польським головним штабом через кур'єрів. Також вона створювала спеціальні бойові групи-«п'ятарки» – для організації повстань проти советської влади. Головними керівниками організації були названі: колишній студент, офіцер-легіонер Станіслав Гнатовський; архітектор, співробітник консульства і службовець губраднаргоспу Станіслав Трентовський та його дружина Галина; співробітник повітвиконкому і польського консульства Йосиф Осинський; колишній офіцер-легіонер Круковський. Після поспішного розслідування Подільська губЧК постановила розстріляти Гнатовського, Трентовського, Осинського й Круковського [48, 234-236].

Одеська ЧК також «викривала» контрреволюційні змови. Так, на по-

чатку травня нею було ліквідовано організацію під назвою «Русский народно-государственный союз» («Російський народно-державний союз»). Причиною ліквідації організації та арешту її керівників було те, що назва організації схожа до назви відомої чорносотенної організації «Союз русского народа» («Союз російського народу») [4, 2].

19 червня советська преса повідомляла про розстріл генерал-хорунжого армії УНР Трифона Яніва [35, 2]. А наприкінці червня, за постановою Одеської ЧК, за контрреволюційну діяльність було розстріляно ще 12 осіб [28, 2]. Серед розстріляних у межах червоного терору були ректор Новоросійського університету в 1907 - 1913 рр., професор Сергей Левашов та військовий міністр Української Держави Павла Скоропадського Олександр Рогоза [22, 1].

У ніч на 13 липня Одеською ЧК було розстріляно 28 контрреволюціонерів [43, 67]. А вже 25 липня з Одеси повідомлялося про розстріл за наказом губЧК 24-ох осіб у відповідь на білий терор, оголошений білогвардійцями у Харкові та Катеринославі [9, 1].

Щодо учасників контрреволюційних виступів більшовики найчастіше застосовували найвищу міру покарання. Робилося це з метою залякування населення. Цього не заперечував і М. Лаціс, який писав: «Перед усім найвища міра покарання застосовувалась із метою впливу на контрреволюційний елемент і на обивателів, з метою викликати потрібний ефект» [24, 1].

Також значна частина цих контрреволюційних змов була сфа-

брикована більшовиками – з метою посилення репресій на території України.

Посилення репресій більшовики виправдовували наступом білогвардійців. Владімір Ленін у зверненні від ЦК РКП(б) до партійних організацій писав: «Наша справа – ставити питання прямо. Що краще? Вилонити чи й посадити у в'язницю, іноді навіть розстріляти сотні зрадників з кадетів, безпартійних, меншовиків, есерів, «тих, хто виступають» (хто зі зброєю, хто зі змовою, хто з агітацією проти мобілізації, як друкарі або залізничники з меншовиків і т. п.) проти советської влади, тобто за Денікіна? Або довести справу до того, щоб дозволити Колчакові і Денікінові перебити, перестріляти, перепороти до смерті десятки тисяч робітників і селян? Вибір не важкий. Питання стоїть так і тільки так» [39, 61].

31 липня з Чернігова повідомляли про розстріл 13 осіб за участь в організації контрреволюційної й білогвардійської змови. Серед розстріляних були офіцери Венглинський, Тітов, Тинзенко, колишній військовий начальник Римша, священник Митропольский та двоє його синів, священник Попов, студент Величковський та ін. [12, 1]

Наприкінці липня – на початку серпня у Бердичеві надзвичайною комісією було розстріляно близько 25 осіб, звинувачених у контрреволюції та бандитизмі [13, 2].

7 серпня Волинською губЧК було розстріляно 11 осіб. Четверо – за антисоветську агітацію, решта, в основному, – за участь у загонах Соколовського, житомирських погромах, тощо [23, 2].

Зі середини серпня кількість розстріляних почала невпинно зростати. Так, за постановою ВУЧК від 13 серпня було розстріляно 8 осіб, серед яких троє поляків: Чеслав Старж-Якубовський із сином та Казимир Красовський, звинувачені у шпигунстві за спробу перейти україно-польський кордон; командир ескадрону Армії УНР Дмитро Миськевич, монах Климентій Коваленко та ін. [14, 2]

22-23 серпня за постановою ВУЧК було розстріляно ще 8 осіб. Серед них були Анатолій Зубовський та Юрій Гендиров, розстріляні за фабрикування фальшивих документів, якими вони забезпечували осіб, що переховувалися від переслідування советської влади, та за переховування зазначених осіб [15, 2].

Арешти тривали до останніх днів перебування большевиків в Україні. 29 серпня 1919 р. в газеті «Известия ВУЦИК» було опубліковано список із 127 осіб, розстріляних у Києві за останній тиждень, – згідно з постановою Київської губЧК в рамках червоного терору [16, 2].

У советській пресі виправдовували терор советської влади, стверджуючи, що він є відповіддю на білий терор й, одночасно, важливою зброєю у боротьбі з ворогами советської держави. Зокрема, зазначалось: «Масовий червоний терор, обезголовлюючи найнебезпечніших ворогів трудящого народу, полегшує робітничій класі боротьбу з його клясовим ворогом. [...] У скрутні дні, що переживає робітничо-селянська республіка, червоний терор є одним з найважливіших засобів захисту пролетаріату від золотопогонної армії найманця англо-французького

імперіялізму Денікіна. Чим рішучіше і нещадніше буде направлений червоний меч проти буржуазії, тим швидше й легше здолає Советська Республіка своїх смертельних ворогів» [37, 1].

Збільшення кількості розстрілів пояснюється успішним наступом білогвардійських та українських військ. Большевики, побоюючись, що українське населення підтримає війська, що наступають, намагались терором їх змусити до лояльності советському уряду, адже чудово розуміли, що тільки за допомогою страху зможуть втримати владу. Проте, репресивні заходи не допомогли большевикам і вони були змушені вдруге залишити територію України. Але вже наприкінці 1919 р. російські большевики розпочали новий наступ, в результаті якого змогли знову захопити владу в Україні й відновити свою репресивну діяльність.

Таким чином, у 1919 р. червоний терор відіграв важливу роль у советській політиці в Україні. Офіційною причиною його запровадження було проголошено боротьбу з контрреволюцією. Насправді російські большевики прагнули за допомогою терору приєднати українські землі, утвердити там советську владу та знищити будь-яку опозицію советському режимові. Надзвичайні комісії почали створюватися по всій Україні й мали майже необмежені повноваження. Це виливалось у розстріли тисяч людей, яких звинувачували у «контрреволюційності». Тому не дивно, що надзвичайні комісії стали об'єктом ненависти більшості українського населення. Попри це большевики не відмовились

від застосування червоного терору, який був невід'ємним атрибутом советської політики, а навпаки продовжували його використовувати й у наступні роки советського панування в Україні.

Bibliography and Notes

1. Бикова Тетяна, *Масовий терор у період утвердження радянської влади в Криму*, [у:] *З архівів ВУЧК, ГПУ, НКВД, КГБ*, Київ: Поділля 2001, № 2 (17), с. 437-464.

2. Білас Іван, *Репресивно-каральна система в Україні 1917 – 1953: Суспільно-політичний та історико-правовий аналіз: У 2-ох книгах*, Київ: Либідь 1994.

3. Білокінь Сергій, *Масовий терор як засіб державного управління в СРСР (1917 – 1941 рр.): Джерелознавче дослідження*, Київ 1999, 447 с.

4. *Борьба: орган Центрального комитета Украинской партии левых социалистов-революционеров*, Киев 1919, № 74, 16 мая.

5. *Борьба: орган Центрального комитета Украинской партии левых социалистов-революционеров*, Киев 1919, № 80, 22 мая.

6. *Борьба: орган Центрального комитета Украинской партии левых социалистов-революционеров*, Киев 1919, №81, 24 мая.

7. *Вісти ВУЦВК*, Київ 1919, № 10 (37), 2 квітня.

8. *Вісти ВУЦВК*, Київ 1919, № 89 (116), 12 липня.

9. *Вісти ВУЦВК*, Київ 1919, № 104 (131), 30 липня.

10. *Вісти ВУЦВК*, Київ 1919, № 105 (132), 31 липня.

11. *Вісти ВУЦВК*, Київ 1919, № 106 (133), 1 серпня.

12. *Вісти ВУЦВК*, Київ 1919, № 107 (134), 2 серпня.

13. *Вісти ВУЦВК*, Київ 1919, № 110 (137), 6 серпня.

14. *Вісти ВУЦВК*, Київ 1919, № 120 (147), 17 серпня.

15. *Вісти ВУЦВК*, Київ 1919, № 126 (153), 26 серпня.

16. *Вісти ВУЦВК*, Київ 1919, № 129 (156), 29 серпня.

17. *Галузевий Державний Архів Служби Безпеки України*, Фонд 6, Справа 73878-ФП, Том 8, 323 арк.

18. *Галузевий Державний Архів Служби Безпеки України*, Фонд 13, Справа 402, 9 арк.

19. Дойков Юрий, *Красный террор. Россия. Украина. 1917 – 1924*, Архангельск 2008, 680 с.

20. Зарубин Александр, Зарубин Вячеслав, *Без победителей. Из истории Гражданской войны в Крыму*, Симферополь: АнтикВА 2008, 728 с.

21. *Известия Волынского Губернского Революционного Комитета*, Житомир 1919, № 30 (35), 25 мая.

22. *Известия Волынского Губернского Революционного Комитета*, Житомир 1919, № 65 (70), 9 июля.

23. *Известия Волынского Губернского Революционного Комитета*, Житомир 1919, № 97, 9 августа.

24. *Известия ВУЦИК*, Киев 1919, № 44 (71), 17 мая.

25. *Известия ВУЦИК*, Киев 1919, № 45 (72), 18 мая.

26. *Известия ВУЦИК*, Киев 1919, № 50 (77), 25 мая.

27. *Известия ВУЦИК*, Киев 1919, № 51 (78), 27 мая.

28. *Известия ВУЦИК*, Киев 1919, № 78 (105), 29 июня.

29. *Известия Харьковского совета и губернского исполнительного комитета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов*, Харьков 1919, № 99, 27 апреля.

30. *Известия Харьковского совета и губернского исполнительного комитета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов*, Харьков 1919, №101, 30 апреля.

31. *Известия Харьковского совета и губернского исполнительного комитета рабочих, крестьянских и красно-*

армейских депутатов, Харьков 1919, №124, 28 мая.

32. *Известия Харьковского совета и губернского исполнительного комитета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов*, Харьков 1919, №126, 31 мая.

33. *Известия Харьковского совета и губернского исполнительного комитета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов*, Харьков 1919, №137, 13 июня.

34. *Известия Харьковского совета и губернского исполнительного комитета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов*, Харьков 1919, №140, 17 июня.

35. *Коммунист*, Киев 1919, № 86 (114), 20 июня.

36. *Коммунист*, Киев 1919, № 121 (149), 31 июля.

37. *Коммунист*, Киев 1919, № 146 (174), 30 августа.

38. Лацис М. И., *Чрезвычайные комиссии по борьбе с контрреволюцией*, Москва 1921, 62 с.

39. Ленин В. И., *Полное собрание сочинений*, Москва: Политиздат 1970, Том 39, 624 с.

40. Мельгунов С. П., *Красный террор в России 1918 – 1923; Чекистский Олимп*, Москва: Айрис-пресс 2006, 352 с.

41. Файтельберг-Бланк Виктор, Савченко Виктор, *Одесса в эпоху войн и*

революций. (1914 – 1920), Одесса: Оптимум 2008, 336 с.

42. *Центральний державний архів громадських об'єднань України*, Фонд 1, Опис 20, Справа 35, 190 арк.

43. *Центральний державний архів громадських об'єднань України*, Фонд 1, Опис 20, Справа 115, 182 арк.

44. *Центральний державний архів громадських об'єднань України*, Фонд 1, Опис 20, Справа 124, 46 арк.

45. *Центральний державний архів громадських об'єднань України*, Фонд 1, Опис 20, Справа 192, 153 арк.

46. *Центральний державний архів громадських об'єднань України*, Фонд 1, Опис 20, Справа 321, 126 арк.

47. *Центральний державний архів громадських об'єднань України*, Фонд 5, Опис 1, Справа 52, 223 арк.

48. *Центральний державний архів громадських об'єднань України*, Фонд 5, Опис 1, Справа 240, 348 арк.

49. *Центральний державний архів громадських об'єднань України*, Фонд 5, Опис 1, Справа 259, 320 арк.

50. *Центральний державний архів громадських об'єднань України*, Фонд 5, Опис 1, Справа 260, 99 арк.

51. *Центральний державний архів громадських об'єднань України*, Фонд 5, Опис 1, Справа 265, 427 арк.

52. Шаповал Юрій, Пристайко Володимир, Золотарьов Вадим, *ЧК-ГПУ-НКВД в Україні: особи, факти, документи*, Київ: Абрис 1997, 608 с.

Iryna Levchuk

**THE ROLE OF WOMEN'S ORGANIZATIONS OF INTERWAR POLAND
IN THE INTERNATIONAL WOMEN'S MOVEMENT**

Rivne State Humanitarian University, Ukraine

Ірина Левчук

**ДІЯЛЬНІСТЬ ЖІНОЧИХ ОРГАНІЗАЦІЙ МІЖВОЄННОЇ ПОЛЬЩІ
В МІЖНАРОДНОМУ ЖІНОЧОМУ РУСІ**

Abstract: The article explores the main peculiarities of Ukrainian, Polish and Jewish women's organizations in the international women's institutions during interwar period. In the article there is a study of the main priorities and features of these associations. The main tasks of the social groups (titular nation – national minorities) in the Second Polish Republic are characterized.

Keywords: women's organizations, the International Union of Women, International Council of Women, Women's International League for Peace and Freedom

Діяльність жіночих організацій – складова громадянського суспільства Другої Речі Посполитої. Суголосно духу епохи – первинність релігійної / національної ідентичностей над громадянською, вони формувалися за принципом консолідації «своїх». Відтак їхня діяльність віддзеркалювала суспільні реалії, що визначалися свідомим замиканням у національних «гетто», а водночас відображала модерні тенденції. Адже українські, польські, єврейські жіночі організації стали плятформою для політичної участі тих, хто прагнув соціальної емансипації, досягнення реального рівноправ'я чоловіків і жінок.

Стан вивчення цієї проблеми в Польщі й Україні – сучасних дер-

жавах, які в різні роки міжвоєнного періоду включали до свого складу території сучасних Львівської, Івано-Франківської, Тернопільської, Волинської, Рівненської областей – суттєво різняться. Передусім тому, що вчені першої значно швидше за своїх українських колег прилучилися до тих теоретичних засад, які сформувалися на Заході ще до краху т. зв. соціалістичного табору. Керуючись принципом гендерного аналізу, за останні двадцять із лишком років вони дослідили чимало сюжетів з діяльності польських жіночих організацій – починаючи з часу їх утворення (напр., дослідження Ю. Холодецького [22]). Вивчення роботи цих інституцій здійснювалося і надалі: йдеться про пу-

блікації праць М. Сівеца [26], М. Півоварчука [28] та ін.

В українській історіографії стан справ інший: здебільшого діяльність жіночих організацій висвітлювалася дослідниками побіжно (власне ж – при розкритті роботи тих чи інших політичних акторів національних меншин у Другій Речі Посполитій). Як приклад – праці М. Гона [2], В. Меламеда [9], С. Качараби [6]. Власне ж безпосереднє вивчення інституціоналізації та діяльності жіночих організацій започатковано з-поміж українських учених Мартою Богачевською, яку слід вважати дослідницею, яка заклала основи студій українського фемінізму. Продовжили їх у цій царині О. Маланчук-Рибак [8], М. Дядюк [5], Б. Савчук [14]. Питанням гендерної рівності займається також українська дослідниця О. Гриценко-Веселовська [4].

І все ж, діяльність жіночих організацій різних націй, які проживали в міжвоєнній Польщі, вивчена українськими дослідниками недостатньо. Так, скажімо, без суттєвої уваги залишається питання єврейського жіночого руху: його суб'єктів (прибічники сіоністської ідеї та її супротивники), сповідуваних ними цілей, ролі та місця в формуванні міжнаціональних взаємин тощо. Лише штрих-пунктирно ці та інші проблеми з історії єврейських жіночих організацій відображено в роботах О. Козерода [7] та Я. Хонігсмана [19].

Враховуючи наразі доволі вузьке коло проблем, що вивчаються українськими істориками в, сказати б, гендерному ракурсі, метою запропонованої статті є дослідження міжнародного напрямку діяльності тих українських, польських та єврей-

ських жіночих організацій, що діяли у Польщі в міжвоєнний період, порівняння основних аспектів їхньої роботи у співпраці з міжнародними жіночими організаціями.

Діяльність жіночих організацій на міжнародній арені¹ означена різними ракурсами її оцінки. Адже, з одного боку, вона, паралельно із розв'язанням суто жіночих питань, могла сприяти піднесенню авторитету відродженої Польської держави. З іншого, враховуючи доволі значимі міжнаціональні суперечності в ній зрозуміло, що українки й єврейки здобували гіпотетичні можливості шукати захисту від упередженої національної політики влади у міжнародних чинників.

Саме у такому контексті слід вивчати діяльність жіночих організацій українок у Польщі. Вона відбувалася на тлі глибокого міжнаціонального конфлікту, характер якого влучно означив К. Федевич: «1920 – 1930-ті рр. були унікальним періодом в історії Східної Галичини, коли сучасний польський і український націоналізм вже мали досвід створення своєї сучасної національної держави. Вони заявили свої претензії на одну територію, опинилися в одній країні і мусили пристосовуватися один до одного» [18, 264]. Як засвідчили подальші політичні процеси в Польщі, пристосовуватися або шукати «modus vivendi» особливого бажання, на жаль, не проявляла жодна зі сторін.

Прагнення сприяти відродженню втраченої держави визначило один з ракурсів роботи жіночих ор-

¹ Вхідження тих чи інших інституцій до складу міжнародних жіночих організацій відбувалося за принципом державної приналежності.

ганізацій українок. Відтак, останні прагнули здобути самостійне членство в Міжнародній Жіночій Раді² (далі – МЖР). Адже, за умови входження до її складу окремою національною радою, вони б тим самим підкреслили свою окремішність від Польщі.

Досягти бажаного їм допомогли українські емігрантки у Лондоні та Парижі. Вже на початку 1920 р. утворено перші окремі українські комітети-філії у європейських центрах: Лондоні, Парижі, Відні. У тому ж році в Кам'янці-Подільську розпочала роботу Українська Жіноча Рада (УЖР). До її складу входили: Український жіночий союз у Відні, Союз Українок м. Тарнова та Львова. Очолювана Софією Русовою, УЖР ввійшла до МЖР. Після окупації Кам'янця-Подільського російськими військами, УЖР переїжджає до Відня, а її очільниця С. Русова бере активну участь у роботі МЖР [14, 222].

Гострота міжнаціональних суперечностей у Другій Речі Посполитій далася взнаки, коли до складу Міжнародної Жіночої Ради вступили представниці Польщі (1924 р.). У той час як члени УЖР сповідували державницьку позицію, польки на-

² Міжнародна Жіноча Рада – одна з найвпливовіших жіночих міжнародних організацій, яка заснована 1888 р. й, станом на 1920 р., об'єднувала в своєму складі представниць 48-ми національних секцій з усього світу (загалом 35 млн. жінок). Завдяки тому, що в своїй діяльності МЖР уникала проблем політики та релігії, керувалася гаслом «не чини іншим так, як не хочеш, щоб чинили з тобою» їм вдалося консолідувати представниць різних націй і віросповідань. Суб'єктами МЖР були національні ради, які діяли згідно власних статутів, котрі не повинні були суперечити програмним положенням організації [16, арк. 49].

полягали на їх виключенні з організації, наголошуючи на тому, що членство в ній визначається не за національністю, а громадянством. Офіційно українки співпрацювали з Міжнародною Жіночою Радою до 1926 р., а згодом брали участь у конгресах Ради як почесні гості.

Дещо простішим виявився шлях входження українок до Міжнародного Жіночого Союзу (МЖС), який виник у 1902 році у Вашингтоні за ініціативи представниць США, Англії, Данії, Швеції та Норвегії. Першим кроком на шляху інтеграції в цю інституцію стала участь представниць Союзу Українок (С.У.) в Конгресі МЖС, що проходив в Осло (1920 р.) і був присвячений питанню громадянських прав жінок. Через два роки у Римі, у 1923 р., представниць Галичини прийнято до складу Міжнародного Жіночого Союзу на правах «вільної нації».

Зауважимо, що їхнє входження до складу МЖС відобразило неприйняття ними тих держав, що встановили свій суверенітет на українських етнічних територіях. Так, на міжнародному жіночому конгресі, скликаному МЖС у Берліні в 1929 р., українки, відстоюючи своє право на участь у таких заходах, заявили: репрезентацію їхніх інтересів у світі намагаються перебрати на себе дві ворожі українському народові держави: Польща та ССРСР. Лише участь у конференціях, – дещо патосно стверджували вони, – дає можливість підняти український синьожовтий прапор як символ вільного народу [20, арк. 3]. Голова Союзу Українок Мілена Рудницька закликала світову спільноту засуджувати не лише економічну дискримінацію,

а й національну політику Польщі: її намагання асимілювати дітей-українців у школах, створення штучних перепон у розвитку української культури загалом [1, 99]. Такі заяви, зрозуміло, віддзеркалювали конфліктне ество польсько-українських взаємин у Другій Речі Посполитій.

Метою діяльності МЖС на перших етапах його роботи була боротьба за виборчі права жінок. А вже після Першої світової війни його основна увага зосередилася на питанні забезпечення прав жіноцтва у соціально-економічній, правовій та культурній сферах життя.

Українки мали постійне представництво в МЖС до 1935 р. [4, 479]. Вже того року члени С.У. не змогли взяти участь у міжнародному форумі, що проходив в м. Царгород. Так було й надалі: в 1937 р. та 1939 р. вони залишалися осторонь організованих Міжнародним Жіночим Союзом конференцій, що відбулися в Цюриху та Копенгагені. Причин цього було декілька: те, що де-факто українки, які проживали у Другій Речі Посполитій, не репрезентували конкретну національну державу; давалися взнаки дії польських представниць у МЖС, спрямовані супроти українок, а також перешкоди, які чинила польська влада: ускладнення чи унеможливлення отримання закордонних паспортів та віз [5, 297].

Важливою сторінкою в історії міжнародної діяльності українок є їхня участь у Міжнародній Лізі Миру та Свободи (МЛМіС), яка діяла в країнах Європи, Азії, Австралії та США. Українська секція була прийнята до складу цієї організації у 1921 р. на конгресі у Відні [5, 303].

Міжнародна співпраця представниць українських жіночих організацій відбувалася не тільки поза межами Польщі, а й у її кордонах. Так, наприклад, у 1932 р. у Львові перебувала заступниця голови секції меншин при Міжнародній Унії Приятелів Ліги Націй Бакер ван Боссе [3, 2]. Вона активно зацікавилася українським питанням у час пацифікації у Східній Галичині і надалі залишилася відданою українському жіноцтву, яке вбачало у ній свого помічника та друга.

Таким чином, діяльність на міжнародній арені тих організацій, які були створені жінками-українками, засвідчує, що вона була не тільки сферою, де кристалізувалися ідеали емансипації «слабкої статі», виборювалися рівні права жінок і чоловіків, а й використовувалася для обстоювання інтересів українців, що проживали в Другій Речі Посполитій, як нації. Наведені приклади протидії «своїх» та «чужих» – промовисте свідчення того, що конфлікт із питання державно-правового статусу тих теренів, де українці склали етнічну більшість, віддзеркалює один із ракурсів міжнаціональних суперечностей, який давався взнаки як у Другій Речі Посполитій, так і на міжнародній арені.

На ній працювали й представниці польського жіноцтва. Прототипом С.У. у Другій Речі Посполитій був Związek Pracy Obywatelskiej Kobiet (ZPOK – Об'єднання громадської праці жінок). У 1929 р. у його складі утворено відділ закордонних справ – промовисте свідчення нового напрямку, що визначився в діяльності цієї громадської організації. Головним його завданням (який у

1929 – 1934 рр. очолювала А. Германова, у 1937 р. – Вроблевська, з 1938 р. – Г. Ярошевічова [23, 4]) визначено інформування членкинь про закордонний жіночий рух та налагодження співпраці ZPOK із міжнародними жіночими організаціями.

Першим вагомим здобутком у його діяльності стало входження ZPOK у травні 1929 р. до Міжнародного Жіночого Союзу – організації, яка своєю головною метою визначала поглиблення впливу жінок на публічне життя держав, громадянками яких вони були.

Оскільки українки здобули членство в цій організації кількома роками раніше, це не пройшло повз увагу польок. Припускаємо, що надалі факт входження перших у МЖС використовувався представницями титульної нації Польщі як своєрідний каталізатор задля активізації участі польських жінок у міжнародному русі.

Про прагнення керівництва ZPOK здійснювати активну діяльність на міжнародній арені свідчать ініціативи, які здійснено вже в наступний рік після входження цієї організації до МЖС. Так, у 1930 р. репрезентантки ZPOK зажадали мати свою представницю у польській делегації на кодифікаційній конференції Ліги Націй. Тоді ж польки надіслали прохання до міністра соціальної опіки щодо постійного представництва своєї делегатки Євгенії Васневської на сесіях Бюро Міжнародної Праці. Якщо перша з названих ініціатив ZPOK владою була відхилена, то друга – задоволена [32, 40]. Про успіхи діяльності польок у політичній сфері промовисто свід-

чить участь представниці цієї організації Анни Парадовської-Шелаговської на сесії Ліги Націй 1931 р. Відтоді до складу польської делегації в найавторитетнішій у той час міжнародній організації завжди входила жінка. Така лояльність центральної влади може пояснюватися тим, що саме ZPOK послідовно підтримував внутрішньополітичний курс Юзефа Пілсудського та ініціативи уряду.

Окрім ZPOK до МЖС входило «Польське товариство жінок з вищою освітою» (Polskie Stowarzyszenie Kobiet z Wyzszym Wykształceniem) [28]. Представниці цих організацій брали участь у Конференції в Гаазі 1930 р., яка була організована спільно МЖР і МЖС. На її порядку денному стояло питання: «Жінка заміжня, чи ні, має таке ж право, як чоловік, право добровільної зміни громадянства». Важливе значення для польок мала також участь у Лондонській конференції з обмеження і зменшення морського озброєння (1930 р.). На ній представниці Франції, Англії, Японії і США склали прем'єрові Великобританії Джеймсові Ремзу Макдоналдові петицію з сотнями тисяч підписів жінок, які виступали за роззброєння країн-учасниць Першої світової війни. У відповіді прем'єра з-поміж іншого стверджувалося: «...Жінки не повинні припиняти роботу в цьому напрямі, якщо хочуть, щоб їхні бажання мали значний вплив на міжнародну політику» [23, 3]. Отже, звернення жіноцтва було почуте представниками політичних еліт тодішньої Європи.

Значна кількість жіночих організацій Європи (серед яких і ZPOK) входила до Міжнародної організа-

ції праці (МОП) – спеціалізованої установи Ліги Націй, що заснована 1919 р. з метою підтримки міжнародного співробітництва у справі забезпечення миру в усьому світі й зменшення соціальної несправедливості шляхом покращення умов праці.

Серед впливових та відомих жіночих організацій ХХ ст. – Міжнародна Жіноча Ліга Миру та Свободи (МЖЛМіС). Українська секція на чолі з В. Конор-Вілінською була представлена в МЖЛМіС з 1923 р. [13, 26]. До цієї організації входила й Польська Жіноча Ліга Миру та Свободи. Її статутом визначалися завдання, які були першочерговими для МЖЛМіС. Це, зокрема, боротьба з війнами, всіма формами насильства і дискримінації; вимоги загального роззброєння і розв'язання непорозумінь між державами та народами; спільна економічна і політична кооперація народів без різниць раси, статі та віросповідання [30, арк. 1].

Серед громадських організацій, що працювали на міжнародній арені, – Міжнародна федерація жінок з вищою освітою [26]. Один із форумів, що 23 серпня – 1 вересня 1936 р. проведений останньою – з'їзд у Кракові. Як господарі заходу, польки запросили на нього представниць Франції, Великобританії та Швеції. Використовуючи той факт, що рівень освіти українок був невисоким, польки не запросили їх до участі у цьому форумі. Констатуючи вище наведену аргументацію, одночасно висловимо припущення: ігнорування представництвом українок на Конгресі зумовлювалося не тільки тим, що з-поміж них лише незначна частина мала вищу

освіту, а й було результатом довготривалого українсько-польського конфлікту.

На краківському з'їзді обговорювалися питання перспективи майбутньої міжнародної співпраці, підготовки молодого покоління. Представниця Франції О. Мольнар виголосила доповідь про суспільно-економічне становище робітниць у містах, учасниця з Англії п. Мелвілс розмірковувала над питаннями фемінізму в світі, а представниця жінок зі Швеції Карін Роек розповіла про особливості економічного відродження цієї країни [25, 17].

Отже, жінки тодішньої Європи зосереджували свою увагу не лише на суто жіночих питаннях, а й на економічних, соціальних та політичних проблемах. Не байдужою була для жінок й доля майбутньої Європи. Так, коли в Німеччині в 1930-х рр. набули все більшого поширення реваншистські настрої, найбільші міжнародні організації – Міжнародна Жіноча Рада, Міжнародна Жіноча Ліга Миру і Свободи, Християнський Союз Молоді, Міжнародний Жіночий Союз, Світовий Союз Міжнародного Порозуміння і Федерація жінок з вищою освітою – опублікували відозву з протестом проти самої дискусії про можливість нової війни.

Особливою за своїм звучанням інституцією на тлі інших жіночих організацій, що діяли в Європі, була Ліга слов'янських жінок (ЛСЖ). Адже її головне завдання – ознайомлення та зближення слов'янських народів в культурній і суспільній сферах, сприяння розвитку слов'янських культур [12, арк. 1]. 5 лютого 1930 р. відбувся

з'їзд Ліги у Празі. Серед присутніх були представниці Сербії, Югославії, Болгарії, Польщі, Словаччини. Репрезентантка Польщі Стефанія Лаудин-Хшановська запропонувала аби Ліга виступила проти використання отруйних газів у військових діях, але така пропозиція була відхилена (наслідок того, що ЛСЖ позиціонувала себе як аполітична організація) [11, арк. 6].

Наступний з'їзд Ліги слов'янських жінок проходив 10–12 червня 1931 р. у Варшаві. Відкривала конгрес голова Слов'янського об'єднання жінок у Польщі сенаторка Ганна Губицька. До президіюму конгресу входили представниці Чехословаччини та Югославії. Важливою була присутність репрезентанток Болгарії, Росії та західноукраїнських земель, а участь у з'їзді волинянки п. Богуславської віддзеркалювала тимчасове потепління у польсько-українських стосунках [15, арк. 29]. У останній день форуму до його учасниць приєдналася ще одна українка з Волині – п. Маслової. Важливим меседжем, що прозвучав на пленарному засіданні, було оголошення про те, що у 1934 р. приводом для зібрання всіх слов'янських товариств буде відзначення 50-ліття існування українського жіночого руху [24, 12]. На жаль, до 1934 р. відносини між українцями та поляками погіршились і Український жіночий Конгрес у Станиславові (сучасний Івано-Франківськ) проходив без участі польських делегаток.

На конгресі в Копенгагені, організованому МЖР, українки підняли питання замученої у львівській в'язниці української громадської ді-

ячки, учасниці С.У. – Ольги Басараб³. Тим часом як польська влада намагалася приховати цей злочин, українки оприлюднили інформацію про нього на засіданні МЖР. Дії представниць останніх викликали невдоволення учасниць форуму, особливо ж польок, які наголошували на аполітичності Ради [17, арк. 48].

Діаметрально протилежними українським були прагнення польських євреїв. Бажання відновити власну державу на території Палестини полонило багатьох із них [2, 254]. Соціально активна частина єврейського жіноцтва брала активну участь у реалізації національного ренесансу, яке неможливе без власної держави.

Завдання повернення на історичну батьківщину стала головною у роботі «Жіночої міжнародної сіоністської організації» (Womens International Zionist Organization, WIZO) [6, 124]. Вона була створена у 1920 р. у Лондоні і невдовзі поширила свою роботу на Європу, а згодом і світ. Станом на 1935 р. WIZO налічувала близько 70 тис. членів у 46 країнах світу [21, 188].

У Польщі вона була найбільшою організацією єврейських жінок. Її представниця, що проживала у Палестині, д-р Целіна Соколова, гостюючи у Львові у місцевого відділу організації, зазначила: «...Головними є дві літери у назві нашої організації

³ О. Басараб була заарештована 3 лютого 1924 р. за підозрою участі в Українській військовій організації. Після допиту, проведеного відомим комісаром-садистом Кайдан, у ніч з 12 на 13 лютого ув'язнена померла від завданих їй травм. Задля імітації суїциду, її тіло повісили на вікні тюремних ґрат, а потім таємно поховали [10, 11].

(I та Z): International – свідчить, що наша організація є міжнародною та Zionist – те, що сповідує сїонїзм, який базується на принципах месїанїзму та прагнення створити власну державу» [31, 3]. Такї промови спонукали, надихали єврейське жїноцтво до активнїшої роботи з метою здобуття нацїональної держави.

В Єрец-Ізраель під керївництвом Ади Фїшман діяла «Рада робїтниць», що об'єднувала 27 тис. працюючих жїнок, включаючи вихїдцїв із Польщі. Важливим було те, що ця їнституцїя була представлена у Бюро працї, яке діяло при Лізі Нацїй. Вона користувалася значною популярнїстю серед єврейок: упродовж 1928 – 1933 роках кїлькїсть учасникїв «Ради робїтниць» зросла на декїлька тисяч [27, 9]. Такий суттєвий показник був наслїдком виходу цїєї органїзацїї на мїжнародний рївень.

Важливу роль у життї єврейського жїноцтва в Палестинї вїдїграла робота «Лїги жїнок для боротьби за рївноправ'я» [19, 65]. Її завдання – боротьба за здобуття права обирати членїв єврейських гмін. Очолювала Лїгу д-р Р. Гунзберг [21, 190.]. Оскїльки, згїдно з релїгїйними приписами, жїнки не мали права брати участї у виборах до гмін, значна частина соцїально активних жїнок вступала до рїзномїрних органїзацїй.

Значною подїєю в їсторїї єврейського жїночого руху став перший Всесвїтній Конгрес єврейських жїнок (зокрема і з Польщі), який вїдбувся у Вїднї у травнї 1923 р. На ньому обговорювалися питання про становище єврейок в Польщі, в совєтській Українї та їнших країнах Схїдної Європи. Не оминули увагою учасницї форуму й проблему єв-

рейських погромїв на українських землях. В резолуцїї Всесвїтнього Конгресу стверджувалося, що найкращим вирїшенням складного становища єврейок в Українї та Росїї є їхнїй переїзд до Палестини [7, 18].

З-помїж найвїдомїших представниць єврейського жїноцтва мїжвоєнної Польщі були Елла Стофова, Роза Мельцєрова, Сесилїя Клафтен, Дїна Карлова, Перша – уродженка Львова, яка у 1921 р. вступила до американсько-польської секцїї допомоги дїтям. Вже у 1926 роцї вона очолила Секцїю Опїки над матїр'ю та дитиною, що постала завдяки допомозї польсько-американського вїддїлу Червоного Хреста [21, 542]. Дїна Карлова – голова львївського осередку «Koła Kobiet Żydowskich», спївзасновниця WIZO у Львовї, яка згодом емігрувала до Палестини. У 1934 р. вона здїснила турне Румунїєю, під час якого пропагувала роботу благодїйницької органїзацїї «Keren Kajemeth» і WIZO. Вона презентувала єврейок на XVII і XVIII Сїонїстських конгресах, а також на VI і VII конференцїях WIZO в Базелї та Празї.

Не менш активною була Сесилїя Клафтен, яка народилася у Тернополї. Її діяльнїсть розпочалася в Галичинї, де вона вїдкривала професїйнї школи для дївчат, центри опїки над сиротами. С. Клафтен входила до Президїї Свїтової спїлки єврейських жїнок, а на Конгресї в Гамбурзї була обрана членом Наглядової кооперативної ради та вїце-президентом Спїлки єврейських жїнок (Związek Kobiet Żydowskich).

Особливої уваги заслуговує постать Рози Мельцєрової – мабуть, найпрогресивнїшої представницї

єврейського жіноцтва не лише на західноукраїнських землях, а й в усій Польщі. Сучасниці Мельцерової називали її одною з перших будительок руху за відродження [29, 2].

Народилася Роза у Тернополі 1880 р. З метою збору коштів на створення осередку єврейської жіночої організації, в 1919 р. вона подорожує до Франції, Голяндії, Швейцарії та Бельгії. В 1922 – 1927 рр. Р. Мельцера відстоювала інтереси єврейок у польському Сеймі [29, 3]. Її праця *Значення жінок у національному єврейському житті*, видана мовою їдиш, стала програмним документом єврейського жіночого руху в Західній Україні.

Такі жінки як Р. Мельцера сприяли поступу сіонізму в цьому регіоні. Їхня діяльність, спрямована на відродження держави євреїв у Палестині, не заважала їм порушувати проблеми емансипації жінки, інші соціальні питання, які були на часі у традиційному єврейському середовищі.

Не були чужими для єврейок, що проживали на західноукраїнських землях, і проблеми, які хвилювали світове жіноцтво [9, 55]. Їхні представниці брали участь у міжнародних жіночих організаціях Європи, Азії, Африки та Австралії, в роботі однієї з сесій Ліги Націй, що відбулася в 1937 р. З-поміж питань, які обговорювалися учасницями цих форумів – рівність прав індивіда незалежно від громадянства, політичні права, право обирати та бути обраною як до парламентів, так і виборних місцевих органів влади, право заміжнім жінкам самостійно обирати місце проживання та опікуватись дитиною, право на працю, рівність у

сфері приватної власності, доходів і заробітків [27, 9].

Отже, незважаючи на склад тих чи інших організацій, який визначався національністю та віросповіданням, їхня діяльність сприяла розвитку жіночого руху в міжвоєнній Польщі. Консолідуючим фактором для членкинь цих інституцій була стать, а конфронтаційним – національне питання. Таким чином, жіночі організації розвивалися й діяли в фарватері суспільно-політичних процесів у Польщі, та, у випадку урахування діяльності WIZO, в світі.

Обстоюючи позицію захисту прав жінок, ці організації працювали в складі міжнародних організацій. Одночасно, як українські, так і польські й єврейські інституції на форумах, що проводилися ними, обстоювали інтереси своїх націй. Так, репрезентантки титульної нації Польщі відстоювали на них як інтереси жінок, так і своєї національної держави. Тим часом українки та єврейки (як представниці національних меншин Польщі) демонстрували прагнення до створення національних держав, виступали на захист інтересів «своїх» у Другій Речі Посполитій та інших державах їх проживання. Так, завдяки виступам на міжнародних конференціях та з'їздах, українки спричинилися до інформування світової громадськості про трагедію Голодомору 1932 – 1933 рр.; вони шукали допомоги у Ліги Націй і Міжнародного Червоного Хреста. Значимим для української національної справи було й постановня «Всесвітнього союзу українок», який об'єднав у своєму лоні тих з них, котрі проживали в

еміграції, Східній Галичині та Волині [8, 130].

Окрім спільності в обстоюванні інтересів власних націй, діяльності організацій українок, польок та єврейок було й сповідування тих ідей, котрі артикулювалися міжнародним жіночим рухом.

Bibliography and Notes

1. Богачевська Марта, *Український фемінізм у Польщі між двом світовими війнами*, «Сучасність» 1984, № 11, с. 96-113.

2. Гон Максим, *Забезпечення прав етнічних меншин у Другій Речі Посполитій* [у:] *Філософія. Педагогіка. Суспільство: Збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету, Рівне 2011, Випуск 1, с. 251-263.*

3. *Гостина пані Бакер ван Боссе у Львові, «Жіноча Доля» 1932, 15 листопада, с. 2.*

4. Гриценко-Веселовська Ольга, *Суфразажизм як шлях забезпечення гендерної рівності у сфері виборчих прав жінок*, [у:] *Актуальні проблеми політики 2014, Випуск 51, с. 477-484.*

5. Дядюк Мирослава, *Український жіночий рух у міжвоєнній Галичині: між гендерною ідентичністю та національною заангажованістю*, Львів: Астролябія 2011, 368 с.

6. Качараба Степан, *Еміграція євреїв із Західної України в Палестину у 1919 – 1939 роках*, [у:] *Україна Модерна, Київ-Львів 2002, с. 119-140.*

7. Козерод Олег, *Гендерні аспекти історії українського єврейства (на прикладі періоду 20-х рр. ХХ ст., Київ 2013, 114 с.*

8. Маланчук-Рибак Оксана, *Порівняльна характеристика руху за емансипацію жінок в Україні і Польщі у ХІХ – першій половині ХХ ст. (історіографія та історіософія проблеми)*, [у:] *Пробле-*

ми слов'янознавства, Випуск 50, Львів 1999, с. 125-138.

9. Меламед Володимир, *Між двома Світовими війнами (1919 – 1939 рр.)*, [у:] *Ї (Незалежний культурологічний часопис)*, Львів 2008, № 51, с. 50-60.

10. *Незабутня Ольга Басараб: вибране* / Ред. І. Книш, Вінніпег: Організація українок Канади ім. О. Басараб 1976, 240 с.

11. *Об'єднання польських християнських жіночих товариств у Львові. Програми і запрошення, листування про скликання всеслов'янських з'їздів жінок у Празі (Чехословаччина)*, [у:] *Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 841, Опис 1, Справа 78, 28 арк.*

12. *Проект статуту «Об'єднання слов'янських жінок» у Польщі*, [у:] *Державний архів Івано-Франківської області, Фонд 362, Опис 1, Справа 1, 18 арк.*

13. Рубель Амалия, *Хроніка філії Союзу Українок у Станіславові, Івано-Франківськ: Лілея-НВ 2009, 128 с.*

14. Савчук Борис, *Жіноцтво в суспільному житті Західної України (остання третина ХІХ – 1939 р.)*, Івано-Франківськ: Плай 1998, 273 с.

15. *Статут «Всеслов'янського об'єднання жінок», протокол з'їзду делегатів об'єднання, що пройшов 12.04.33 р. у Варшаві і звіт про діяльність головного управління об'єднання слов'янських жінок в Польщі за час з 10.03.32 по 2.04.33 року*, [у:] *Державний архів Івано-Франківської області, Фонд 362, Опис 1, Справа 5, 47 арк.*

16. *Статут Міжнародної Ради Жінок, Національна Рада польок*, [у:] *Львівська наукова бібліотека імені Василя Стефаника, Відділ рукописів, Фонд окремих надходжень, Справа 1315, 137 арк.*

17. *Статут Української Жіночої Національної Ради*, [у:] *Центральний державний архів громадських об'єднань України у Києві, Фонд 269, Опис 1, Справа 188, 55 арк.*

18. Федевич Климентій, *Галицькі українці у Польщі 1920 – 1939 рр. (Інтеграція галицьких українців до Польської держави у 1920 – 1930-ті рр.)* / Перекл. з рос. Т. Портнової, Київ: Основа 2009, 280 с.
19. Хонигсаман Яків, *Благотворительность евреев Восточной Галиции*, Київ: Інститут Юдаїки 2002, 86 с.
20. Центральне українське національне товариство Союз Українок, м. Львів. *Звіт про роботу українських делегаток на Міжнародному жіночому конгресі у Берліні в 1929 р.*, [у:] Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 319, Опис 1, Справа 40, 4 арк.
21. *Almanach Żydowski*, Lwów: Wydawnictwo Kultura i Sztuka, 1937, 708 s.
22. Chołodecki Józef, *Kobieta polska w obronie ojczyzny*, Lwow 1919, 24 s.
23. *Kobiety na terenie międzynarodowym w 1930 roku*, [w:] *Bluszcz* 1931, 25 czerwca, s. 3-4.
24. *Kongres kobiet słowiańskich*, [w:] *Bluszcz* 1931, 25 czerwca, s. 12-13.
25. *Kongres Międzynarodowej Federacji kobiet z wyższym wykształceniem*, [w:] *Praca Obywatelska* 1936. № 13 (15 lipca), s. 17.
26. Michał Siwiec, *Polskie Stowarzyszenie Kobiet z Wyższym Wykształceniem*, Web. 13.02.2015. <<http://wadowiana.eu/wp-content/uploads/2014/05/>>.
27. *Międzynarodowe organizacje kobiece, a Liga Narodow*, „Chwila” 1938, 28 stycznia, s. 9.
28. Piwowarczyk Mirosław, *Polskie Działania Związku Pracy Obywatelskiej Kobiet na rzecz pomocy rodzinie*, Web. 22.01.2014. <http://www.wwr.uni.wroc.pl/articles_pl/Tom_007>.
29. Roza Melzerowa, «Chwila» 1934, 20 października, s. 2-3.
30. *Statut Stowarzyszenia «Polska Liga Kobiet Pokoju i Wolności»*, Warszawa 1906, 15 арк., [у:] *Львівська наукова бібліотека імені Василя Стефаника*. Відділ основних книжкових фондів.
31. *WIZO we Lwowie*, «Chwila» 1932 г. 28 lutego, s. 3.
32. *ZPOK na terenie międzynarodowy*, [w:] *Praca Obywatelska* 1938. № 5, 6 (25 maja), s. 40-41.

Natalia Shudliak

**THE REFLECTION OF THE FOLK RELIGIOUSNESS IN THE 1920S
IN UKRAINE ON THE PAGES OF «ETNOGRAFICHNYI VISNYK»**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Наталія Шудляк

**ВІДОБРАЖЕННЯ НАРОДНОЇ РЕЛІГІЙНОСТІ У 1920-Х РОКАХ
В УКРАЇНІ НА СТОРІНКАХ «ЕТНОГРАФІЧНОГО ВІСНИКА»**

Abstract: The article is devoted to the analysis of the publications of "Etnografichnyi visnyk" in the period from 1925 till 1930, where there is some information about different expressions of the folk religious movement in the given period of time. The main reasons of appearance of such movements in different regions of Ukraine were characterized. The folk art expressed in the form of legends, retellings, songs and prayers was analyzed. The author introduces a new concept of «related» wonders that appeared from the events called wonders into the scientific circulation. Their essence and basic functions are determined. An attempt to prove the existence of the common base was made for the appearance and propagation of religious legends created from the rumors about the events considered as a wonder. The results of this research belong to the field of learning folk spirituality of the Ukrainians in the period of destruction of established economical, moral and spiritual norms of the rural life when Russian Bolsheviks set the authority.

Keywords: Ukrainians, folk spirituality, religious legend

Історія свідчить, що українці завжди сприймали основу свого буття через призму духових і релігійних понять. Тому перші спроби російських большевиків зруйнувати явище релігії викликали хвилю опору українського населення, але тривалий тиск на культуру та менталітет українців майже знищив духовність нації. В часи незалежності дуже важливо відродити втрачене, і зберегти здобуте і відновлене.

20-ті роки ХХ століття ввійшли в історію не лише як прихід та станов-

лення влади большевиків, але також, як своєрідна опозиція цьому, що вилилась у формі масових паломництв до місць явлення чудес релігійного характеру на території України. Метою нашого дослідження є аналіз статей «Етнографічного вісника» 1925 – 1930 років, інформація яких стосується чудес релігійного характеру, народного прозового й пісенного фольклору, що виник на основі поширення відомостей про чуда. В ході дослідження автор прагне підтвердити гіпотезу, що легенди про чуде-

са, які мали місце у різних областях країни і у різний час, мають спільну основу свого походження. Цією основою вважається легенда про розмову жінки й чоловіка про покарання людей за їхні гріхи. Співрозмовники приходять до висновку, що потрібно показувати людям чуда, щоб вони знову увірували. Існують варіанти цього переказу, де головними героями є три чоловіки, народна уява нарекла їх – Ісусом Христом і апостолами Петром та Павлом, жінкою зазвичай була – Божа Мати.

Ми спробуємо проаналізувати наукові публікації 20-х років ХХ ст., які є фактичним першоджерелом у висвітленні вказаної проблеми; встановити приблизний час активного поширення легенди, яку автор вважає основою для пояснення і обґрунтованого творення інших легенд про чудеса релігійного характеру; визначити прямий чи опосередкований зв'язок між легендами про чудеса і так званою «основною» легендою.

У літературі яскраво виділилось кілька напрямків у вивченні цієї проблеми. Видання, які ми будемо аналізувати, за тематикою можна поділити на окремі, але пов'язані між собою аспекти:

- збирання, класифікація, публікація та вивчення пісенного фольклору, пов'язаного з чудесами релігійного характеру, що виник у 1920-х роках;

- збирання і публікація прозового фольклору вказаного періоду;

- дослідження про чудотворні ікони, історія їх виникнення чи появи, відомості про зцілення та ін.;

- дослідження у сфері паломництва, його напрями, причини, популярність.

Також можна виокремити дослідження так званої «пошести чудес» на території Поділля, що мала місце у зазначений час. Розповіді та перекази про деякі з них були відомі й за межами України. Вагоме місце займають супутні чудеса, які відбувались за час паломництва селян і витворювались у народній уяві з різних, іноді зовсім не об'єднаних, подій.

Східне Поділля стало свого часу еталоном для дослідження генези народного фольклору, що творився під впливом чудес. Уже на початку 1920-х років з'являються тематичні публікації. Найпопулярнішими та найкраще дослідженими є події у Калинівці та чудо у так званій Йосафатовій долині (село Голинченці Шаргородського району) на Вінниччині. Досліджуваний період відомий і сплеском наукової думки у різних сферах на території України. Про події, що стали причиною масових паломництв, писали Никанор Дмитрук [1], [2], Василь Кравченко [3], [4], Микола Левченко [5], Павло Попов [6], Олена Пчілка [7], Степан Шевченко [8] на сторінках «Етнографічного Вісника», – друкованого органу Етнографічної Комісії Української Академії Наук. У цих публікаціях знаходимо різні варіанти пісень, молитов, псалмів, розглянуто їхні трансформації – залежно від часу та регіону виникнення тощо. Маємо ряд легенд і переказів, безпосередньо пов'язаних із подією, яку пояснювали як чудо, біблійні тексти перероблені у народній традиції під «потребу» пояснити чи підтвердити «чудесність» події, й розповіді, що виникли на основі випадків, які у народі трактували як «кару Божу за невіру».

Спробуємо довести гіпотезу про існування основи для виникнення

легенд релігійного характеру. Звернемось до невеликої статті С. Якимовича *З есхатологічних настроїв опублікованої у щомісячнику Життя і революція* № 1 за 1926 рік [9]. Викладені у ній факти допоможуть цілісніше висвітлити проблему спільного походження легенд про чудеса різного типу. Окрім цього на сторінках щомісячника це єдина стаття подібного типу, чим теж заслуговує на увагу. В першу чергу зазначимо, що змістовно автор у публікації дотримується відразу двох напрямків – висвітлення песимістичних настроїв населення та критика активних проявів народної релігійності. Пояснюється це тим, що «пасивній верстві звичайна диференціація думок (на тих, хто активно веде боротьбу і тих, хто спостерігає – Н. Ш.) в'яжеться з виразною розгубленістю думок і з тою системою сприйняття життя, де постійно переважає майже дитяча віра в якесь неймовірне чудо, яке визволить їх із того безладдя, де вони опинилися» [9, 114]. Легенда записана на Поділлі у 1920-му році має яскраво виражений апокаліптичний зміст. Це найперший варіант оповіді, означений у часі й просторі. За початком вона дуже схожа на подібні оповіді, які наводять Н. Дмитрук [1, 56], С. Шевченко [8, 144] та Олена Пчілка [7, 44]. У всіх описується як серед ночі у пустих будівлях (клубня, сторожова будка, порожня хата, на будівництві) з'являлось таємниче світло. Коли ж намагались дізнатись, що там коїться – світло зникало. За сюжетом знаходилось один чи двоє сміливців, які погоджувались на спостереження у будівлі. Згодом вони ставали свідками розмови трьох чоловіків чи жінки й чоловіка про майбутнє людей. Ав-

тор вказаної статті наводить порівняно коротший варіант і закінчує її тим, що невіруючий солдат кинув у старців гранату. За це він був покараний – вгруз по пояс у землю. Лише людська молитва про помилування могла його врятувати. Легенди цього типу, що були поширені в народі вже тривалий час, і в період, який тут досліджується, набувають особливого значення.

Прихід до влади російських большевиків, і їх спроби зруйнувати віру, спонукали людей вбачати в усьому пророчі знамення. Саме засоби економічного та морального примусу зумовили навернення розгубленого селянства до вищих сил. Ці сили народна творчість досить чітко визначила – як добрі: Ісус Христос, Мати Божя, апостоли Петро й Павло; – злі: Антихрист, який прийшов до влади, чи незабаром прийде. Фактично, перші були покликані, щоб захистити людей від злодіянь Антихриста. Події, початку 1920-х років – голод, тотальна руйнація християнських святинь, пропаганда атеїзму, наводили на думку, що нова влада й є тими злими силами, від яких потрібно боронитись. На такому підґрунті інформація, що поширювалась у формі згаданих легенд, знаходила позитивні відгуки у народних масах, скривджених у своїх релігійних почуттях. Цьому сприяла й мораль легенди: співрозмовники обговорювали гріховність життя народу і покарання за це, але проходили до висновку, що кара призведе до негативних наслідків. Люди будуть страждати й винуватити в цьому Бога. Саме тому розмова закінчувалась згодою являти людям чудеса, щоб ті увірували у силу й ласку Божу.

Можна провести такі паралелі:

- перша занотована і опублікована легенда цього типу датована 1920-тим роком, тобто хронологічно передувала резонансному Калинівському чудові;

- у публікаціях, що стосуються народної релігійності і пов'язаної з нею творчості, ці легенди подаються першими, й мають найбільш точні пояснення;

- паломництва, пов'язані із чужинами, мали на меті, в першу чергу, покаяння та прохання про помилування від страшного Божого гніву, а саме цей мотив спостерігається у вказаному типі легенд.

Тому можна стверджувати, що легенда (умовно назвемо її *Розмови про майбутнє народу*), є основою для створення і поширення інших легенд, утворених із відомостей про чудесні події. Іншими словами, основна легенда ставала логічним поясненням явленим чудам та давала привід стверджувати факт їх чудесності (так само як і перероблені біблійні тексти). Схожу з нашою думку висловлює П. Попов [6, 11]. Досліджуючи пісні «Калинівсько-Сафатового» циклу, він зауважує, що всі вони тематично діляться на дві взаємопов'язані ідеї. Перша – смерть Сина Божого на хресті (в основному все, що пов'язано з Калинівським чудом). Друга – кінець світу; тут головним «персонажем» виступає Йосафатова долина. Як бачимо, наслідкова спорідненість цих пісень із *Розмовою про майбутнє народу* очевидна. До того ж події у Голинчинцях через призму Калинівського чуда пояснювались у народі, як кара за маловір'я. Суд Божий настане тому, що люди мало вірять у Бога, допускають руй-

націю духовних святинь, не виступають на їх захист. Це підтверджується фразою одного зі старців у легенді, наведеній С. Шевченком: «Скосили озимину, давай будем косить і ярину. – Та ні, – хай ярина зостається, може таки увірують у Бога» [8, 144]. Під «озиминою» вони мають на увазі жертви Першої світової війни та голоду початку 20-х років. Тепер настала черга «ярини» – покоління, яке пережило ті «покарання». З огляду на події того часу для народних мас все вказувало на кінець світу та Страшний суд. Таким чином ми підтверджуємо гіпотезу про існування спільної основи для релігійних легенд, які виникли у 1920-х роках під впливом подій, потрактованих як чудеса.

Тему народної релігійної творчості розкриває у своїй статті *Українські народні легенди останнього часу* й Олена Пчілка [7]. У наведеному матеріалі добре простежуються основи матеріальної, а головним чином моральної підготовки селян перед походом до місць явлення чудес. Опубліковані легенди мають цікаву специфіку – вони контекстно об'єднують цих дві події у послідовно-часовому або причинно-наслідковому зв'язку. Це можна простежити, порівнюючи *Розмову про майбутнє народу* та легенди про Калинівський хрест, коли ціллю подорожі було саме спокутування гріхів перед Спасителем.

Грунтовне дослідження Павла Попова *До текстів т. зв. «Калинівських» пісень* має неабияке значення для вивчення суті явища, що сколихнуло народні маси [6]. Метою цієї публікації автор називає «вивчення сьогочасних шляхів народної поезії на Україні, її ідеологічні надбудови, її форми, її поетики, її зв'язків з укра-

їнською стародавньою усною традицією та писаною літературою, так і з течіями міжнародного фольклору та сторонніми літературними впливами» [6, 8]. Завдання «з'ясувати кілька досі ще виразно не висвітлених питань, як от, напр., про справжній обсяг, джерела, тенденцію, хронологію, територію та ін. «Калинівського циклу» [6, 8], виконані якнайкраще. Проаналізувавши усі опубліковані на той час пісні П. Попов приходять до висновку, що, незважаючи на кількість варіантів, усі тексти Калинівського циклу, з яких одинадцять є оригінальними, можна змістовно класифікувати таким чином: «одна пісня на народно-апокрифічну тему із життя Ісуса Христа (про розмову його з жінкою біля криниці); три пісні на тему Христових страждань і смерті на Хресті; три пісні на есхатологічні теми про кінець світу, антихриста і страшний суд; чотири пісні про самі чудесні події в Калинівці та на «Сафатовій долині»» [6, 11]. Публікація цікава тим, що автор досліджує генезу пісень цього циклу, знаходячи паралелі не лише з лірницькими піснями, а й із колядками, щедрівками, прозаїчними переказами-легендами [6, 19]. Детально прослідковано у кожному конкретному випадку, звідки саме і яким чином утворився варіант пісні. Матеріал, виданий П. Поповим, слугує підґрунтям для вивчення народної пісенної творчості, пов'язаної з релігійними чудами на Поділлі.

Своєрідним доповненням до вищеописаної статті можна вважати працю В. Кравченка «Псалми», що в 1923-24 рр. співали прочани під час подорожувань до різних чудес [3]. Тут теж висловлено думку про те, що час-

тина «псалмів» – це давні колядки, або ж лірницькі пісні, перероблені прочанами під час подорожей до Калинівки чи Йосафатової долини.

У іншій роботі *Осапатова долина* [4] автор вказує на те, що у період, коли про Калинівський хрест почали забувати, з'явилися оповіді про Йосафатову долину. Місця точного її знаходження, ті хто проживали за межами Вінниччини, не знали й часто ототожнювали із Калинівським хрестом [4, 108]. Саме цей факт можна вважати підтвердженням нашої гіпотези про спорідненість цих подій – не у реальному часі, а в народній уяві. Ще одним доказом є топографічні показники. Сучасні Калинівський та Шаргородський райони Вінницької області знаходяться доволі далеко один від одного, тому в реальному вимірі цей факт виключає можливість переростання Калинівського чуда в Йосафатову долину. Ці думки підтверджує одна із легенд, наведена Н. Дмитруком, у якій посланець з Калинівки «йшов сто верст» (116 км за сучасними даними) до Йосафатової долини [1, 61].

Популярність паломництвом зі встановленням хрестів на долині додавав страх селян бути проваленими під землю, про що теж говорилося у легендах. Вказувалось навіть, яку кількість хрестів потрібно поставити, щоб мати можливість врятуватися під час Страшного суду [4, 108].

Не маючи чіткого уявлення про день прийдешній, обеззброєні навіть духовно, зневірені маси пояснювали те, що відбувалося усіма можливими способами. Коли знаходилося кілька однодумців – народжувався домісел, який переростав у оповідання і ширився як легенда, обростаючи

новими фактами і деталями. Усе підтверджувалося пророчими словами Біблії, на кшталт влади Антихриста, посилаючись на добре відомі події у Калинівці й Голинчинцях. Ще більше укріплювала віру у легенди політична та економічна діяльність окупаційної влади. Свавілья вчинене над хліборобами, непомірні податки, арешти священиків, не могли бути залишеними поза увагою віруючих селян.

Історії про чудесні об'явлення побутували не лише на Правобережній Україні. Лівобережжя теж не залишилось осторонь релігійного руху, хоча його прояви тут були менш вираженими. Уже згадуваний дослідник народної творчості того часу Никанор Дмитрук у публікації «Чудеса» на Полтавщині р. 1928 розкриває події у с. Ватажкове – там почала кровоточити ікона Спасителя [2]. На відміну від Калинівського чуда, вона обростала легендами у зворотному напрямку, тобто поширювались у Ватажкове разом із прочанами, що йшли поклонитися іконі. Те, що віра в чудесне утвердилась на місці події пізніше, ніж за межами селища, в народі пояснили також як чудо: «Ватажківці не зовсім таки й достойні чуда люди, вони й церкву свою були у неладі тримали, але Бог явив чудо якраз там, де воно найнеможливіше, щоб тим дивніше силу свою показати» [2, 170]. Не обійшлося без втручання і тогочасної влади. Заради дискредитації самого факту чуда, було викликано Окружну комісію, яка довела, що ікона не кровоточить, це проступає живиця із соснової дошки, на яку нанесено образ. Проте такий висновок лише додав вогню до гарячої народної уяви. Відразу ж почали

створюватись легенди і перекази про «кару Божу» для учасників комісії, які без належного ставлення підійшли до святині. Варіантів покарань було чимало. «Оцей самий вчений, коли доторкнувся рукою, так упав і лежить у церкві. Аж поки не прийшов священик, вилив на нього три відра води і спас. А в той час, як він різав (надрізував скраю ікону, щоб визначити, з якого вона дерева. – Н. Д), поїздом зарізало його жінку» [2, 171]. Тут бачимо цікаву особливість супутніх чудес. Можливо і справді в момент, коли експерт робив надріз на іконі, якась нещасна жінка потрапила під потяг, але народна уява зробила її професоровою дружиною, таким чином показавши «силу Божої кари» за невіру у, здавалося б, очевидні чудеса. Також автор наводить низку переказів про оновлення ікон на території Полтавщини [2, 172].

Далі дослідник звертає увагу на ряд «пророчих легенд», зміст яких зводиться до того, що селянинові чи селянці, які йдуть на торги, зустрічаються двоє чи троє дівчат (старий дід, діти), які передбачають, за скільки вони продадуть свій товар, а на зворотному шляху на місці їх зустрічі селяни знаходили порожні снопи та яму в якій кипіла кров (кістки в ямі тощо) [2, 176-178]. Оригінальний варіант такої легенди поданий С. Шевченком. Тут оповідається про кураїну, що перетворилась у собаку, а потім у жінку і впросила чоловіка купити їй чорну хустку та віддати, коли вертатиметься додому. Проте на зворотному шляху назустріч чоловікові вийшов старий дід і попросив віддати хустину та покликати тих, кого чоловік вів із собою потай. Коли дід розгорнув у руках хустку, то чоловіки

побачили на ній роки попереднього голоду та наступних [8, 145]. Такі легенди пояснювали як передвіщення наближення війни і голоду. На жаль, вони незабаром таки справдились.

Цікавим фактом того часу на Полтавщині та Зинов'євщині було розповсюдження «Русалимських» записок чи «листів небесних» есхатологічного змісту [2], [8, 143]. Поширювались вони усіма можливими шляхами – передавались із рук у руки, підкидались під двері, відправлялись у школи, розкидались по дорозі. Зазвичай у них переказувалась історія, що у Єрусалимі під час служби Божої було чути голос Христа, який закликав усіх молитися і каятися, бо незабаром буде кінець світу. Автор об'єднує усі згадані події в один Ватажківський комплекс чудес. У іншій своїй публікації *Про чудеса на Україні року 1923-го* Н. Дмитрук основну увагу приділяє вже неодноразово згадуваним чудесам на Поділлі [1]. Наводить переважно перекази та легенди, які проливають світло на те, з чого все почалося, як у Калинівці, так і у Йосафатовій долині, а ще оповіди на популярну на той час тему про Антихриста, чи Страшний суд, що можна пояснювати як передмову до циклу Калинівських чудес. У додатку до статті автор подає варіанти пісень, створених паломниками, які з різних округ йшли поклонитися хресту. Велику цікавість становлять розповіді про юдеїв, які, побувавши біля Калинівського хреста, отримали зцілення і прийняли християнство. Така інформація теж отримувала позитивні відгуки у народних масах [1, 57], [6, 48]. У цьому теж вбачалася «сила Божої ласки», бо дарувала зцілення тим, чий народ Його стратив.

Звернемось до феномену «супутніх» чудес. До них можна віднести легенди і перекази, у яких описані події були наслідком дій, пов'язаних із об'єктом чуда. Тобто усе, що стосувалось головного чуда як першопричини, є по своїй суті «супутнім». Часто описане пояснювали як гріх і намагались не повторювати. Супутні чудеса відігравали дуже важливу роль – посилювали віру у незвичайність події. Яскраво це простежується у випадку із Ватажківським чудом. Маємо ряд оповідей про те, як із хустини пропадала «кров», взята з ікони, чи тканина була продірявлена. Або легенда про кров із землі, взятої біля Калинівського хреста [1, 58]. Факт «супутніх» чудес маємо навіть у *Розмові про майбутнє народу*. Коли співрозмовники звертались до тих, хто за ними спостерігав, виникав конфлікт. За невіру останні каралися – вгрузали у землю (за С. Якимовичем), або залишались у печі до Петра (за С. Шевченком) та ін. Отже, особливість цього типу чудес у тому, щоб «наочно» через наслідки довести силу Божої ласки і покари.

Столичне місто теж не оминула «пошесть чудес». Про це дізнаємося зі статті М. Левченко *Легенда про нове чудо в Лаврі* [5]. В опублікованому матеріалі добре продемонстровано, як утворюються легенди про чуда, навіть якщо для цього немає підстав. У ніч з 5 на 6 квітня 1926 року сторож побачив світло у Лаврському соборі. За офіційними даними міліція затримала жінку, яка на момент приходу правоохоронців «посеред віваря стояла [...], а скрізь на підлозі, в повнім безладді, розкидані різні церковні речі. [...] Ані дарохранительниць, ані мельхіорових речей, або взагалі якихось громіздких чи

малоцінних речей тут не було... Тут таки стояв пісок для чистки речей» [5, 124]. На питання, що вона там робить, жінка, вдаючи психічно нездорову, відповіла, що все потрібно почистити, тому що святині осквернені. З огляду на те, що робилося в соборі, дійшли до висновку, що жінка мала помічників і їх метою було викрасти цінні речі. Проте народна уява відмовилась сприймати таке пояснення подій, хоч і офіційне. У тому, що трапилось, у першу чергу побачили чудо – Божа Мати спустилась на землю, щоб попередити людей, які зійшли з праведної дороги, що потрібно молитись, сповідатись, каятись і відновлювати церкву, бо Страшний суд вже незабаром. Такий варіант швидко прижився у народі й почав активно обростати деталями, які мали б краще пояснити все, що трапилось у соборі вночі.

Через власну некомпетентність представники влади у боротьбі з релігійністю народу часто використовували методи, які лише посилювали вказану проблему. Рівень духовного розвитку українців завжди був дуже високим, незважаючи навіть на часткову неграмотність людей. У важкі часи поневолення російською советською владою українці підтримували себе глибокою вірою у чудо спасіння, яке неодмінно станеться. Це підтверджувалось та підтриму-

валось «супутніми» чудами, які у народній уяві ставали беззаперечними фактами прояву чудесности. Наслідком вказаних подій стали численні легенди, пісні, перекази, які відкрили ще більше граней народної творчості та нові горизонти її вивчення.

Bibliography and Notes

1. Дмитрук Никанор, «Чудеса» на Полтавщині р. 1928, «Етнографічний вісник» 1929, Книга 8, с. 168-180.
2. Дмитрук Никанор, *Про чудеса на Україні року 1923-го*, «Етнографічний вісник» 1925, Книга 1, с. 50-65.
3. Кравченко Василь, «Осапотова долина», «Етнографічний вісник» 1926, Книга 2, с. 108-111.
4. Кравченко Василь, «Псалми», що в 1923-24 рр. співали прочани підчас подорожувань до різних чудес, «Етнографічний вісник» 1927, Книга 4, с. 71-78.
5. Левченко Микола, *Як утворилася легенда про нове чудо в Лаврі*, «Етнографічний вісник» 1927, Книга 4, с. 120-125.
6. Попов Павло, *До текстів т. зв. «Калинівських» пісень*, «Етнографічний вісник» 1927, Книга 4, с. 8-30.
7. Пчілка Олена, *Українські народні легенди останнього часу*, «Етнографічний вісник» 1925, кн. 1, с. 41-49.
8. Шевченко Степан, *Нові легенди на Зинов'євщині*, «Етнографічний вісник» 1928, Книга 7, с. 142-145.
9. Якимович С., *З есхатологічних настроїв*, «Життя й революція» 1926, № 1, с. 113-118.



Viktoria Kalytvianska

**ANALYSIS OF THE POLITICAL SITUATION IN THE USSR
IN 1930'S IN VICTOR DANILOV RESEARCHES**

Bohdan Khmelnytskyi Cherkassy National University, Ukraine

Вікторія Калитвянська

**АНАЛІЗ ПОЛІТИЧНОЇ СИТУАЦІЇ В ССРС У 1930-ИХ РОКАХ
КРІЗЬ ПРИЗМУ ДОСЛІДЖЕНЬ ВІКТОРА ДАНИЛОВА**

Abstract: On the basis of research papers and presentations there is made an analysis of Victor Danilov contribution to the study of the political situation in the USSR in 1930's. It's determined that the historian had analyzed the development, origin and existence of the «cult of personality» and repressive bureaucracy of national security organs in the USSR. Although some time his work did not meet the official ideology, but today they are relevant and necessary for the in depth study of the political situation of that period.

It's discovered that the public and the world scientists got an access to the large part of the classified documents containing data on terror and repressions. It was possible because the efforts of scientists and a prominent historian-agrarian Viktor Danilov.

Keywords: Stalin, great terror, repressions, the Soviet Union, bureaucracy, V. Danilov

Для історіографії советського періоду, періоду російської комуністичної окупації України, голоду і терору, настав час переосмислення, час формування різних точок зору, нових концепцій. Це дуже важливий і позитивний процес. Відмінність наукових позицій, яка проявляється й у вирішенні конкретних проблем і особливо у загальному розумінні історичного процесу, необхідна закономірність, яка позитивно позначиться на розвитку науки.

Відомий російський історик Віктор Данілов особливо ретельно у своїх дослідженнях розглядав коло питань, пов'язаних з 1930-ми ро-

ками (а це – фатальне десятиліття в історії Советського союзу): тут і індустріалізація, і колективізація селянських господарств, і утвердження сталінської терористичної диктатури, і загибель мільйонів людей від «розкуркулювання», голоду, масових репресій... Як у минулому, так і сьогодні на життя суспільства беззаперечно впливають аспекти політичних змін, тому, щоб досягнути процеси у житті советського суспільства, потрібно проаналізувати погляди істориків на політичну ситуацію цих років.

До останніх публікацій, в яких наведені погляди В. Данілова, на-

лежать стаття А. Нікуліна *В поисках альтернатив российского развития: переосмысливая наследие аграрника В. П. Данилова (В поисках альтернатив российского развития: переосмысливая наследие аграрника В. П. Данилова)* [9], а також дослідження А. Журавля [10]. У статті В. Земскова *О масштабах политических репрессий в СССР (Про масштаби політичних репресій у СССР)* [13] подані статистичні дані, які підтверджують факти наведені В. Даниловим. Колектив російських вчених на чолі з С. Кропачовим [14] провів дослідження, яке торкнулося репресивної політики комуністичної партійної верхівки і, як її наслідок, зниження кількості населення, яке вдалося виявити у ході перепису 1939 р.

Відповідно метою нашої статті є аналіз праць В. Данилова, які відображають політичну ситуацію в СССР у 1930-х роках.

Вчений, аналізуючи публікації закордонних істориків, часто зустрічав судження такого роду: Росія – дрібнобуржуазна країна, а дрібній буржуазії за її природою властиві такі соціально-психологічні риси, такі соціально-політичні поривання, які неминуче призводять до особистої диктатури, до обожнювання вождя і т. д. Варто нагадати, що дрібною буржуазією в СССР було насамперед селянство, тому говорити про те, що дрібна буржуазія була соціальною опорою сталінської диктатури, означає говорити саме про селянство.

Однак В. Данилов зазначає, що адміністративно-бюрократична система була взагалі антинародною, і особливо відрізнялася антиселянською спрямованістю. І це відповід-

но означає, що село 20–30-х років ХХ ст. ніяким чином не могло сприяти встановленню диктатури вождя. Що стосується особисто Іосіфа Сталіна, то у ставленні до нього настрої сільських мас завжди носив негативний характер. У своїх працях Віктор Данилов зазначає, що все те прославлення Сталіна у піснях, п'єсах, яке так барвисто розписувалося свого часу, насправді популізм, який пропагувався через пресу, радіо, репертуарні збірники тощо [1, 98].

Відомо, що цей учений займався збиранням народної творчості і віднайшов записи багатьох тисяч російських частівок («частушек») 20 – 30-х рр. ХХ ст., але серед них немає жодної, що прославляє Сталіна. Відгомін народної творчості на сталінські промови і дії можна продемонструвати народною творчістю. Ось одна з них, яку можна вважати прямою відповіддю на відому свого часу заяву Сталіна на Другому з'їзді колгоспників (лютий 1935 р.): «Жити стало краще, жити стало веселіше – шия стала тоншою, але зате довшою». Ще відвертішою була частівка кінця 1940-х рр., коли в офіційній ідеології культ особи Сталіна досяг апогею: «От спасибі Сталіну – зробив мене бариньою: я і баба, і мужик, я і кінь, я і бик, я і сію, я і жну, на собі дрова вожу» [2, 47].

У своєму виступі на круглому столі, який відбувався в жовтні 1988 р. В. Данилов наводить випадок: «На англо-советському симпозиумі істориків у Лондоні (березень 1988 р.) обговорювалася цікава гіпотеза Дж. Барбера (Кембридж), яка пов'язувала формування особистої диктатури з потужним припливом сільського населення в міста

у 1930-ті рр. Викинуте зі звичних умов життя і значною мірою деклясоване населення шукало сильну особистість; виразником відчаю і надій цієї дрібнобуржуазної маси і став Сталін». Проте вчений, вважав, що цей фактор мав значення, проте визначальним він не був і не міг бути. «Революція згори», яка привела до встановлення режиму бюрократичної диктатури Сталіна, розпочалася в 1928 р., коли масового виїзду сільського населення у міста ще не було [3, 35].

Даремні зусилля, витрачені на пошук у соціальної структури російського післяреволюційного суспільства якогось особливого про шарку, інтереси якого вимагали створення сталінської диктатури. Це була класична бюрократична диктатура, яка в ході свого розвитку створювала себе сама, свою власну опору, незалежну від усіх інших класів і верств суспільства [8, 152].

Але, зрозуміло, для цього були соціальні умови, пов'язані і з глибоким минулим, і з ходом революції. Серед умов, що дісталися у спадок від дореволюційної Росії, крім загальної соціально-економічної відсталості, відсутності демократичної традиції (розвиненої системи представницьких установ, досвіду і таке інше), неписьменності величезної маси трудящих, потрібно вказати і на збереження общинної організації сільських жителів, що затискало життя й інтереси більшої частини російського населення у вузькі рамки «світу» окремою села, що само по собі служило вельми міцною основою зростання і процвітання бюрократії будь-якого типу. Вкрай несприятливими були

умови революції в Росії. Граничне загострення класової боротьби, яка переросла в тривалу громадянську війну, привело до посилення форми диктатури пролетаріату, заборони всіх політичних партій, крім комуністичної, встановленню «військово-комуністичного» режиму і відповідної ідеології [13, 92].

Масове виховання в російській імперській армії кадрів, які після демобілізації вливалися в партійно-советський апарат, у військово-командну систему управління створювали ґрунт для виникнення й розвитку бюрократичних тенденцій.

В. Данілов зазначав, що потрібно звернути увагу ще на один момент у первісному формуванні советської бюрократії в епоху російської революції та громадянської війни у Росії. Зазвичай дослідники підкреслюють лише один бік у цьому процесі: створювалася нова держава, до управління прийшли нові класи, нові люди. Тим часом все це відбувалося неоднозначно, складно і суперечливо. Мало місце і включення старого чиновництва в роботу советського апарату. В. Данілов при цьому посилається на свідчення В. Леніна. У доповіді на IV конгресі Комінтерну 13 листопада 1922 р., пояснюючи труднощі і помилки в роботі советської влади, він говорив: «Ми перейняли старий державний апарат, і це було нашим нещастям. Державний апарат дуже часто працює проти нас. Справа така, у 1917 р., після того, як ми захопили владу, державний апарат нас саботував. Ми тоді дуже злякалися і попросили: «Будь ласка, поверніться до нас назад. І ось вони всі повернулися, і це було нашим нещастям. У нас є тепер величезні

маси службовців, але у нас немає достатньо освічених сил, щоб дійсно розпоряджатися ними. Насправді дуже часто трапляється, що тут, нагорі, апарат абияк функціонує, в той час як внизу вони самовільно розпоряджаються і так розпоряджаються, що дуже часто працюють проти наших заходів» [4, 178].

Жодною мірою вчений не звалював на стару бюрократію провини за утворення сталінської диктатури. Йдеться у даному випадку про те, що проблема формування апарату управління і разом з тим проблема бюрократизму як пороку у діяльності цього апарату виникли ще в роки революції та громадянської війни у Росії. Однак до 1922 р. бюрократія не усвідомлювала ще своїх можливостей і не була сильною «для себе», а лише силою «в собі», до тих пір, поки не знайшлася людина, яка оцінила і використала за призначенням роль бюрократії. Поки на чолі апарату були такі люди, як Н. Крестінський або Є. Стасов, не було небезпеки перетворення його на особливу соціальну силу, в справжню владу, оскільки для них апарат був лише засобом вирішення певних завдань революції. З обранням Сталіна генсеком на чолі апарату опинилася людина, для якої «революція», «соціалізм» і будь-які інші «абстрактні поняття» були власне засобом на шляху до влади. З цього моменту бюрократичний апарат стає силою «для себе», становить загрозу для розвитку суспільства. Можна сказати, що складна партійно-державна бюрократія і Сталін знайшли один одного [8, 160].

У советській літературі, особливо в публіцистиці, переважало

уявлення, що зв'язує масові репресії тільки з 1937 – 1938 роками. У журналі «Огонёк» була опублікована розмова кореспондента із відомим советським юристом, активним учасником роботи з реабілітації Г. Тереховим. Кореспондент без тіні сумніву стверджує, що «вже в кінці тридцять восьмого так звані «трійки», куди входили, скажімо, на рівні області перший секретар обкому [комуністичної] партії, начальник органів держбезпеки і прокурор, були ліквідовані. Вони проіснували трохи більше року» [6, 28]. Можна навести чимало інших висловлювань, в яких терор обмежували рамками 1937 – 1938 роками. Щодо історії сталінських репресій важливим рубежем є 1935 р. (точніше, 1 грудня 1934 р. – день убивства Сергея Кірова). У розмові за «круглим столом» Рой Медведєв звертав увагу на відмінність у масштабах і характері репресій до і після 1935 р. Про це говорили і сучасники. В. Данілов посилався на *Лист старого більшовика*, опублікований Б. Ніколаєвським у 1936 – 1937 роках. У цьому листі були викладені розмови, що відбулися між ним і Н. Бухарінінм. Ось погляд Бухаріна на цю ситуацію: «Якими наївними ми всі були в цих наших надіях» (а надії полягали в тому, що з 1933 – 1934 роках почнеться, нарешті, «смуга примирення») [5, 103].

«Озираючись назад, зараз навіть важко зрозуміти, як ми могли не помічати симптомів, що свідчили про те, що ми рухалися зовсім в іншому напрямку, що розвиток йшов не до встановлення замирення всередині партії, а до доведення внутрішньопартійного терору до його логічного завершення: до періоду фізичного

знищення усіх тих, хто за своїм партійним минулим може стати противником Сталіна, кандидатом в його спадкоємці біля керма влади. Зараз для мене немає ніякого сумніву, що саме в цей період – між убивством Кірова і другим процесом Каменєва Сталін прийняв своє рішення, розробив свій плян «реформ», необхідними складовими частинами якого був і процес 16-ти і всі інші процеси, про які нам належало дізнатися в близькому майбутньому. Якщо щодо вбивства Кірова він ще сумнівався, не знаючи, яким шляхом йому піти, то тепер він вирішив». Процитовані слова дійсно є свідченням політичної наївності Бухаріна, як і багатьох інших російських комуністичних діячів того часу. У 1933 – 1934 роках їм здавалося можливим «примирення» сталінського керівництва з уже підпорядкованим йому суспільством [7, 46].

Однак Шахтинський процес (1928 р.), процес Промпартії (1930 р.), процеси «Союзного бюро меншовиків» і «Трудової селянської партії» (1931 р.) – це були процеси над «чужими елементами». Тому навіть у свідомості Ніколая Бухаріна вони виявлялися винесеними за рамки аналізу перспектив суспільно-політичних змін, не заважали народженню надій на «програму примирення» Сергея Кірова і навіть привели до висновку, що рішення про розв'язання терору Сталін прийняв після вбивства Кірова. Насправді ж, зазначає Віктор Данілов, принципові рішення з цього приводу були прийняті набагато раніше. Більше того, задовго до 1 грудня 1934 р. велася систематична робота щодо створення механізму для масового

терору. І це, можливо, єдина сфера, де Сталін виникає як якийсь «архітектор», в голові якого заздалегідь склався певний проєкт і який будував «будинок» масових репресій із частин, по цеглинці, з проміжками в кілька місяців, у півроку, але послідовно здійснюючи цей свій «пекельний» проєкт [8, 157].

Законодавство про створення репресивного механізму – це законодавство 1928 – 1934 років. Фактично все було створено заздалегідь: звірячі каральні; закони з самим розширеними тлумаченням понять «саботаж», «шкідництво» і «контрреволюційні злочини», система каральних органів, включаючи знаменитий ГУЛАГ. Велике значення В. Данілов приділяє 1934 рокові: «Залишається покласти найостанніші «цеглинки» [...]. Дослівно, 8 червня приймається закон про «зраду Батьківщини» – немислимий у ХХ ст. закон, згідно якого вводилося притягнення до відповідальності осіб, які не тільки не винні у здійсненні злочину, але і жодним чином не причетні до нього, навіть зовсім і не знаючих про нього. Цей закон також охоплював «членів сім'ї зрадника» (вони підлягали «позбавленню виборчих прав і заслання у віддалені райони Сибіру на 5 років»)» [5, 113]. У подальшій практиці легко поширювався на товаришів по службі і друзів, а з 1935 року – й на неповнолітніх дітей. Постановами ЦВК СРСР від 5 листопада 1934 р. було створено Особливу раду при наркомі внутрішніх справ із підвідомчими йому «трійками». Отже, утворення механізму масових репресій завершилося не в 1937 р., а в 1934 р., причому до листопадового (25 – 28 листопа-

да) пленуму центрального комітету партії, на якому, як стверджувалося в *Листі старого большевика*, Кіров виявився «головним доповідачем і героєм дня», була прийнята його «програма примирення» та вирішено питання про його термінове (ще до Нового року) переселення до Москви [7, 48].

Пострілом у Кірова 1 грудня 1934 р. був приведений в дію вже створений механізм масових репресій. І той «закон», який був продиктований Сталіним телефонічно (постанова ЦВК і РНК СРСР від 1 грудня 1934 р.), що встановив особливий порядок розслідування і розгляду «справ про терористичні організації і терористичні акти» (справу розглядати – «не більше десяти днів»; обвинувачувальний висновок вручається «за добу»; «справи слухати без участі сторін», тобто без права на захист; касаційного оскарження вироків і подачі клопотань про помилування «не допускати»; вирок про розстріл «приводити, здійснювати негайно після винесення вироків»), вже відмінив будь-які додаткові організаційні або юридичні заходи. Його здійснення розпочалося відразу ж і повсюдно [13, 91].

З досліджень Віктора Данілова стає зрозуміло, що досить наївно говорити про те, що Сталін між 1934 і 1935 рр. прийняв рішення про репресії. Воно було прийнято ним набагато раніше. Заради цього будувався величезний і потужний репресивний механізм, який був приведений у дію відразу, як тільки був створений [9, 62]. При аналізі становлення сталінського режиму, особистої диктатури, як намагався показати В. Данілов, необхідно про-

аналізувати два взаємозалежні, але аж ніяк такі, що співпадають, соціально-політичні процеси: по-перше, утворення і зростання бюрократичної верстви, перетворення її в опору особистої влади Сталіна, а потім і в самостійну суспільну силу, що протистоїть всім іншим соціальним верствам і групам населення, і, подруге, створення жахливої машини політичних репресій, здатної знищити мільйони людей [14, 74].

Досить влучно, В. Данілов відзначає, що якби революція советського суспільства у 1930-х рр. вичерпувалася цими двома зрушеннями, то можна було б небезпідставно «охрестити» сталінську «революцію згори» як, по суті, контрреволюційний «термідоріанський переворот із бонапартистським відтінком». Однак такі дефініції бачаться як украй односторонні й схематичні [8, 161].

Отже, аналізуючи праці Віктора Данілова, приходимо до висновку, що рух на утвердження сталінської диктатури був закономірним процесом вивершення особистої влади кривавого диктатора – від економічних форм і засобів саморозвитку і саморегулювання до адміністративно-бюрократичного керування советською імперією тощо. Цей процес призвів до знищення мільйонів людей, їх мов і культур, права на вільне життя у своїх державах – народів, поневолених кривавою російською комуністичною імперією.

Bibliography and Notes

1. Данилов В. П., *Выступления на круглом столе по теме: «Экономика и политика в уроках «Великого перелома» (январь 1989 г.)*, «Коммунист» 1989, № 5, с. 98, 100.

2. Данилов В. П., *О русской частушке как источнике по истории деревни (Рукопись)*, [в:] *Советская культура: 70 лет развития*, Москва: Наука 1987, с. 47.

3. Данилов В. П., *Выступления на круглом столе по теме «Коллективизация: истоки, сущность, последствия» (октябрь 1988 г.)*, «История СССР», 1989, № 3, с. 31-41.

4. Ленин В. И., *Собрание починений*, Москва: Политическая литература 1974, Том 40, с. 178.

5. Данилов В. П., *Выступления на круглом столе советских и американских историков (январь 1989 г.)*, «Вопросы истории» 1989, № 4, с. 102-103, 113-114.

6. Головков А., *Вечный иск*, «Огонёк» 1988, № 18, с. 28.

7. Данилов В. П., *Дискуссия в западной прессе о голоде 1932 - 1933 гг. и «демографической катастрофе» 30-40 гг. в СССР*, «Вопросы истории» 1988, № 3, с. 45-49.

8. Данилов В. П., *Сталинизм и крестьянство*, [в:] *Сталинизм в российской провинции*, Смоленск 1999, с. 153-168.

9. Никулин А. М., *В поисках альтернатив российского развития: переосмысливая наследие аграрника В. П. Данилова* «Мир России» 2014, № 1, с. 56-67.

10. Журавель А., *Воспоминание об учителе*, [в:] *Крестьяноведение. Теория. История. Современность*, Москва 2006, Выпуск 5, с. 64-70.

11. *1937 год: К 70-летию Большого террора*, Web. 20.10.2015. <<http://www.memo.ru/history/y1937/1937.htm>>.

12. *Жертвы политического террора в СССР*, Web. 21.10.2015. <<http://lists.memo.ru>>.

13. Земсков В. Н., *О масштабах политических репрессий в СССР*, «Мир и политика» 2009, № 6 (33), с. 89-105.

14. Кропачев С. А., *Новейшая российская историография о масштабах «Большого террора» в СССР*, [в:] *Проблемы истории массовых политических репрессий в СССР. К 70-летию Всесоюзной переписи населения 1939 года: материалы VI Международной научной конференции*, Краснодар: Экоинвест 2010.

Vasyl Ilnytskyi

**OFFICERS AND UNDER OFFICERS SCHOOLS' FUNCTIONING
IN VO-4 "HOVERLIA" (1943 - 1944)**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Василь Ільницький

**ФУНКЦІОНУВАННЯ СТАРШИНСЬКИХ І ПІДСТАРШИНСЬКИХ ШКІЛ
У ВО-4 "ГОВЕРЛЯ" (1943 - 1944)**

Abstract: On the basis of earlier unknown and little known archival documents and materials it was first considered the functioning of officers and under officers UPA schools' in VO-4 "Hoverlia". Teaching peculiar features are traced: teaching staff, program and performance. The author proved that despite the constant fighting and the loss of personnel and management, the problem of professional training remained relevant.

Key words: Ukrainian Insurgent Army, VO-4, officers and under officers schools

Упродовж останніх років помітно зріс інтерес до української історії, особливо до питань визвольного руху. Підживленню такого зацікавлення подекуди сприяють гострі дискусії, які точаться у суспільстві. Для об'єктивного висвітлення історії боротьби українського народу необхідне різностороннє вивчення діяльності визвольного руху, зокрема і його кадрового складу. У діяльності будь-якої структури кадри відіграють найважливішу роль. Саме тому з'ясування особливостей та можливостей їхньої підготовки становить важливу наукову проблему.

Окреме комплексне дослідження, у якому б розглядалися питання функціонування центрів підготовки

командних і рядових кадрів відділів УПА ВО-4 "Говерля", відсутнє. Безпосередньо питання функціонування старшинських і підстаршинських шкіл УПА вивчав І. Патриляк [24], [25]. Окремі аспекти проблеми знайшли своє відображення в узагальнюючих працях із історії українського визвольного руху А. Кентія, Ю. Киричука, А. Русначенка [17], [18], [27]. Саме тому метою нашої статті є розкриття особливостей функціонування старшинських і підстаршинських шкіл у ВО-4 "Говерля".

У будь-якій армії професійні кадри можуть вирішити не лише долю окремого бою, але й хід цілої війни. Особливістю УПА було те, що це була армія без держави, тому вишко-

лювати кадри доводилося підпільно на наявній базі. Саме тому керівництво напередодні формування УПА практикувало делегування власних кадрів для проходження служби, а відповідно здобуття військового досвіду, в армії чужих держав (Німеччини, Польщі, Чехословаччини, Румунії, СРСР тощо). Як мовилося вище, значна кількість т. зв. легіонерів (бійців “Ролянд” і “Нахтігаль”) склали основу командного складу УПА, хоча цілком зрозуміло, що і цих кадрів було недостатньо. Тому партизанській армії доводилося самостійно організовувати власні вишкільні курси за самостійно розробленими програмами, щоб підготувати командний і рядовий склад. Загалом старшинські та підстаршинські вишколи тривали від одного місяця до чотирьох. Інструкторами на них були ті, хто мав попередній військовий досвід. При цьому якісно відрізнялися старшинські школи УПА, в які влився досвідчений інструкторський склад та розпочав інтенсивну підготовку [22, 37]. Після прийняття рішення організувати для низки членів ОУН військовий вишкіл Провід ОУН почав його практичну реалізацію. До речі, для ефективного навчання необхідно було мати і відповідну фахову літературу. Знову ж таки, цю проблему вирішували за рахунок захоплених чи здобутих вишкільних видань у ворожих регулярних арміях, що дозволяло не лише використовувати її для підготовки, але й знайомитися з тактикою супротивника, готувати контрзаходи. Саме тому у вказівках (в. о. начальника вишкільного відділу хорунжого “Щита”) до окружних провідників і командирів відтинків із ВО-4 “Говерля” (8 липня 1945 р.) наголошувало-

ся, що після кількарразового переходу через територію фронту серед іншого залишилася значна кількість військово-вишкільної літератури та цінних матеріалів. Однак, як відзначалося, чомусь ніде не проявили ініціативи цей цінний матеріал, якого так не вистачало, зібрати. Для виправлення становища рекомендувалося: 1) до 30 вересня 1945 р. зібрати з цілого терену та з усіх відділів УПА всю військово-літературу і карти (різними мовами: українській, польській, німецькій та інших), у відділах залишити тільки підручники, потрібні для вишколу, та військові карти теренів, на яких відділ мав місце своєї постійної дислокації; 2) із зібраної літератури (до 15 жовтня 1945 р.) потрібно було укомплектувати бібліотеку і призначити для її ведення окрему відповідальну особу; 3) окремо до 15 жовтня 1945 р. потрібно було упорядкувати всі зібрані військові карти і створити при КВШ пункти військових карт [16, 148]. Тобто, у складних умовах використовувалися будь-які можливості для якісної підготовки власних військових кадрів.

На теренах Карпатського краю ОУН перші відомі вишкільні табори почали створюватися у травні – червні 1943 р. (підстаршинські школи ім. Симона Петлюри, “Беркути”, вишкільні курені: “Гайдамаки” (до 300 бійців) і “Чорні чорти” (до 300 бійців), школа “Тигри”). Саме ця робота дозволила у листопаді 1943 р. направити із куреня “Гайдамаки” 2 сотні у Тернопільську і Львівську області, а на базі 3 сотні сформувати другий склад куреня до 300 бійців. У листопаді 1943 р. курінь “Чорні чорти” розділили на дві частини: одна пішла у Чорний ліс, друга – залишилася на

місці. За підрахунками І. Андрухів та А. Француза, станом на вересень 1943 р. на Станіславщині розташовувалися 9 (із всіх 12 існуючих) військово-вишкільних таборів [1, 94]. У Дрогобицькій області в 1943 р. діяли вишкільні курені у Стрийській окрузі – “Кривоніс-1” (2 сотні по 70 бійців, разом 140 бійців, у жовтні 1943 р. розпався і частина перейшла у Калуську округу), у Самбірській окрузі – курінь “Кривоніс-2” (2 сотні по 90 бійців, разом 180 бійців, у листопаді 1943 р. зазнав серйозних втрат біля с. Недільна у бою з німцями). У Дрогобицькій області в 1944 р. існувало 2 вишкільні табори: на Сколівщині для вишколу куреня “Бойки” та біля с. Недільна Старосамбірського р-ну для вишколу сотень “Леви” і “Булава”, згодом додався ще один біля Верхньої та Нижньої Рожанок Сколівського р-ну [31, 198-199]. У січні 1944 р. КП юнацтва ЗУЗ звернувся до штабу УПА-Захід, щоб створити для юнацтва окремий військовий вишкіл. У цей час в штабі планувалося створити СШ УПА і цю пропозицію було реалізовано. Юнацтво ОУН направило у школу найкращих своїх членів із повною середньою освітою, які прискорили процес мобілізації юнаків до старшинських шкіл УПА [30, 40].

На терені ВО-4 “Говерля” 1 березня 1944 р. створили СШ “Олені”, яка готувала старшин і підстаршин УПА. Школа базувалася біля г. Магура на межі сучасних Сколівського і Долинського районів Львівської та Івано-Франківської областей. Вона складалася із 3 сотень курсантів (2 сотні курсантів вишколювали на старшин, а 3 сотню – на підстаршин). Дві старшинські сотні очолювали (02.1944) “Коник” та “Чмелик”, третю підстар-

шинську – “Грім” (одночасно виконував обов’язки писаря старшинської школи “Олені-1”). Від УПА-Захід куратором організації СШ “Олені” став В. Чижевський-“Демид”. До речі, підготовка до організації школи розпочали в січні 1944 р. із будівництва бійцями сотні “Чмелика” бараків для майбутніх курсантів біля гори Магура. Інструкторами були М. Твердохліб-“Грім”, М. Гальо-“Коник”, “Чмелик” та інші. Також були два лікарі (євреї). У ході навчання долучились до вишколу інструктори УПА з Волині. Серед них: 1) сотник Брилевський-“Боровий”; 2) поручник “Поль” (м. Рівне); 3) “Дніпровий” (Дніпропетровської області); 4) “Береза”; 5) “Степовий”; 6) “Крутий” (С. Федорівський стверджує, що “Крутий” за 2 роки в УПА вивчив українську мову, хоча до цього жив у Ленінграді, а його дід був управителем маєтку Терещенка, відтак сина направив у Петербург на навчання [29, 54]); 7) “Кацо” (м. Владикавказ); 8) “Клименко”; 9) “Шалений”; 10) Д. Вітовський-“Зміюка”; 11) О. Линда-“Ярема”; 12) “Бондаренко” (виходець із Дніпропетровської області) [12, 90]. Сотник “Боровий” очолив при школі видавниче звено, де друкували навчальні матеріали [30, 42]. Керівником школи з 1 березня по 15 травня 1944 р. був поручник С. Фрасуляк-“Хмель”. Відтак у травні 1944 р. “Хмель” призначили начальником штабу ВО-4 “Говерля”, а командиром СШ став поручник “Поль” [26, 51]. Там же перебувала сотня УПА “Гайдамаки” командира “Ясьміна”, яка охороняла СШ “Олені”. СШ “Олені-1”, яка складалася з 2 сотень курсантів, здійснювала навчання з 1 березня по 18 липня 1944 р. Підстаршинська школа (сотня) про-

води́ла навчання з 1 березня по 15 червня 1944 р. [22, 39]. Д. Вітовський-“Зміюка” під час слідства розповідав, що перший випуск старшин складав 218 осіб. При цьому 196 осіб отримали звання хорунжого і старшого вістуна, решті не присвоїли звань через низьку успішність [23, 720], [8, 11], [30, 61], [29, 9-10]. Після цього випускників розподілили по окремих округах, де вони продовжували здобувати практичні навички. 18 липня 1944 р. у Славському районі закінчив навчання перший випуск Старшинської школи УПА “Олені” – 250 старшин [31, 206].

У липні 1944 р. розпочалося навчання СШ “Олені-2”, яке тривало до жовтня 1944 р. Склад школи той самий: 2 сотні вишколювалися на старшин і 1 сотня на підстаршин (Л. Шанковський пише, що чисельність становила 300 бійців). Завдяки захопленим НКВД документам СШ “Олені” в жовтні 1944 р. довідуємося про склад другої старшинської школи. Так, “Олені-2” у серпні – вересні 1944 р. формували: 1 сотню очолював командир хорунжий “Щит”, чисельність (на 31 серпня 1944 р.) – 131 особа; 2 сотня – командир хорунжий “Коник”, чисельність (на 10.09.1944 р.) – 119 осіб; 3 сотня – командир хорунжий “Колчак”, чисельність (на 17.09.1944 р.) – 124 особи. Разом 374 курсанти [25, 252-254]. До речі, впродовж липня – серпня 1944 р. з 1 і 2 сотні загинули, пропали, відраховали 74 курсанти [25, 252-253]. До обов’язкових дисциплін у школі належали: польова служба і партизанська тактика (читав сотник “Береза”, колишній офіцер Червоної армії, до війни науковий співробітник одного із інститутів Академії наук, у грудні 1944 р. в районі м. Зо-

лочів потрапив у полон); топографія і зв’язок (поручник “Степовий”, війна не дозволила йому здобути повну вищу освіту в Ленінграді); “піонерська справа” (поручник “Крутий”); зброєзнавство (поручник “Кацо”). Викладав у школі також А. Фінтіктістов, колишній старший лейтенант Червоної армії. Решту уроків, наприклад, із внутрішньої служби, “науки стрільняння” проводили сотенні командири – хорунжі “Чмелик” і “Коник” [21, 189-190; 203], [19, 12-13], [8, 11-12], [15, 3], [2, 17]. У СШ “Олені-2” прибув із дивізії “Галичина” поручник “Ткачук”, який став ад’ютантом школи. Також у школі працював капеланом о. Рафаїл (Р. Хомин) [30, 62]. На присягу старшинської школи “Олені-2” 21 вересня 1944 р. прибули провідники “Орлів”, “Номів”, “Лицар”, “Андрієнко”, “Карпович”, “Сергій”, “Голубенко” та інші [30, 67]. Загалом перша і друга школа “Олені” випустила близько 700 старшин і кандидатів на старшин. Досить трагічно закінчилася доля штабу старшинської школи “Олені-2”. 14 жовтня 1944 р. 14 прикордонний відділ захопив і допитав К. Караєва-“Кацо” (осетин), який на допиті зізнався про місце розташування підстаршинської школи УПА в лісі на південний схід від с. Липа (до річки, С. Федорівський у спогадах пише, що у бінокль бачили, як “Кацо” вів відділи прикордонників [29, 45-49]). Охорона школи велася трьома цілодобовими польовими караулами чисельністю 10 – 12 осіб кожен, місцевість навколо табору школи була замінована із залишеними 4 проходами. Крім того, при школі існував відділ жандармерії чисельністю близько 50 осіб, яким командував хорунжий “Шалений”. На озброєнні школи було: 6 ротних мі-

нометів, 8 ручних кулеметів, 15 автоматів, 200 гвинтівок різних систем, 650 гранат і великий запас патронів. Отримавши ці дані, чекісти 15 жовтня 1944 р. (7.00) оточили школу з 4 сторін, одна комендатура почала наступ на табір із південно-східної сторони дороги у західному напрямі від табору, але ця територія була щільно замінована, тому чекісти залишили для прикриття мінного поля одне відділення. Чисельність підрозділів, які залучили до ліквідації, налічували 350 бійців, командував особисто начальник 14 прикордонного відділу підполковник Тулянов [5, 27]. Далі у советських документах починаються приписки. Зазначається, що в ході бою повстанці здійснили сильний супротив, але були повністю розбиті, загинуло 184 особи, 5 потрапило в полон. При цьому захопили 1 міномет, 3 ручних кулемети, 12 гвинтівок, 5 автоматів, 5 пістолетів, 1 радіоприймач, 2 друкарські машинки, 4 сідла, 10 коней, відзначали, що багато зброї було знищено під час бою, а також документів. Советська сторона втратила 1 вбитого сержанта та 2 рядових, поранено 1 офіцера, 2 сержантів, 4 рядових [5, 28], [6, 198]. Тобто, як і у більшості советських документів, співвідношення між числом загиблих і вилученої зброї у разі відрізнялося. Очевидно, ситуація виглядала так, що маючи повідомлення про можливий наступ (підозрюючи “Каца”), навчання завершилося і курсанти були розпущені, залишився лише штаб, який і загинув, що цілком відповідає чисельності вилученої зброї.

Крім згаданих вище шкіл на терені ВО-4 і ВО-5 створили низку підстаршинських шкіл. Зокрема, на терені ВО-5 “Маківка” створили підстар-

шинську школу (сотню) “Крилаті”: 1) командир “Петрович” (весна – літо 1944 р.); 2) викладач старший булавний “Зір” (колишній старший лейтенант Красної армії); 3) чотовий “Діль” (можливо це “Біль”); 4) старший булавний “Скорич” з с. Отиневичі, район Ходорів; 5) підхорунжий “Кармелюк” – учитель гімназії у м. Дрогобич [13, 325]. Сотня підстаршин “Петровича” (1 половина 1944 р.) складалася із чотових “Орла”, “Вікторії”, “Скорича” [11, 44-45]. Влітку 1944 р. у зв’язку з переходом фронту її частково розпустили. На терені ВО-4 “Говерля” (Станіславська область) у групі “Гуцульщина” створили також підстаршинську школу (весна – літо 1944 р.), після закінчення якої курсанти влилися у відділи УПА. Також є інформація, що в січні 1945 р. на Гуцульщині сформували підстаршинську школу УПА, яку очолив поручник “Степовий”, заступники “Лісовий” і “Кропива”. З Калущини в ролі інструктора туди відійшов хорунжий “Чмелик” [26, 94-95], [14, 47], [22, 40]. Підстаршинська школа УПА знаходилася в с. Голови Жаб’ївського р-ну (зг. 08.1944). Навчалися 16 годин на добу 1) орієнтування на місцевості; 2) топографія; 3) санітарна справа; 4) стройова підготовка; 5) вивчення зброї; 6) 1 година кожного дня відводилася на політико-пропагандистський вишкіл. З приходом Красної армії керівництво ВО школу розпустило. Школа готувала ройових і чотових УПА. Всього навчалася до 80 чоловік [3, 10; 44зв.].

У травні 1944 р. організували першу старшинську школу УПА імені полковника Євгена Коновальця на Гуцульщині, яку очолив полковник Федір Стефанович-“Кропива”, до неї увійшла середньо-шкільна молодь із

Коломийщини, яка не змогла потрапити до СШ "Олені-1". Навчання тривало з початку червня до кінця вересня 1944 р. Ця школа розташовувалася на хуторі Буковець с. Брустури Косівського району, в ній навчалося понад тридцять осіб, а наприкінці залишилося 28 осіб. Навчання у школі було розраховане на шість місяців, але у зв'язку із проривом лінії фронту советськими військами на території Косівського і Жаб'ївського району навчання у школі перервали, а всі, хто там перебував, пішли у відділи УПА ТВ-21 "Гуцульщина" [7, 6]. Також в Карпатах були організовані курси радистів, керівник "Кирило". У серпні 1944 р. курсанти закінчили навчання, на організованих урочистостях виступали керівники ОУН і УПА: окружний ОУН Г. Легкий-"Борис", начальник школи полковник "Кропива", "Степовий" [9, 335]. До речі, курсантом цієї школи був М. Симчич-"Кривоніс". Викладачами у школі були: 1) Ф. Стефанович-"Кропива" викладав інженерну справу і теорію кінної їзди; 2) керівник навчальної частини школи поручник "Степовий" викладав топографію; 3) поручник "Лісовий" викладав стройову і дисциплінарну службу; 4) поручник "Омельченко" викладав тактику; 5) капітан Т. Гачіч-"Гот" викладав теорію балістики і зброї; 6) референт пропаганди Карпатського крайового проводу ОУН В. Тодорюк-"Тур" викладав історію ОУН, історію України, ідеологію українських націоналістів, історію української літератури [7, 7]. Крім згаданих вище, потрібно відзначити, що при сотнях існували школи із терміном навчання один місяць по підготовці молодшого командного складу [4, 106; 156]. Навчалася ця

група радистів у червні 1944 р. на Закарпатті, організаційно-технічну допомогу надали угорці [30, 60-61].

Підстаршинську школу УПА "Беркути" організували у липні 1944 р., вона діяла впродовж серпня – вересня 1944 р. у Станиславівській окрузі ОУН, командиром був хорунжий "Чмелик". База школи розташовувалася г. Малиновице в Карпатах [20, 92], [26, 48; 259]. Очевидно, до підстаршинської школи УПА можемо зарахувати курінь "Гайдамаки", який очолював хорунжий "Хмель". Офіційно курінь не мав назви школи, однак там вишколювався інструкторський персонал майже для всіх відділів ВО-4 "Говерля" та частина для відділів Львівщини, Тернопільщини і Волині, які відійшли з "Сіроманцями" та "Трембітою" [26, 259].

На терені Калуської округи упродовж травня – серпня 1944 р. діяла школа кадрів ОУН "Тигри" (база в Долинщині), яка складалася із 2 сотень курсантів (чоловіча і жіноча). Керівником школи був Михайло Федоришин-"Стефаник", потім П. Федун-"Волянський", його помічник Всеволод Лемеха-"Осип", "Тигрис". Командиром жіночої сотні була Ірина Савицька (дівооче прізвище Козак)-"Бистра", її помічницею Марія Юрчак-"Наталка" [28, 81]. На червень 1944 р. школа налічувала 180 осіб, з них 98 жінок. Через брак харчів жіночу школу перевели на Калушину. У серпні 1944 р. в час переходу фронту школу розпустили. Чоловічу сотню включили до СШ "Олені-2". Викладачами були: 1) "Степовий" – інструктор юнацької школи "Трегит" на Гуцульщині (04-08.1944), 01 – 02.1945 р. – командир підстаршинської школи УПА на Гуцульщи-

ні; 2) Ф. Стефанович-“Кропива”, 04-08.1944 р. – командир юнацької школи “Грегит”; 3) Ярослав Струтинський-“Новий”, “Яспар”.

В. Чижевський-“Демид” пише, що завдяки інтенсивній роботі старшинських шкіл Станіславщини Львівщина та Дрогобиччина отримали по кількадесят інструкторів, але остання не зуміла їх належно використати, лише коли на пост командира цього терену заступив ад’ютант старшинської школи Д. Вітовський-“Зміюка”, він зумів зрушити військову роботу з “мертвої точки” [30, 82].

На конференції керівництва Карпатського краю ОУН (22 жовтня 1945 р. біля с. Сукіль Козаківської сільської ради, тепер у складі Болевської міської ради Івано-Франківської обл.) М. Твердохліб звітував про проведені вишколи і перевишколи офіцерів і підофіцерів, заняття у двох підофіцерських школах (тривало по 165 годин кожне). При цьому зазначав, що влітку 1945 р. 60% учасників УПА навчалися на мінерських курсах. Однак відчувався брак людей, здатних проводити вишколи. Літературу для навчання використовували переважно російську і частково українську [10, 211].

Отже, ведучи боротьбу за відновлення власної держави, першочерговим завданням для українських повстанців було забезпечення власних структур професійними кадрами. Вирішувалося це питання шляхом організації власних вишкільних курсів, підготовкою та проведенням яких займалися досвідчені повстанці, які пройшли військову службу в арміях інших держав та здобули безпосередній бойовий досвід. Яскравим підтвердженням доволі ефективної

роботи вишкільних структур ВО-4 “Говерля” стало майже десятирічне протистояння українського визвольного руху советській репресивно-каральній системі. Перспективним напрямком дослідження є вивчення особливостей функціонування старшинських і підстаршинських курсів у Львівському та Подільському краях ОУН.

Bibliography and Notes

1. Андрухів Ігор, *Станіславщина: двадцять буремних літ (1939 – 1959). Суспільно-політичний та історико-правовий аналіз*, Рівне-Івано-Франківськ: Таля 2001, 335 с.

2. *Архів управління Служби безпеки України у Львівській області*, Справа П-38704, 72 арк.

3. *Архів управління Служби безпеки України у Чернівецькій області*, Справа 7334, 172 арк.

4. *Галузевий державний архів Служби безпеки України*, Фонд 2-Н, Опис 55 (1953), Справа 6, Том 1, 435 арк.

5. *Галузевий державний архів Служби безпеки України*, Фонд 2-Н, Опис 87 (1951), Справа 42, Том 1, 164 арк.

6. *Галузевий державний архів Служби безпеки України*, Фонд 2-Н, Опис 107 (1954), Справа 1, 424 арк.

7. *Галузевий державний архів Служби безпеки України*, Фонд 2-Н, Опис 108 (1954), Справа 2, Том 2, 324 арк.

8. *Галузевий державний архів Служби безпеки України*, Фонд 5, Справа 67449, 98 арк.

9. *Галузевий державний архів Служби безпеки України*, Фонд 5, Справа 67616, Том 5, 337 арк.

10. *Галузевий державний архів Служби безпеки України*, Фонд 6, Справа 33286фп, Том 1, 329 арк.

11. *Галузевий державний архів Служби безпеки України*, Фонд 6, Справа 36617фп, Том 1, 275 арк.

12. *Галузевий державний архів Служби безпеки України*, Фонд 13, Справа 372, Том 4, 373 арк.

13. *Галузевий державний архів Служби безпеки України*, Фонд 13, Справа 372, Том 5, 457 арк.

14. *Галузевий державний архів Служби безпеки України*, Фонд 13, Справа 372, Том 39, 414 арк.

15. *Галузевий державний архів Служби безпеки України*, Фонд 13, Справа 372, Том 87, 305 арк.

16. *Галузевий державний архів Служби безпеки України*, Фонд 13, Справа 376, Том 62, 289 арк.

17. Кентій Анатолій, *Нарис боротьби ОУН-УПА в Україні (1946 – 1956 рр.)*, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 1999, 111 с.

18. Киричук Юрій, *Український національний рух 40 – 50-х років ХХ століття: ідеологія та практика*, Львів: Добра справа 2003, 464 с.

19. Когут Микола, *Повстанська доля Байрака*, Дрогобич: Відродження 1999, 48 с.

20. *Літопис Української Повстанської Армії*, Том 3: *Чорний ліс: видання команди Станиславівського тактичного відтинка УПА 1947 – 1948 роки. Передрук підпільного журналу УПА (1947 – 1948)* / Ред. Є. Штендера, П. Потічний, Торонто: Видавництво "Літопис УПА" 1978, Книга 1, 272 с.

21. *Літопис Української Повстанської Армії*, Том 15: *Спогади командира відділу особливого призначення "УПА – Схід"* / Ред. Є. Штендера, П. Потічний, Торонто: Видавництво "Літопис УПА" 1987, 270 с.

22. *Літопис Української Повстанської Армії*, Том 19: *Група УПА "Товерля". Спомини, статті та видання історично-мемуарного характеру* / Упорядник П. Содоль, Торонто-Львів: Видавництво "Літопис УПА" 1992, Книга 2, 360 с.

23. *Літопис Української Повстанської Армії. Нова серія*, Том 9: *Боротьба*

проти повстанського руху і націоналістичного підпілля. Протоколи допитів заарештованих радянськими органами державної безпеки керівників ОУН і УПА. 1944 – 1945 / Упорядк. О. Ішук, С. Кокін, Київ-Торонто 2007, 912 с.

24. Патриляк Іван, *Старшинські й підстаршинські школи УПА в 1943 – 1944 рр., «Визвольний шлях» 2004, Книга 4 (673), Травень, Річник 57, с. 92-106.*

25. Патриляк Іван, *"Щоденний хліб" курсантів УПА: житлове, матеріально-технічне, продовольче та медичне забезпечення старшинських та підстаршинських шкіл УПА (1943 – 1944), [у:] Український визвольний рух*, Львів: Коло 2004, Збірник 3, с. 246-259.

26. *Ремесло повстанця. Збірник праць підполковника УПА Степана Фрасуляка-«Хмеля»* / Ред. і упорядник Р. Забілий, Львів: Центр досліджень визвольного руху, 2007, 424 с.

27. Русначенко Анатолій, *Народ збурений: Національно-визвольний рух в Україні й національні рухи опору в Білорусії, Литві, Латвії, Естонії у 1940 – 50-х роках*, Київ: Університетське видавництво "Пульсари" 2002, 519 с.

28. Содоль Петро, *Українська Повстанча армія 1943 – 1949. Довідник другий*, Нью-Йорк 1995, 295 с.

29. Федорівський Степан, *Нотатки повстанця*, Нью-Йорк: Прометей 1962, 207 с.

30. Чижевський Василь, *Організація військової праці ОУН*, Архів Центру Досліджень Визвольного Руху (у стадії опрацювання), 132 арк.

31. Шанковський Лев, *УПА на Стрийщині, [у:] Стрийщина. Історико-мемуарний збірник Стрийщини, Скільщини, Болехівщини, Долинщини, Рожнітивщини, Журавенщини, Жидачівщини і Миколаївщини*, Нью-Йорк-Торонто-Париж-Сідней 1990, Том 1, с. 193-218.

Yuliya Kyrychenko

**THE CONCEPT OF UKRAINIAN ETHNOGENESIS IN
UKRAINIAN HISTORIOGRAPHY IN 50^S – 80^S OF THE 20TH CENTURY**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Юлія Кириченко

**КОНЦЕПЦІЯ ЕТНОГЕНЕЗУ УКРАЇНЦІВ
В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРИОГРАФІЇ 50-Х – 80-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

Abstract: The article is devoted to the formation of scientific knowledge concerning the Ukrainian ethnogenesis in the works of Ukrainian's authors. The scientific heritage of the main historiographic schools is analyzed. The article illustrates significant impact of the M. Hrushevskiy's ethnogenetical school and it deals with the contribution of the Ukrainian authors to the development of the scientific views on Ukrainian ethnogenesis. The research deals with the sources of formation of main ethnogenesis concepts, main schools of ethnogenetic studies and their contribution to the development of Ukrainian historical science.

Keywords: ethnogenesis, scientific concepts, ethnogenetical studies

Проблема виникнення, ранніх етапів розвитку української етнокультурної спільноти та її перетворення на політичну націю викликає значний інтерес істориків та етнологів. Серед усього величезного наукового доробку з проблеми мабуть найменше уваги приділяється концепціям етногенезу советської доби. Це й не дивно, адже ці концепції були перенасичені перекрученнями фактів та ідеологічними настановами, головною метою яких було дати «історичне» обґрунтування советській національній політиці, спрямованій на асиміляцію та русифікацію України та інших країн, що входили до складу Советського союзу. Тим не

менше, серед науковців, які були вимушені працювати в умовах тиску тоталітарної окупаційної системи, знаходилися особистості, які намагалися дійти істини у питанні походження українського народу, навіть завуальовуючи свої справжні погляди у публікаціях. Серед них імена блискучих українських учених – Івана Крип'якевича, Костя Гуслистого, Михайла Брайчевського, Віктора Петрова тощо. Науковій спадщині цих учених присвячена низка публікацій сучасних українських авторів, однак поки що не створено цілісного дослідження, у якому етногенетичні погляди учених советської України розглядалися б як цілісна система.

Передумови виникнення концепцій україногенезу в історіографії 1950-х – 1980-х рр. виникли ще у першій половині ХХ ст. Етапним моментом у розвитку досліджень етногенезу українського народу стала публікація фундаментальної *Історії України-Руси* Михайла Грушевського. Викладена у ній концепція етногенезу українського народу досить швидко стала пануючою в українській історіографії досоветської доби. Згідно з положеннями концепції М. Грушевського, вже наприкінці IV ст. після Р. Х. існували українські племена, які, хоча й не називали себе українцями, але становили ту основу, на якій у подальшому сформувався український народ. Уся подальша історія України була процесом поступової консолідації українців, які попри усі випробування й негаразди, наприкінці ХІХ ст. сформували політичне ціле, тобто, користуючись сучасною термінологією, політичну націю [4, 37-360].

Погляди М. Грушевського, головним чином через його учнів, набули широкої популярності у діаспорі, де вони фактично відігравали роль ідейного підґрунтя боротьби українського народу за незалежність. Зрозуміло, що у ССРСР ставлення до етногенетичної концепції М. Грушевського було різко негативним. І якщо у 1920-ті роки, тобто у той період, коли її автор повернувся до Києва і очолював ВУАН, вони ще не були постійною мішенню нищівної критики, то на початку наступного десятиліття ідеї М. Грушевського були затавровані як ворожі. У советській історіографії тотально запанувала ідея так званої «давньоруської народности», згідно з якою українці

як цілісна етнокультурна спільнота виникли лише після татаро-монгольської навали – унаслідок дезінтеграції Київської Русі [15, 543].

Такий погляд, незважаючи на свою теоретико-методологічну обмеженість та ігнорування багатьох свідчень історії, археології та мовознавства, залишався панівним у советській історіографії до самого кінця її існування. Він викладений, зокрема, в академічних виданнях *Історії УРСР*, які можна назвати квінтесенцією советської версії української історії. Стверджувалося, зокрема, що під загрозою поневолення, східнослов'янські племена утворили державу Київська Русь. Паралельно з процесом її утворення та розвитку відбувалося формування «давньоруської народности – вищої порівняно з родом і племенем етнічної спільности людей». Матеріальна і духовна культура «давньоруського народу» виступала як єдине ціле, а мова, хоч і «зберігала ще окремі діалектні особливості», теж була єдиною, заснованою на живій народній мові. Ідея «збереження єдності й нерозривності землі Руської» була провідною у культурі, й навіть пізніше «простий люд [...] зберігав почуття етнічної спільности, приналежності до єдиної батьківщини – Русі». Період після татаро-монгольської навали інтерпретувався виключно як іноземне поневолення, під час якого «сильна Російська держава була центром тяжіння» українських земель і навіть «панівні кола» Росії, хоч вони і «дбали насамперед про свої клясові інтереси», об'єктивно сприяли справі визволення і воз'єднання руських земель. Кульмінацією історичного

процесу вважалася Переяславська рада, рішення якої «мало величезне прогресивне значення для дальшого політичного, економічного і культурного розвитку українського народу [...]. Актом возз'єднання український народ закріпив свій тісний і нерозривний історичний зв'язок із російським народом, в особі якого він знайшов великого союзника, вірного друга і побратима в боротьбі за своє соціальне і національне визволення» [7, 22-23; 51], [8, 66].

У межах цієї методологічної парадигми були змушені писати практично усі історики та етнологи підсоветської України, якщо вони розраховували на публікацію своїх досліджень. Чи не єдиний виняток становив Іван Крип'якевич (1886 – 1969), який мав сміливість висловлювати думку, що суперечила офіційній советській історіографії. Один із провідних діячів Науковго Товариства ім. Т. Шевченка у Львові, учень Михайла Грушевського, Іван Крип'якевич до певної міри розділив долю свого учителя. Після приєднання Західної України советська влада вирішила використати беззаперечний авторитет й компетентність ученого для створення видимости плюралізму думок і поваги до національно-культурних прав українського народу. І. Крип'якевич займав посаду директора Інституту суспільних наук АН УРСР, що однак не заважало періодично влаштовувати проти вченого ганебні нападки.

Дослідник, однак, продовжував відстоювати свої погляди, які сформулювалися ще у 20-ті – 30-ті рр. під впливом концепції М. Грушевського. За советських часів історик мало публікувався, якщо не враховувати

деякі кон'юнктурні роботи, друкувати які І. Крип'якевича змушувала посада.

Основна праця-узагальнення І. Крип'якевича *Історія України*, у якій висвітлені етногенетичні погляди ученого, була підготовлена ще наприкінці 1930-х рр., але опублікована лише в останні роки існування СРСР, коли в умовах «перебудови» вже можливо було висловлювати альтернативну точку зору на історичні події. Друга його велика монографія, присвячена історії Галицько-Волинського князівства була надрукована невеликим накладом майже через 20 років після смерті ученого.

Концепція етногенезу українців І. Крип'якевича дуже нагадує аналогічну концепцію М. Грушевського. Історичними предками українського народу дослідник називає антів, які заселяли «майже цілу територію України, від пущ Полісся по Чорне море, й від Карпат по Дін». Згодом, на основі полян, сіверян, деревлян, дулібів, уличів, тиверців та хорватів, за допомогою варягів-норманів утворилася Київська держава. Вона включала у себе багато племен і народів, у тому числі росіян та білорусів, але саме «українське населення займало більш як половину заселених просторів, і то територію найбільш економічно розвинену, і тому відіграло провідну роль у державі». У подальшому розвиток українства був пов'язаний із Галицько-Волинським князівством, козаччиною, а також національними рухами Модерної доби. На думку І. Крип'якевича, Україна становила тісно пов'язаний із Заходом «найдалше на схід висунутий бастион європейської культури», який «під-

няв Московщину на вищій рівень» і стримував наступ диких орд Азії [11, 29; 87; 298].

Звичайно, у своїх роботах, написаних у період проживання в СРСР І. Крип'якевич не міг відстоювати подібні погляди. У монографії, присвяченій Галицько-Волинському князівству й виданій після смерти ученого, історик змушений був визнати, що населення князівства загалом належало до «давньоруської народности», з якої згодом почала формуватися українська. Критикуючи М. Грушевського як буржуазного націоналіста, І. Крип'якевич, у праці, присвяченій зв'язкам Західної України з Росією до середини XVII ст., повторював усі основні принципи советської історичної пропаганди: твердження про Київську Русь як «колиску трьох братніх народів», першість російського народу, який відкрив шлях українцям до будівництва комунізму, «історичне прагнення західноукраїнського населення до дружби і співробітництва з братнім російським народом, за що народні маси боролися багато століть» тощо. Залишається лише здогадуватися наскільки важко було писати подібне людині, яка змушена була покласти життя на вівтар розбудови советської історичної науки, та ще й у роки, коли тоталітарна комуністична російська система топила у крові відчайдушний опір Української повстанської армії [9, 72], [10, 174].

Дещо схожа ситуація спостерігається й з викладеними у публікаціях поглядами Віктора Петрова (1894 – 1969) – відомого українського вченого з непростю долею. Професійний науковець, голова Етно-

графічної комісії у 1927 – 1933 рр., В. Петров був одночасно кадровим советським шпигуном, який у роки Другої світової війни співпрацював із окупаційною владою, а згодом деякий час викладав етнографію в Українському Вільному Університеті у Мюнхені. У 1956 р. він повернувся до Києва, де працював у Інституті археології АН УРСР [1, 476].

Науковий світогляд В. Петрова сформувався ще у роки роботи в ВУАН під впливом досягнень українських та європейських науковців першої чверті XX ст. Його власна концепція етногенезу українців була викладена у лекціях, прочитаних ним у Мюнхені й поширених згодом у діяльному середовищі. Ця концепція знаходилася під значним впливом поглядів В. Щербаківського та Хв. Вовка, але відзначалася неабиякою новизною. В. Петров намагався на новому науковому рівні обґрунтувати ідею давнього автхтонного походження українців. Погляди дослідника були засновані на переконанні у споконвічній присутності протоукраїнців на своїх землях, але враховують також іноетнічні впливи. Першою складовою україногенезу за В. Петровим є племена трипільської культури, господарське життя та духовна культура яких залишила потужний відбиток у традиційній українській культурі, зокрема, у житлобудівництві, орнаментиці тощо. Проте трипільці, які належали до «середньоазійського антропологічного типу» не були прямими предками українців. Їх поглинули індоевропейські племена носіїв культури шнурової кераміки, які частково змішалися з трипільцями [13, 78; 21].

Наступним вагомим компонентом етногенезу українців В. Петров вважав скитів. Усупереч поширеній ідеї щодо іранської мовної належності скитів, В. Петров вважав геродотових скитів предками українців, які, щоправда, зазнали іранського та урало-алтайського (туранського) впливу. Особливо вагому роль в етногенезі українців відіграли осілі скитські племена: «Скит-орач не туранізується і не іранізується. Він повільно еволюціонує протягом цих тисячі-півторитисячі років. Він застійно й кволо зберігає ті риси, які тубільна маса населення України набула після катастрофи, що розмежувала трипілья од усатівсько-городського післятрипілья» [13, 30].

Занепад Великої Скитії В. Петров вважав наслідком насамперед соціальних процесів, які не включали істотної зміни населення. Осілі хліборобські племена під впливом античної цивілізації створили зарубинецьку культуру, яка була автохтонною в своїй основі. Так само й черняхівська культура, попри суттєвий вплив Риму, розглядалася В. Петровим як суто автохтонна: «віддамо кесареві все, що належить кесареві, але не треба на рахунок Риму відносити те, що сформувалося в Наддніпров'ї незалежно від Риму». Вбачаючи в українській традиційній кераміці Галичини та Волині яскраві черняхівські риси, В. Петров робив однозначний висновок: «ми маємо всі підстави ствердити, що етнографічна культура українського народу своїм корінням історично вростає в культуру античної доби, матеріальну культуру черняхівського типу» [13, 49; 55].

Основні праці В. Петрова з проблем етногенезу були видані вже після повернення дослідника до ССРСР. Однак із їхніх основних положень випливає, що В. Петров залишився вірним своїм поглядам. До концепції були внесені окремі уточнення й, найголовніше, термін «походження українців» був замінений на «походження слов'ян». Уточнення, внесені В. Петровим до його концепції стосувалися переважно поповнення комплексу археологічних джерел та ширшого залучення даних мовознавства. Зокрема, дослідник наголосив на хетто-лувійській мовній приналежності трипільців, лінгвістичній своєрідності скитів, чия мова демонструє спорідненість із балтською тощо. Ключовим для виникнення слов'янства В. Петров вважав період існування черняхівської культури, мова носіїв якої, на його думку, несла ознаки слов'янськості, «хоча «слов'янство» черняхівців істотно відмінне від слов'янства історичних часів» [12, 213].

Схожі ідеї підтримував також Михайло Брайчевський. Хоча увага його найбільш вагомих досліджень була сконцентрована на періоді утворення Київської держави, частина його робіт була присвячена етногенетичній проблематиці. М. Брайчевський рішучо виступав на користь автохтонного походження черняхівської археологічної культури, а також культур, що їй передували, й вважав її носіями слов'янські племена антів. З узагальнюючих праць М. Брайчевського, опублікованих вже після здобуття Україною незалежності, випливає, що дослідник вважав антів безпосередніми предками українців [2, 355].

Особливе місце серед етногенетичних досліджень советської доби посідає науковий доробок Костя Гуслистого (1902 – 1973) – відомого історика та етнолога, життя та наукова діяльність якого були пов'язані насамперед із академічними установами Києва. Постаті та творчій спадщині К. Гуслистого присвячена низка нещодавніх досліджень Г. Гончар. Значну увагу дослідниця присвятила, зокрема, поглядам К. Гуслистого на походження українців. Можна в цілому погодитися з висновком дослідниці про те, що К. Гуслистий дотримувався концепції «давньоруської народності», на основі якої вже після розпаду Київської Русі утворилася народність українська. Проте, ця теза потребує певного уточнення. Прискіпливий аналіз праць К. Гуслистого показує, що учений цілком усвідомлював методологічні вади й фактологічні перекручення теорії «давньоруської народності». Мабуть розраховуючи на сумнозвісну советську традицію читати поміж рядків, К. Гуслистий у завуальованій формі висвітлював недовіки ідеологічно заангажованого псевдонаукового підходу [3, 233].

Спробуємо продемонструвати цей висновок на основі аналізу невеликої монографії К. Гуслистого *До питання про утворення української нації*, яка була видана Товариством знання у 1967 р. Слід зазначити, що сама постановка питання про українську націю, до того ж у науково-популярній роботі, розрахованій на широке коло читачів, була сміливим кроком у перші роки брежневської реакції. К. Гуслистий визначає націю як етнічну спільність, що формується у зв'язку із зародженням

і розвитком капіталістичних відносин, на відміну від народності, яка відповідає рабовласницькому та феодальному періодам. Народностям, на думку К. Гуслистого, були властиві у нерозвинутому вигляді всі ознаки нації, а саме відносна спільність мови, території, культури, певні економічні зв'язки. Таким чином, бачення К. Гуслистим природи етнонаціональних явищ нічим не відрізняється від позиції советської марксистської історіографії. Однак історик бере на себе сміливість стверджувати, що навіть до революційних подій 1917 р. українці склали буржуазну націю, з притаманними їй рисами, такими як спільність внутрішнього ринку, єдність мови, закріплена в літературі, специфічні побутові особливості й національний характер. Зазначимо, що офіційна позиція советської історіографії полягала у тому, що українська буржуазна нація у дореволюційний період переживала лише «становлення» або «формування» [5, 4], [7, 179-181].

Звичайно, що на сторінках роботи К. Гуслистого міститься величезний обсяг заідеологізованих тез. Він гнівно звинувачує «українських буржуазних націоналістів» у тому, що вони «намагаються довести наче російський і український народи за своїми етнічними ознаками, походженням, історією, культурою зовсім відмінні». Чимало уваги присвячено аспектам історичного розвитку «давньоруської народності». У роботі К. Гуслистого вона постає своєрідним середньовічним аналогом Советського союзу. Будучи коліскою російського, українського та білоруського народів, «давньо-

руська народність», разом із тим, «перебувала у взаємовпливах з молдавською, литовською, латиською й естонською народностями, що формувалися. Мала древньоруська народність також зв'язки з Кавказом і Закавказзям». Іншими словами, зв'язки «давньоруської народности» чітко збігалися із кордонами ССРСР у його європейській частині [5, 5; 8].

Проте, постійно повторюючи тезу про єдність і неподільність «давньоруської народности», К. Гуслистий не забуває підкреслювати її досить аморфний характер. Так, з його праці випливає, що «давньоруська народність» не стала стійкою етнічною спільністю, економічні зв'язки між окремими її частинами були слабкими, етнографічні відмінності та племінні ідентичності «остаточно не встигли перемолотися [...] і зберегли деякі окремі давні елементи в пізніших діалектах і етнографічних рисах при подальшому формуванні трьох східнослов'янських народів». Більше того, вже в XI – XIII ст. у писемних пам'ятках Південно-Західної Русі були помітні риси майбутньої української мови. Основну роль у розпаді «давньоруської народности» відігравали не навали іноземців, а суспільно-економічні та етнічні особливості окремих части Давньої Русі. На основі цих особливостей вже у XIV – XV ст. сформувалася українська народність, разом із російською та білорускою [5, 9; 12-13].

Таким чином, на словах беззастережно приймаючи офіційну концепцію «давньоруської народности», К. Гуслистий ніби підкреслює її вади й внутрішні протиріччя. На тлі підкреслюваних етнографічних,

мовних та культурних розбіжностей окремих східнослов'янських народів, які існували до утворення «давньоруської народности», під час її існування та врешті-решт призвели до її занепаду, сам концепт «давньоруської народности» виглядає штучною й позбавленою сенсу інтелектуальною конструкцією. За великим рахунком, точка зору К. Гуслистого на процес формування української нації була набагато сміливішою за ту, що була висловлена у праці П. Шелеста *Україно наша Советська*, через яку секретаря ЦК КПУ було, як відомо, позбавлено посади зі звинуваченнями у націоналізмі. Враховуючи ці обставини, важливо, що праця К. Гуслистого *До питання про утворення української нації* не була забута, а навпаки цитувалася у советській історіографії [6, 71], [14, 279].

Наукову спадщину українських советських істориків та етнологів у сфері вивчення етногенезу українців важко оцінити однозначно. Щоб зберегти право на професію вони, у більшості, були змушені перекручувати історичні факти, паплюжити наукове значення доробку М. Грушевського, спотворювати реальну картину етногенетичних процесів, постійно підкреслюючи другорядність українського народу та його здатність до повноцінного розвитку лише разом із росіянами та білорусами під політичним керівництвом Москви. Водночас, цілісний аналіз наукових біографій І. Крип'якевича, В. Петрова, М. Брайчевського доводить, що справжні погляди цих та багатьох інших дослідників подекуди докорінно відрізнялися від тих, що були викладені в офіційних публіка-

ціях. Більше того, деякі дослідники, як, наприклад, К. Гуслистий під шаром ідеологем у завуальованій формі доводили ідею існування української етнопонаціональної спільноти як самодостатньої та окремішньої. Українські історики советської доби відіграли значну роль у збереженні традицій української історіографії як одного з чинників націотворення, тому їхній доробок потребує подальшого дослідження.

Bibliography and Notes

1. Андреев Віталій, Віктор Петров. *Нариси інтелектуальної біографії вченого*, Дніпропетровськ: Герда 2012, 476 с.
2. Брайчевський Михайло, *Біля джерел слов'янської державності. Соціально-економічний розвиток черняхівських племен*, Київ: Наукова думка 1964, 355 с.
3. Гончар Галина, *Погляди К. Г. Гуслистого на утворення української народності*, [у:] *Український історичний збірник* 2011, Випуск 14, с. 233.
4. Грушевський М., *История украинского народа*, [у:] *Украинский народ в его прошлом и настоящемъ*, Петроградъ 1914, Томъ 1.
5. Гуслистий Кость, *До питання про утворення української нації*, Київ: Товариство Знання 1967.
6. *Историография истории Украинской ССР* / Ред. И. Хмель, Київ: Наукова думка 1986.
7. *Історія Української РСР. Короткий нарис*, Київ: Наукова думка 1981.
8. *Історія Української РСР. Науково-популярний нарис* / Ред. К. Дубина, Київ 1967.
9. Крип'якевич Іван, *Зв'язки Західної України з Росією до середини XVII ст. до середини XVII ст.*, Київ 1953.
10. Крип'якевич Іван, *Галицько-Волинське князівство*, Київ: Наукова думка 1984.
11. Крип'якевич Іван, *Історія України*, Львів: Світ 1990.
12. Петров Віктор, *Етногенез слов'ян. Джерела, етапи розвитку і проблематика*, Київ: Наукова думка 1972.
13. Петров Віктор, *Походження українського народу*, Регенсбург: Українська студентська громада 1947.
14. Шелест Петро, *Україно наша Радянська*, Київ 1970.
15. Юсова Наталія, *Генезис концепції давньоруської народності в історичній науці СРСР (1930-ті – перша половина 1940-х рр.)*, Вінниця: Консоль 2005, 543 с.

Ihor Reznik

**THE DEVELOPMENT OF THE BANKING SYSTEM
OF UKRAINE IN 2014 – 2015 AND THE ROLE
OF INTERNATIONAL ORGANIZATIONS IN ITS RESTORATION**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Ігор Резнік

**РОЗВИТОК БАНКІВСЬКОЇ СИСТЕМИ УКРАЇНИ
У 2014 – 2015 РОКАХ
ТА РОЛЬ МІЖНАРОДНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ У ЇЇ ВІДНОВЛЕННІ**

Abstract: The purpose of the article is the reconstruction of the Ukrainian banking system development in 2014 – 2015 and the clarification of reasons and consequences of mass bank failures. The author investigates the following aspects of the problem: gradual immersion of banking system into a crisis, stabilizing measures of the government and NBU, the help of foreign financial institutions, the influence of the crisis on socio-economic development of the country. The Revolution of Dignity caused the population to hope for rapid economic reforms and belief in better life. However, the reluctance of the new government to carry out real transformations, the pressure of the debt burden on the economy and Russian aggression became the causes of the biggest crisis in the history of independent Ukraine. In general, this period is characterized by a massive collapse of the banks, a sharp decline of standard of living and the intensification of relations with all international organizations and governments of friendly countries, all this helped to increase the attention to the Ukraine's problems in the international arena.

Keywords: history of Ukraine, banking system, eurointegration, crisis

У 2014 р. Україна знову опинилася в умовах тяжкої соціально-економічної кризи, основний тягар якої припав на банки та незаможні прошарки населення. Вона приголомшила своєю глибиною, масштабами розгортання, формами прояву, безпрецедентною динамікою. Цей рік став чи не найтяжчим в історії незалежної України. Майже всі банки опинилися на межі банкрутства, мільйони

їхніх клієнтів зазнали величезних збитків. Відповідно, детальний аналіз подій 2014 – 2015 років надасть змогу з'ясувати причини і наслідки масового краху банків, а врахування власного історичного досвіду допоможе уникнути помилок в реалізації державної антикризової політики.

Ця проблема ще не стала об'єктом ґрунтовних досліджень, хоча окремі її аспекти висвітлені на сторінках

періодичних видань, аналітичних оглядів та збірників наукових праць такими вченими як Л. Єлісеєва [2], О. Барановський [1], С. Лямець [5], О. Мельник [6], О. Жам [3] та ін. Тому вона потребує додаткового вивчення на основі аналізу офіційних і неофіційних джерел.

Метою статті є реконструкція процесу розвитку української банківської системи у 2014 – 2015 роках та з'ясування причин і наслідків масового краху банків.

Драматичні події, що відбувались на території України на початку 2014 р. (Революція Гідності і повалення режиму В. Януковича, російська окупація і подальша анексія Криму, захоплення російськими військами частини Донбасу) радикальним чином змінили суспільно-політичне і соціально-економічне середовище, у якому функціонувала українська банківська система. Окрім цього, продовжувався і посилювався вплив на неї старих економічних проблем, що так і не були подолані за попереднє десятиліття: постійного дефіциту бюджету і його покриття шляхом емісії гривні, домінування імпорту над експортом, неухильного скорочення золотовалютних резервів, неефективності енергетичного і соціального сектору, технологічної відсталості економіки. Погіршувало й так непросту ситуацію в країні вперше небажання як минулої, так і нової влади боротися з корупцією, хабарництвом, відмиванням «брудних» коштів та розкраданням державних фінансів за допомогою підставних фірм та напрацьованих роками схем. Війна і бездіяльність влади призвели до різкого падіння ВВП України (у 2014 р. – на 6,8% [9, 26], а у 2015

р. – на 16%) та реальних доходів населення, девальвації гривні, скорочення експорту на 40%, згорання виробництва. У таких несприятливих умовах банкам, що швидко втрачали активи і клієнтів, було складно втриматися на ринку. Прискорений відтік депозитів, що розпочався у кінці 2013 р. [4, 541], став ще одним фактором погіршення ситуації в банківському секторі. Однією з основних перешкод для його стабілізації була необхідність України віддати у 2014 р. \$14 млрд кредиторам (\$2,9 млрд мав отримати МВФ). Щоправда, позитивним моментом була обіцянка Європейського Союзу надати \$15 млрд кредитів. Відповідно, уряд і Національний Банк України (НБУ, головою якого був С. Кубів, а з 19 червня 2014 р. – В. Гонтарева) зіткнулися з цілим комплексом проблем, для вирішення яких їм бракувало фінансових та інтелектуальних ресурсів. Негайного втручання регулятора вимагали монетарна політика, контроль за банками, забезпечення їхнього виживання. Оскільки банки є основним елементом фінансово-кредитної системи, їхня економічна безпека всебічно впливала на життєдіяльність суспільства загалом [1, 21].

Передусім, негайних і ефективних дій НБУ потребувала сфера монетарної політики, оскільки від ситуації на валютному ринку напряду залежали ключові сектори економіки, перебіг політичного життя та рівень життя населення. Але, враховуючи зменшення притоку валюти в країну, стрімке скорочення золотовалютних резервів, тиск зовнішніх боргових зобов'язань на Україну, тотальну паніку в суспільстві, у НБУ реально було небагато ефективних важелів

впливу на ситуацію. Було очевидно, що він більше не може утримувати курс гривні на рівні 8 грн/дол. Відповідно, на початку 2014 р. нове керівництво НБУ вирішило здійснити перехід до гнучкого обмінного курсу, аргументуючи це тим, що іншого виходу все одно немає і що це захистить економіку від зовнішніх потрясінь [9, 2], а також сприятиме поліпшенню економічної ситуації в майбутньому, покращенню платіжного балансу і проведенню справжніх реформ. Щоб уповільнити стрімку девальвацію гривні, НБУ почав застосовувати весь арсенал інструментів адміністративного регулювання та постійно підвищував ставки рефінансування [9, 2]. Налякані вкладники вже з кінця січня 2014 р. сформували масові черги на зняття депозитів та в обмінники, скуповуючи долари за будь-яку ціну. Курс на міжбанку на початку січня становив 8,2 грн/дол. До кінця місяця він вже зріс до 8,6 грн/дол., не дивлячись на спроби НБУ стримувати його. Вони обійшлися йому в \$1,5 млрд, але курс зростав і в середині березня досяг 9,5 грн.

Анексія Російською Федерацією Криму 21 березня 2014 р. підняла нову хвилю паніки на фінансовому ринку. Саме наявність воєнної загрози з боку РФ експерти називали основним фактором тиску на гривню в цей час. Долар швидко долар подолав рубіж 11 грн. і завершив березень на позначці 11,4 грн/дол. НБУ за С. Кубіва самоусунувся від підтримки гривні, посиляючись на низькі валютні резерви (\$15 млрд).

1 травня МВФ нарешті ухвалив дворічну програму «Стенд-бай» для України на суму понад \$17 млрд, що створило умови для довгострокової

стабілізації фінансово-економічної ситуації в країні. Влада прогнозувала подальше зміцнення гривні і заявляла, що у НБУ є всі необхідні для цього ресурси. Слід зазначити, що у бюджеті на 2014 р. був закладений курс 10,5 грн/дол. Також НБУ 15 квітня підняв ставку рефінансування з 7,5% до 14,5% [8], адже багато експертів ринку стверджувало, що надмірні кредити, видані для підтримки банків, є однією з основних причин рекордної девальвації гривні. 18 червня 2014 р. С. Кубів, якого звинувачували в бездіяльності та корупції у сфері рефінансування, подав у відставку. Він встиг започаткувати чистку банківського сектора, ввів тимчасову адміністрацію у 9 банків і запровадив жорсткі адміністративні обмеження.

В. Гонтарева, яку називали наближеною до президента П. Порошенка людиною і звинувачували в некомпетентності та відсутності досвіду керування великим банком, багато в чому продовжувала політику попередника: виводила з ринку неплатоспроможні банки, слабко стримувала девальвацію гривні і надавала банкам величезні кредити. Головним своїм завданням вона оголосила масштабну чистку банківського сектора від нестабільних установ і заявила, що буде підтримувати лише системні банки. Зміна керівництва НБУ та позитивні результати переговорів із кредиторами посприяли тимчасовій фінансовій стабілізації (долар коштував менше 12 грн). У серпні 2014 р. стало відомо, що незабаром Україна має отримати другий транш від МВФ (\$1,5 млрд) та \$0,5 млрд від Всесвітнього банку, адже всі вимоги кредиторів були виконані. Ці кошти планувалось спрямува-

ти на поповнення резервів НБУ. Але наприкінці літа долар знову почав стрімко дорожчати. Кожний тиждень затування міжнародними організаціями надання допомоги Україні посилював напругу на фінансовому ринку. Якщо 1 серпня готівковий долар коштував близько 12,5 грн, то 11 серпня від подорожчав до 14 грн, а в вересні – до 15 грн. 25 вересня президент заявив, що буде робити все можливе, аби припинити атаку спекулянтів і «чорних трейдерів» на гривню. Саме їх він звинуватив у її девальвації до 15 грн/дол. Влада намагалась перед парламентськими виборами 25 жовтня 2014 р. тримати прийнятний курс за будь-яку ціну. Під президентським тиском банки тримали курс 12,95–13,40 грн/дол. хоча реально готівковий долар продавали за 14,6 грн). Всього за жовтень НБУ витратив на утримання гривні \$3,2 млрд [7], а валютні резерви скоротились до \$12,6 млрд.

12 листопада в Україну нарешті приїхала місія МВФ, яка заявила, що виділення третього і четвертого траншів буде можливе на початку 2015 р. У листопаді піднялася нова хвиля критики щодо дій НБУ з порятунку банків. Це сталося після чергових гучних банкрутств – системного «VAB Банку» (заборгував вкладникам 10 млрд грн), «CityCommerceBank» та кількох дрібних банків. Основні претензії зводилися до того, що НБУ не зміг врятувати жодного проблемного банку, попри астрономічну суму, виділену на їх рефінансування. В грудні долар продовжував дорожчати: в середині місяця він коштував 18 грн, а в останній день 2014 р. – 19 грн. А. Яценюк заявив, що в бюджет на 2015 р. буде закладено курс 17

грн/дол., тоді як мас-медія закликали готуватися до дорогого долара і прогнозували бюджет з курсом 21–23 грн/дол. Президент обіцяв долар по 17 грн після відновлення фінансування МВФ.

Початок 2015 р. ознаменувався відновленням активних бойових дій в зоні АТО (боїв за Донецький аеропорт, що тривали до 21 січня), що стало додатковим фактором дестабілізації: охоплені панічними настроями українці знову почали масово скуповувати валюту, не звертаючи уваги на курс. В результаті долар подорожчав до 19,5 грн. В лютому також основним фактором тиску на банківську систему були бойові дії. 12 лютого 2015 р. місія МВФ заявила про підписання з Україною нової програми кредитування на \$17,5 млрд упродовж 4 років (всього держава завдяки цьому мала отримати \$40 млрд). Рішення МВФ щодо виділення I траншу в рамках нової угоди очікувалось 11 березня. Міністр фінансів Н. Ярецько заявила, що угода унеможливує дефолт України, робить можливою реструктуризацію її боргу та сприятиме залученню нових кредитів. Тим не менш, чергова відстрочка надходження кредиту лише загострила і так вибухонебезпечну ситуацію на валютному ринку. НБУ з резервами у \$6 млрд не мав чим утримувати гривню. Для України надзвичайно важливо було отримати суттєву фінансову допомогу у 2014 р., але з весни кредитів не було, бо уряд не провів жодної реформи і МВФ грошей не дав. 2 лютого долар на міжбанку подорожчав до 16,57 грн, а реальний курс перевищив 21 грн. 18 лютого міжбанківський, офіційний і готівковий курси зрівнялись

на позначці 27 грн/дол. П'ятниця 20 лютого 2015 р. стала чорною для гривні: за день її курс впав до 30–33 грн/дол. Всім стало зрозуміло, що НБУ не збирається її рятувати, що ще більше розпалювало панічні настрої на фоні поразок української армії.

У другій половині лютого стало очевидним, що банки не витримують нової хвилі девальвації гривні та відтоку депозитів (17,2 млрд грн), тому об'єм їх рефінансування значно зріс. Сумарний борг банків перед НБУ перевищив 120 млрд грн, а їхні збитки в лютому склали рекордні 66 млрд грн (більше, ніж за весь 2014 р.). 4 березня з метою подолання паніки на валютному ринку НБУ підняв ставку рефінансування з 19,5% до 30% річних і обмежив можливість купівлі валюти банками і їх клієнтами. Президент обіцяв повернути курс на рівень 20–22 грн/дол. і не допустити подальших коливань. 13 березня МВФ таки виділив Україні I транш у \$5 млрд, і міжбанк відреагував на це стабілізацією курсу на рівні 23 грн/дол. (готівковий долар коштував 26 грн). НБУ продовжував тиснути на міжбанк шляхом зрізання заявок на купівлю валюти. Це вкупі з перемир'ям на Донбасі призвело до поступового зниження реального курсу долара і його фіксації на рівні 22–23 грн наприкінці весни – влітку 2015 р.

У другому півріччі 2015 р. події розгортались за сценарієм 2014 р.: знову НБУ утримував курс долара на рівні 23 грн до місцевих виборів у жовтні, а в кінці року долар традиційно почав дорожчати і швидко піднявся до рівня 25 грн/дол.

Отже, НБУ не впорався з утриманням курсу гривні, яка за 2 роки

девальвувала у 3 рази і не розробив механізму порятунку банків. Відповідно, на фоні загального погіршення економічних показників у країні, умови для роботи банківського сектору у 2014 – 2015 р. склалися надзвичайно несприятливі.

Станом на 01.01.2014 р. в Україні було 180 діючих банків (5 були державними: «Ощадбанк», «Укресімбанк», «Укргазбанк», «Київ» і «Родовід») [10, 17]. Наприкінці ж 2014 р. діяли лише 163 установи, частина яких були проблемними. Хоч українські банки вже мали досвід трьох економічних криз, цього разу він майже не допоміг їм. Справа в тому, що нова криза загрожувала самому існуванню України як незалежної держави і була настільки всеохопною, що окремі банки без централізованої допомоги держави не мали шансів вижити. Власне, нова криза була неминучою з огляду на зростання боргового навантаження на Україну і стрімке скорочення її валютних запасів (з \$20,4 млрд в січні 2014 р. до \$12,5 млрд в листопаді 2014 р.). Але вуличні бої у Києві, силова зміна влади й еліт, торгівельна війна та військова інтервенція РФ багатократно посилили її негативний ефект і могли призвести до знищення української економіки. Зрозумівши це, власники багатьох банків, як і інші бізнесмени, що хотіли захистити свої активи від знецінення, почали масштабне скуповування валюти і виведення її за кордон. Кредити, отримані від НБУ, також були використані з тією ж метою, а збанкрутілі установи і нещасні вкладники залишені напризволяще. Добросовісні банкіри також не мали змоги працювати – у 2014 р. відтік депозитів склав 126 млрд грн., тобто

вкладники забрали третину коштів [9, 3], що поставило більшість банків на межу краху.

У 2014 – 2015 рр. на ринку банківських послуг України лідирували «Приватбанк» (46,3% клієнтів і 1/3 банківських активів), «Ощадбанк» (31,2%), «Райффайзен Банк Аваль» (6,5%), «УкрСиббанк» (3,1%) і «ПУМБ» (2,9%). Відповідно, вони отримували найбільші кредити від НБУ: «Приватбанк» – 23 млрд грн у 2014 р. (відтік депозитів з нього склав 44 млрд грн), «Ощадбанк» – 20 млрд, «Дельта Банк» – 10 млрд, «Фінансова Ініціатива» – 8 млрд. Загалом, тільки за 2014 р. НБУ надав банкам кредитів під 15% річних на суму 222 млрд грн, 80% від якої було повернено до кінця року. Тим не менш, загальний борг банків перед НБУ до кінця 2015 р. зріс до 110 млрд. Попри конфлікт між Президентом та власником «Приватбанку» І. Коломойським навесні 2014 р., влада заявила, що держава й надалі буде підтримувати його, і зазначила, що відтік вкладів з нього майже припинився. Кредити НБУ допомогли вціліти більшості великих банків, але не врятували від краху дрібні установи.

Першим у 2014 р. збанкрутував банк «Даніель»: 17 січня до нього була введена тимчасова адміністрація. Отриманого у 2013 р. кредиту від НБУ було явно недостатньо, щоб відновити нормальну роботу. До того ж серед вкладників піднялася паніка і вони хотіли забрати гроші з банку щонайшвидше. Дійсно, масове вилучення вкладів може «покласти» будь-який банк. Потім збанкрутував один з найбільших банків України «Брок-бізнесбанк», що належав мільярдеру С. Курченку, якого називали «казна-

чеєм сім'ї Януковича». Збанкрутував і інший банк Курченка – харківський «Реал Банк». З подібними проблемами зіткнулися й інші банки. Якщо в січні вони мали прибуток у 810 млн грн, то вже у лютому їхні збитки склали 3,5 млрд грн.

Доля усіх проблемних банків у цей період була схожою: спочатку вони ставали неплатоспроможними, потім НБУ вводив до них тимчасову адміністрацію для пошуку інвесторів та погашення заборгованості, а через 3–6 місяців вони ліквідовувались і виводились з ринку. 14 березня 2014 р. НБУ ввів тимчасові адміністрації в банки «Форум» (20 місце за активами, належав В. Новінському) і «Меркурій». У них роками накопичувалися проблемні борги. Через 3 місяці вони були ліквідовані. Також навесні 2014 р. збанкрутувала й низка маленьких банків: київський «Інтербанк», донецький «Промекономбанк», луганський «Західкомбанк», полтавський «Автокразбанк».

25 березня 2014 р. С. Кубів заявив, що НБУ виявив створення 12 банками конвертаційних центрів, що відмили за 2013 р. 142 млрд грн. В результаті вони були покарані, частина з них ліквідована згодом. Після анексії Криму в березні 2014 р. банки (ПУМБ, Укресімбанк, Приватбанк, Укрсіббанк та ін.) почали згортати там свою діяльність. Оголошення О. Турчиновим Антитерористичної операції 14 квітня 2014 р. прискорило процес закриття відділень банків в Криму і окупованих частинах Луганської і Донецької областей, що був завершений у червні. Загалом, їхні збитки від анексії Криму склали 22 млрд грн.

Улітку 2014 р. банки продовжували втрачати депозити і знову збільшили суми запитів на отримання рефінансування. Станом на червень вони отримали 101 млрд грн. Але допомога надавалась лише державним і великим банкам, а маленькі не могли впоратися з кризою і стояли на межі зникнення. Всього за півроку банки зазнали збитків на 10,3 млрд грн. Тому банкопад продовжувався: 18 червня 2014 р. збанкрутував «Старокиївський Банк», що діяв з 1991 р., 16 липня – «Фінростбанк», 17 липня – «Єврогазбанк» (займав 56 місце і належав экс-голови Нафтогазу О. Івченку), 22 серпня – середній «Терра Банк» (42 місце).

Осінь 2014 р. ознаменувалася черговими гучними банкрутствами: 3 вересня стався крах київського «Актив-Банку» (47 місце), 17 вересня – «АктаБанку» (38 місце). 21 листопада тимчасові адміністрації були введені у системний «VAB Банк» (16 місце з активами у 23 млрд, належав соратнику В. Януковича Н. Аркаллаєву) та «CityCommerceBank» (44 місце, належав О. Бахматюку) – банки з поганим управлінням та багаторічним конфліктом між інвесторами. Гроші населення були повернені, але кошти підприємств, що обслуговувались у них, не повернуться ніколи [5]. Також до кінця 2014 р. збанкрутувало багато невеликих банків, що здійснювали ризиковану діяльність і обслуговували обладнання з відмивання «брудних коштів»: «Порто Франко», «Демарк», «Експобанк», «Грін Банк», «Прайм Банк», «Аксиома», «Інтеркредитбанк», «Меліор Банк», «БГ Банк», «Легбанк», «ВБР», «Камбіо».

Можна підсумувати, що 2014 р. був жахливим для української еконо-

міки: ВВП впав на 7,5%, гривня знецінилася вдвічі. З подорожчанням імпорту вгору злетіла інфляція – до 25%. Кількість діючих банків за 2014 р. скоротилася зі 180 до 163 [3, 46], а число збиткових установ зросло в 2,6 раза – до 52 (їхні збитки за рік склали 53 млрд грн). Фінансова допомога міжнародних організацій була надважливою для виживання української економіки, але замалою для порятунку банківської системи в умовах постійного падіння промисловиробництва, зростання боргового тягаря і скорочення надходження валюти в країну.

У 2015 р. банківська система України увійшла з невирішеними проблемами 2014 р. Значне знецінення гривні, спад в економіці, війна на сході, погане управління [3, с. 46] зумовили подальше погіршення її становища. Тому її чистка пришвидшилась. Катастрофічна девальвація гривні в лютому і новий відтік депозитів остаточно добила десятки нестійких банків. Зокрема, взимку 2015 р. збанкрутувала низка невеликих банків: «Профін Банк», «Укоопсоюз», «Енергобанк», «Стандарт» та ін. Особливо варто виділити крах у лютому «ЗлатоБанку» (27 місце за активами, був винен 115 тис. клієнтів 4,2 млрд грн.) та банку «Надра» (9 місце, борг у 3,6 млрд грн). Виплати їхнім вкладникам в межах гарантованої суми 200 тис. грн лягли великим тягарем на український бюджет влітку 2015 р. 25 лютого були об'єднані державні банки «Укргазбанк» та «Київ», причому клієнти останнього отримали свої вклади в повному обсязі.

3 березня збанкрутував один з найбільших банків України – «Дельта Банк», що належав М. Лагуну, по-

сідав 4 місце з 60 млрд грн активів і заборгував 550 тис. клієнтів 16 млрд грн. 20% з них мали вклади, вищі за гарантовану суму, тому регулярно проводили демонстрації перед урядовими будівлями, вимагаючи націоналізації банку. Але влада була невблаганна: восени 2015 р. виплати 400 тис. вкладників були завершені, а 5 жовтня банк був ліквідований. 20 березня збанкрутував крупний банк «Київська Русь» (діяв з 1996 р., посідав 26 місце з 8,6 млрд грн активів і заборгував вкладникам 2,4 млрд грн). 24 червня зазнав краху ще один крупний банк – «Фінансова Ініціатива» (16 місце, 19 млрд грн). До кінця 2015 р. року більше не спостерігалось крупних банкрутств, але дрібні банки продовжували сипатися: «Укргазпромбанк», «Укркомунбанк», «Національний кредит», «Радикал Банк», «Столичний», «Інтеграл-банк», «Контракт», «Унікомбанк», «Фінанси і Кредит» та ін. Станом на кінець 2015 р. в Україні залишалось 118 діючих банків, тобто від початку 2014 р. збанкрутували 62 установи (1/3 від початкової кількості), які заборгували НБУ 53 млрд грн. Голова НБУ наприкінці року констатувала завершення I етапу реформи (чистка банківського сектора) і початок II етапу (перезавантаження банківської системи).

Таким чином, аналіз найважливіших політичних і соціально-економічних подій в Україні у 2014 – 2015 рр. дає змогу виділити основні причини банківської кризи. По-перше, це фактичний розвал української економіки, спричинений багатьма факторами, серед яких провідне місце посідають неефективна урядова політика, відсутність модерні-

заційних реформ на фоні збереження хронічних економічних проблем (олігархізація держави, високий рівень корупції і тіньової економіки, розкрадання державних фінансів, технологічна відсталість), знищення 20% промисловости внаслідок агресії РФ. По-друге, хронічний торговельний дисбаланс (переважання імпорту над експортом) і зростання боргового тягаря, посилені втратою ринків збуту в Росії і країнах СНГ, скороченням попиту на 50% на українську продукцію на світових ринках, високою енергетичною залежністю країни. У результаті, постійно скорочувалось надходження валюти в Україну, натомість вона вимивалась з економіки в якості оплати за газ, погашення боргів, виводилась за кордон бізнесменами та олігархами. Наслідок цього – девальвація гривні у 3 рази, недовіра людей до банків, масовий відплив депозитів (в умовах постійних курсових коливань люди не бачили сенсу залишати кошти на рахунках, знімали їх і купували долари на «чорному ринку»). У підсумку банки втратили більшу частину клієнтів і стали неліквідними, не могли виконувати свою основну функцію з кредитування економіки [6, 11]. По-третє, неефективна політика НБУ та уряду в банківській сфері. Не було врятовано жодного проблемного банку, попри видачу величезних сум на їх рефінансування. Звичайно, 80% вкладників отримали компенсацію, але ці величезні виплати були здійснені за рахунок бюджету та емісії гривні, що стало ще одним фактором її знецінення.

Отже, банківська система України упродовж 2014 – 2015 рр. скоротилась на третину і опинилась на межі

краху. Хоча в другій половині 2015 р. виникли передумови для її стабілізації, було очевидно, що банки будуть відновлюватись дуже повільно. Знецінення гривні та нестабільність банківської системи призвели до того, що все більше українців стали відмовлятися від кредитів та депозитів, а якщо й вкладали гроші в банк, то на короткий термін, а підприємці були схильні переводити свої активи в долари і заморожувати бізнес до кращих часів. Частка населення, що за рік не скористалася жодною банківською послугою, зросла на 50%. Девальвація гривні у 3 рази призвела до розорення тисяч валютних позичальників, що не мали змоги гасити кредит. В результаті була підірвана довіра населення та бізнесу до банківської системи, неспроможної ефективно долати фінансові труднощі, до влади (яку люди звинувачували в корупції та зниженні рівня життя) та гривні як засобу заощадження. Фактично, за 2 роки українці збідніли у 2–3 рази за рахунок того, що їхні доходи залишились на старому рівні, а ціни і тарифи зросли в кілька разів. Економіка України опинилася в повній залежності від фінансової допомоги її західних партнерів. До позитивних наслідків кризи можна залічити очищення банківської системи від нежиттєздатних установ та знищення корупційних схем збагачення, що діяли у більшості ліквідованих банків.

1. Барановський Олександр, *Безпека банківської сфери*, «Вісник Національного банку України» 2014, № 6, с. 20-27.

2. Єлісеєва Людмила, *Банківська криза як індикатор суспільної довіри*, [у:] *Управління розвитком: Збірник наукових праць*, Харків 2015, № 2, с. 38–42.

3. Жам Олена, Крутінь Руслана, *Дослідження та аналіз стану банківської системи України*, [у:] *Проблеми підвищення ефективності інфраструктури: Збірник наукових праць*, Київ 2015, Випуск 40, с. 45-50.

4. Крупка Михайло, *Банківська система*, Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка 2013, 554 с.

5. Лямець Сергій, *Банкрутства банків як дзеркало «професіоналізму» НБУ*, Web. 12.11.2015. <<http://www.epravda.com.ua/publications/2014/11/24/508162/>>.

6. Мельник О., *Вплив банківської системи на економічне зростання в Україні* [в:] *Економіка: теорія та практика*, Київ: Київський інститут банківської справи 2015, №1. с. 4-11.

7. *Нацбанк у жовтні витратив 3 млрд на підтримку гривні*, Web. 19.10.2015. <<http://minfin.com.ua/2014/11/11/5259140/>>.

8. *Нацбанк підвищив ставку рефінансування*, Web. 11.11.2015. <<http://korrespondent.net/business/financial/3349389>>.

9. *Річний звіт Національного банку України за 2014 рік* / Ред. Б. Приходько, Київ: Департамент статистики та звітності Національного банку України 2015, 212 с.

10. Чкан А., *Державне регулювання банківського сектора України: стан, проблеми та перспективи*, [в:] *Держава та регіони*, Запоріжжя: Класичний приватний університет 2014, с. 17-21.

Cultural Studies

Volodymyr Aleksandrovych

HERMAN HAN HYSE – THE APPRENTICE OF MARTIN KOBER

Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian studies,
National Academy of Sciences of Ukraine

Wołodymyr Ałeksandrowycz

HERMAN HAN UCZNIEM MARCINA MIKOŁAJA KOBERA

Abstract: There has been unpublished testimony concluded in the Lublin City Government in 1613 by Johan Neyde, Krakow cannoneer. In 1595 he was present at the banquet that was arranged by the painter Martin Kober on the occasion of the studies completion and liberation of his apprentice Herman Han Hyse from Silesia. The confession which had been made upon request of a famous Gdansk painter of the first third of the 17th century proves that he was an apprentice of a prominent Krakow artist.

Keywords: Herman Han Hyse, Martin Kober, Gdansk painters, Cracow painters, Cracow paintings of the end of 16th – the first third of 17th centuries, Danzig paintings of the end of 16th – the first third of 17th centuries

Urodzony w Nysie na Śląsku Herman Han (1574 – 1628) odbierany w dziejach sztuki XVII w. jako czołowy przedstawiciel gdańskiego malarstwa pierwszej tercji stulecia, znany podług dłuższego szeregu prac z dziedziny malarstwa religijnego, powstałych zaczynając od r. 1611. Jako jeden z nielicznych spośród działających w Polsce siedemnastowiecznych malarzy doczekał się artysta gdański opracowania monograficznego [9, 18-20], [11, 34-35]. Ponieważ sława Hana ugruntowała się przede wszystkim na obrazach treści religijnej, znany jest on dzisiaj najpierw jako malarz religijny. Pozatym pracował również w dziedzinie malarstwa portretowego, nie tak dawno ujawniono wybitnej wartości jego obraz alego-

ryczno-symboliczny z r. 1600 *Alegoria cnoty małżeńskiej* (Düsseldorf, Galeria Niugenauler) [10, 38-59], [10, V. 64], [4, 147-152]. Pozwala to odkrycie nie tylko poszerzyć wyobrażenie o kierunkach aktywności zawodowej gdańskiego artysty we wczesnej jej fazie, lecz również prawdopodobnie wzbogacić oeuvre¹ gdańskiego malarza o dalsze trzy obiekty z ok. przełomu stuleci – dwie wersje *Alegorii pychy* (Muzeum Narodowe w Gdańsku², Muzeum Narodowe w

¹ Choć prawda te propozycje atrybucyjne potrzebują bardziej dokładnego opracowania, zwłaszcza niezbędne są wszechstronne badania specjalne wszystkich tych obrazów. Reakcją na propozycję atrybucyjną Jacka Tylickiego zob.: [3, 147-152].

² [10, il. 13]. W katalogu gdańskiej jubileuszowej wystawy z r. 1997 figuruje jako obraz artysty z kręgu A. Möllera: [2, nr V. 61 (Krystyna Górecka-Petrajtis).

Poznaniu [10, il. 12]) oraz *Model świata* (Muzeum Narodowe w Poznaniu)³.

Nowsze odkrycia w spuściznie gdańskiego artysty sygnalizują otwarcie problemu podstaw sztuki dotąd zupełnie nieznanego młodego Hana. Ponownie ujawnione dzieła dodają ważne szczegóły do dotychczasowych wyobrażeń na temat jego działalności, budowanych jak dotychczas prawie wyłącznie na podstawie zachowanej skromnej w zasadzie części spuścizny artystycznej z dziedziny malarstwa religijnego. Nowe atrybucje przyciągają uwagę do naturalnych dla wychowanego jeszcze przed końcem poprzedniego wieku malarza szesnastowiecznych źródeł jego sztuki oraz akcentują wyraźny przełom w ewolucji stylu, występujący w zestawieniu ujawnionych najwcześniejszych dzieł z pierwszymi znanymi dotychczas późniejszymi od nich pracami z dziedziny malarstwa religijnego.

Odkrycie obrazów z początkowych lat samodzielnej działalności H. Hana podkreślając szesnastowieczne źródła jego sztuki również ponownie nasuwa kwestię pochodzenia wsrzatu gdańskiego artysty. Niemniej jednak jego życiorys nadal udokumentowany nader skromnie, w wyniku czego występuje oczywisty brak szeregu pierwszorzędnej wagi wiadomości na temat aktywności zawodowej tego czołowego przedstawiciela gdańskiego środowiska malarzy pierwszej tercji XVII w. Zwłaszcza nadal pozostaje otwartą wyjątkowej wagi kwestia środowiska, w którym uformowała się indywidualność artysty, warsztatu oraz mistrza. Wreszcie dotychczas nógół nie odnotowano żadnych źródło-

³ [10, il. 15]. W katalogu gdańskiej jubileuszowej wystawy z r. 1997 oba wymienione poznańskie obrazy wraz z trzecim z tychże zbiorów, przez Jaceka Tylickiego nie uwzględnionym, przedstawione zostały jako części tryptyku: [2, nr V.60.1-V.60.3] (Joanna Dziubkowska).

wych wiadomości dla określenia dróg życiowych malarza okresu sprzed jego wystąpienia samodzielnym rzemieślnikiem w Gdańsku od r. 1598 [10, 40].

Ten oczywisty niekorzystny brak materiałów osobistego „archiwum” H. Hana w całkiem niespodziany sposób nieco poprawiło świadectwo źródłowe, odnotowujące osobę mistrza, u którego kształcił się młody malarz. Unikatowy charakter tego nowoodnanego dokumentu polega przede wszystkim na tym, iż to ważne źródło do biografii Hana pochodzenia śląskiego związanego w początkach swej kariery artystycznej, jak się teraz okazuje, z Krakowem a działającego w Gdańsku odnaleziono w aktach wójtowskich Lublina [1, 857 v]. Potrzebuje ta sytuacja osobnego zastanawienia się, lecz wrócimy do niego nieco później. Najpierw sam tekst tego wyjątkowego charakteru oraz wartości świadectwa historycznego z r. 1613.

Coram officio aduocatiali lublinen[is] ad affektationem et instantiam famati Herman Han Hyse in Silesia oriundi comparens personaliter famatus Ioannes Heyde pixidarius ciuis crac[oviensis] in vim testimony recognouit ac deposit. Quia in anno 1595 f[e]r[i]a tertia post festu[m] sancti Jakobi ap[osto]li⁴ famatus olim Martinus Kober Sac[rae] R[e]g[i]ae M[ae]t[is] pictor incitauit nos ad coninium suam una cum uxore mea et alyis uidelicet N. Milforth, ciuis et negociatore vratislaviense, Gerardo Gallo aurifice, ciue cracoviense cum uxore ip[s]i[us], Ioanne Has, ciue et negociatore Nori[m] burgen[se], Syluestro Frangk, Valentino Resthen, Ioanne Kluch, S[acrae] R[egiae] M[ae]t[is] sculptore, Philippo Reysten depositore more consuetudinis illorum artifice. Qui quidem p[rae]nominatus Ioannes Heyde in conuinio hoc eorum

⁴ 1 sierpnia.

nobis fassus est p[rae]dictum Hermanum Han apud p[rae]fatum olim Martinum Kober pictorem per aliquot aetatem suam exegisse sese que bene et honeste gessisse ac comer natumesse autemq[ue] pictoriam quaniter didicisse quo nomine uti de omnibus nobis bene meritum commendatum ac edisciplatu dimissum esse.

Z tego zeznania w całkiem oczywisty sposób wyprowadza się wniosek, iż przed r. 1595 młody H. Han przez kilka lat⁵ studiował w krakowskim warsztacie Marcina Mikołaja Kobera [6, 35-37] oraz został wyzwolony przez swego mistrza 1 sierpnia tego roku.

Data zwraca uwagę w wyniku znanych okoliczności ostatnich lat życia portrecisty królów Stefana Batorego oraz Zygmunta III. Jak wiadomo, w r. 1595 na zlecenie królowej Anny Austrijaczki M. M. Kober wyjechał na kilka miesięcy do Grazu w celu malowania portretów arcyksiążąt styryjskich. Ten pobyt miał miejsce jesienią, ponieważ 10 listopada w niobecności męża żona odebrała ze skarbku królewskiego należność za wykonane przedtem wizerunki członków rodziny panującej [6, 35]. Dlatego możemy założyć, iż wyzwolenie młodego artysty odbyło się w przededniu przywidywanego odjazdu mistrza oraz podobno ze względu na to przyszłe wydarzenie, co z kolei podaje ważny szczegół uzupełniający do mało dotychczas znanej chronologii końcowego okresu biografii M. M. Kobera.

Pomimo tego zasługują podkreślenia wyjątkowe raczej dla zwykłej odnotowanej praktyki środowiska rzemieślniczego szczególnie uroczyste okoliczności, w których zaszło samo wyzwolenie. Niewątpliwie że to z własnej inicjatywy

⁵ W krakowskim cechu malarzy taki termin statutem z r. 1490, potwierdzonym przez króla Stefana Batorego w r. 1581, został wyznaczony na cztery lata: [7, 299].

mistrz nadał temu skromnemu zazwyczaj aktowi tak niespodzianie podniosłego charakteru. Wskazuje na to liczne grono sproszonych przy tej okazji świadków-gości oraz ich wysoka ranga społeczna. Oprócz puszkarza krakowskiego Jana Heyde, występującego na prośbę H. Hana przed sądem wójtowskim lubelskim w r. 1613 jako świadek naoczny, przy dokonaniu aktu byli obecni również kupcy N. Milforth z Wrocławia oraz Ioanne Has z Norymbergi, nieokreślonego zawodu Syluestro Frangk, Valentino Resthen, złotnik krakowski Gerardo Gallo z małżonką, Ioanne Kluch, rzeźbiarz królewski, Philippo Reysten. Niewątpliwie wskazuje ta lista na krakowskie środowisko M. M. Kobera, jego zwykłe powiązania towarzyskie oraz zawodowe.

Z tych osób szczególną uwagę przyciąga przede wszystkim postać rzeźbiarza królewskiego J. Klucha – jest to pozatym najwcześniejsza odnaleziona wzmianka o tym jak dotychczas dość mało znanym artyście, występującym dotąd tylko od r. 1600 na gruncie Krakowa, później – Warszawy [5, 21].

Oczywiście ze względu na okazjonalny lakonizm publikowanej wypowiedzi dzisiaj możemy się chyba tylko domyślać dlaczego ta zwykła procedura życia cechowego została tak wspaniale oraz wyjątkowo obstawiona. Niemniej jednak jest to ważny szczegół do charakterystyki mało znanego życia wewnętrznego ówczesnego środowiska artystycznego oraz jego obyczajów. Lecz opisane okoliczności najwidoczniej wskazują najpierw na jakieś zupełnie specjalne stosunki mistrza z uczniem jak również najwyraźniej pewną szczególną pozycję tego ostatniego w warsztacie patrona. Doprowadza to do wniosku o ważnym znaczeniu M. M. Kobera w ukształtowaniu się osobowości artystycznej H. Hana.



Marcin Kober, *Portret Anny Jagiellonki* (Po 1586 r.). Muzeum Pałacu w Wilanowie

Tym tropem z kolei dochodzimy właśnie do tego, co w ujawnionej przez przypadek znalezisko lubelskie informacji występuje jako niespodzianka chyba największa. Otóż M. Kober dotychczas powszechnie znany prawie wyłącznie jako portrecista, natomiast jego nowoodnaleziony uczeń z analogiczną jednostajnością występuje w znanym zakresie swej działalności najpierw malarzem religijnym. Nawet publikowane w nowszych czasach wczesne obrazy Hana o tematyce alegorycznej wprawdzie nie wnoszą zasadniczych zmian w tą opozycję, chociaż wypada podkreślić, iż ten tylko w najnowszym okresie ujawniony wątek twórczości młodego artysty najprawdopodobniej miał by wywodzić się z doświadczeń jego mistrza krakowskiego, najprawdopodobniej – tylko naogół znanych praskich powiązań M. M. Kobera. Dlatego w pewnym sensie ewentualnie może być on brany pod uwagę jako świadectwo o zagubionej (lub w lepszym wypadku dotychczas wciąż jeszcze nie zidentyfikowanej) ważnej części spuścizny M. M. Kobera. Pomimo tego



Marcin Kober, *Portret Zygmunt III Wazy* (Ok. 1590 r.)

pytanie w jaki sposób wypadało by pogodzić wyraźnie odmienne kierunki działalności fachowej mistrza oraz jego nowo zidentyfikowanego ucznia nadal pozostaje aktualnym. Przede wszystkim musimy stwierdzić, iż w przypadku M. M. Kobera nie znamy całokształtu działalności zawodowej artysty. Zachowane portrety – to z całą pewnością tylko jedna, najwidoczniej skromna część spuścizny malarza, który niewątpliwie pracował także w dziedzinie malarstwa religijnego. Lecz żadnych nie tylko przekazów, lecz nawet pośrednich wskazówek na ten temat dotychczas nie ujawniono. Dlatego w tym kierunku swej twórczości H. Han mógł korzystać z dzisiaj zupełnie nieznanymi ewentualnymi doświadczeniami nauczyciela w tej dziedzinie. Pozatym dotychczasowa analiza dość licznych jak na owe czasy obrazów religijnych gdańskiego malarza wskazuje, iż w tym najważniejszym i najbardziej rozbudowanym kierunku własnej praktyki zawodowej opierał się on nie jedynie na do-



Hermann Han, *Alegoria cnoty małżeńskiej* (1600 r.). Galeria Lingenauber w Düsseldorfie

świadczeniach, wyniesionych z pracowni krakowskiego mistrza. Niejednokrotnie podkreślany przez badaczy luministyczny charakter malarstwa H. Hana wskazuje, iż wywodził się ono nie tylko z obrazów swego nowoujawnionego nauczyciela, reprezentujących tradycję ostatniej czwartej XVI w. W naturalny sposób jego maniera powstała w wyniku korzystania również z zupełnie innych źródeł w postaci osiągnięć „młodsze” stylu, wyraźnie opierającego się na weneckie doświadczenia modelowania światłocienowego. Jak się domyślają historycy sztuki, jest możliwe, iż zostały one opanowane w wersji, adoptowanej przez artystów niemieckich ze środowiska monachijskiego. Ten wniosek pozwala założyć, iż pomimo wiedzy fachowej, wyniesionej z warsztatu M. M. Kobera, w ukształtowaniu się indywidualności gdańskiego malarza ważną rolę odegrały również późniejsze wrażenia następnego, wciąż jeszcze mało znanego okresu życia H. Hana. Warto w tym miejscu przypomnieć, że po wyzwoleniu w krakowskim warsztacie M. M. Kobera w r. 1595 pojawia się on w Gdańsku tylko po trzech latach, a pierwsze znane dotychczas jego obrazy religijne powstały tylko po ok. piętnastu latach od wyzwolenia. Jak już zauważono, żadnych wydarzeń z tego okresu biografii artysty dzisiaj nie znamy. Wreszcie, jednym z tajemniczych punktów drogi życiowej występuje rów-

nież sytuacja, opisana w publikowanym dokumencie z akt miejskich Lublina.

Należy przy tym podkreślić, iż ten lubelski ślad również wskazuje zupełnie niezwykłą pozycję w itinerarium gdańskiego malarza, za którą wypada się domyślać kolejnego zupełnie niespodzianego w świetle zasięgu dotychczasowej wiedzy na temat artysty momentu jego drogi życiowej. Najprawdopodobniej do Lublina mieli by go przyciągnąć przede wszystkim słynne miejscowe jarmarki oraz możliwość zawiazania przy tej okazji kontaktów z ewentualnymi przyszłymi klientami, chociaż datacja dokumentu nie przypada na okres jarmarku (jarmark lubelski rozpoczynał się 28 października). Kto wie, czy nie kryje się za zadokumentowaną w taki sposób sytuacją jakiś kolejny po pojawieniu się przed r. 1595 w krakowskim warsztacie M. Kobera niedostrzeżony dotychczas pozagdański wątek czy bynajmniej szczególnie twórczości artysty. Przeprowadzone systematyczne opracowanie akt miasta Lublina nie przyniosło o nim żadnej innej wzmianki lub bynajmniej jakiegoś następnego odesłania. Dlatego nie jest wykluczone, że był to dla gdańskiego artysty tylko „epizod jarmarkowy”, chociaż najwidoczniej nie potrafimy w żaden sposób udowodnić takiego domniemania. Było to również, o ile dotychczas wiadomo, rzadkie zjawisko także naogół dla gdańskiego środowiska artystycznego.

Nowoodnaleziony dokument lubelski choć jakoś wypełnia zupełnie „ciemny” dotychczas okres biografii H. Hana przed jego aktywniejszym wystąpieniem na gruncie gdańskim. Niemniej jednak dając ważne świadectwa do wczesnego okresu biografii artysty, pozatym prawie że nie dostarcza to świadectwo żadnych wiadomości na temat okoliczności wystąpienia malarza na gruncie lubelskim. To spotkanie z puszkarzem krakowskim i świadkiem wyzwolenia w r. 1595 najprawdopodobniej, nie było przypadkowym, bynajmniej tak właśnie wypada odbierać pojawienie się malarza gdańskiego w Lublinie. Pozostaje również otwartym pytanie, dlaczego on żądał potwierdzenia wyzwolenia. Niewątpliwie, wskazuje ta konieczność na jakiś istotny moment dziejów jego kariery zawodowej, lecz nie mamy narazie wiadomości, które pozwoliły by na sprecyzowanie tej kwestii. Ponieważ systematyczne opracowanie akt miasta Lublina nie przyniosło o nim żadnej innej wzmianki, nowoodnaleziony zapis dając ważne świadectwa na temat początków kariery artystycznej H. Hana jednocześnie stawia szereg nowych problemów, akcentując nie tylko nadal nieznanne momenty biografii malarza gdańskiego, lecz również wciąż jeszcze nieuchwycone wątki jego określonej dotychczas tylko nader skąpymi świadectwami źródła pisanych drogi życiowej.

Zasługuje również na podkreślenie znaczenie nowoodnalezionego zapisu archiwalnego jako ważnego źródła do dziejów kontaktów lubelskiego środowiska artystycznego, zwłaszcza na tle wciąż jeszcze nadal skromnego stanu rozeznania w dziejach kultury artystycznej miasta⁶. Lubelski dokument H. Hana wpraw-

⁶ Podstawowe dane źródłowe na ten temat zawiera skromna lista wiadomości przyczynkarskich o malarzach oraz rzeźbiarzach lubelskich, zebranych przy okazji opracowania zasobów archiwum miejskiego: [8, 80-83].

dzie niewiele dodaje do znanego dotąd obrazu. Niemniej jednak sam po sobie jest to również ważny szczegół do dziejów artystycznych miasta oraz ich jaknajszerszych powiązań.

Bibliography and Notes

1. Archiwum Państwowe w Lublinie: Księgi miasta Lublina, Sygn. 25.
2. Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od XV do końca XVIII wieku. Katalog wystawy maj – sierpień 1997, Gdańsk 1997.
3. Gosieniecka Anna, *Han Herman*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy*, Tom 3, Wrocław 1979.
4. Kowalska Helena, *Obraz „Alegoria cnoty małżeńskiej”. Klucz do drugiego oblicza sztuki Hermana Hana*, [w:] *Porta Aurea* 1999, nr 6.
5. Łodyńska-Kosińska Maria, *Klug Joannes*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy*, Tom 4, Wrocław 1986.
6. Petrus J. T., *Kober Marcin*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy*, Tom 4, Wrocław 1986.
7. Rastawiecki Edward, *Słownik malarzów polskich*, Tom 1, Warszawa 1850.
8. Riabinin Jan, *Murarze, malarze i rzeźbiarze lubelscy w XVII w.*, [w:] *Biuletyn Naukowy*, wydawany przez Zakład Architektury i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej, Warszawa 1932, Część 2.
9. Pasierb Janusz Stanisław, *Herman Han malarz gdański*, Warszawa 1974.
10. Tylicki Jacek, *Obraz „Alegoria cnoty małżeńskiej”. Klucz do drugiego oblicza sztuki Hermana Hana*, [w:] *Biuletyn Historii Sztuki* 1997, nr 1-2.
11. Tylicki Jacek, *Han (Haan, Hahn, Hane) Herman (Hermann)*, [w:] *De Gruiter Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 69: *Hamman-Hartrug*, Berlin-New York 2011.

Oleh Rybchynskyi

**MARKET SQUARE OF HISTORICAL TOWN
AS A GENERATOR OF CULTURAL NARRATIVE**

National University "Lviv Polytechnic", Ukraine

Олег Рибчинський

**РИНКОВА ПЛОЩА ІСТОРИЧНОГО МІСТА
ЯК ҐЕНЕРАТОР НАРАТИВІВ КУЛЬТУРИ**

Abstract: The question of narrative concerning space of market square as a text is shown in the article. It best represents the development of the historical town in Ukraine. Texts represent the image of the historical town in a narrow time span. Usually most of them fix image of the town center for a definite period of time. The longer distance between the present time and described – the more changes the image of the town. Using texts in the changed town center space one can see old churches, monasteries, city walls, gates, town hall, buildings. All that identifies spatial coordinates of market square. Despite the changes of market squares image in the twentieth century, today there are still preserved the relics of historical signs and spatial composition, retranslate meanings, forms and signs of global, regional and ethnic cultures.

Keywords: space of market square, narrative, text, spatial signs, historical town

З урбаністичної перспективи ринкову площу міста можна розглядати як простір тексту, в якому прописані політичні, соціальні, економічні та культурні смисли, форми та ознаки розвитку історичного міста. Дослідження архітектурної спадщини міських поселень (зокрема й України) створюють основу для наукового обґрунтування проектних рішень генеральних плянів розвитку міста, концепцій ревіталізації середмістя, охоронних зон та правил формування забудови. Історично склалося так, що центром просторового формування міста є ринкова площа. Вона була

таким просторовим вузлом та уособленням ідеї міста. Дослідження просторових способів реалізації ідеї міста матимуть значення для збереження та відбудови ринкових площ історичних міст України. Більшість праць, присвячених містам та містечкам, розкривають історичні аспекти урбанізаційних процесів, встановлення маґдебурзького права, управління та економічного розвитку поселень. Для того, щоб уповні оцінити значення ринкової площі для міста, як визначеної урбаністичної системи, необхідно опиратися на комплексні узагальнювальні розвідки, які розробили М.

Бевз, С. Кравцов, Г. Петришин, С. Топилко, У. Іваночко, П. Ричков. Проблеми та аспекти наратології досліджували М. Баль, М. Десерто, У. Еко, Р. Ніч.

У запропонованій статті ми спробуємо визначити та обґрунтувати наративну модель формування простору ринкової площі історичного міста України. Місто – це своєрідний текст й тому справедливо поставити одне з дослідницьких питань: які наративні домінанти, концепти шукати у цьому тексті? Дослідження простору історичного міста є можливим із двох важливих позицій. Перша – це прочитування його просторових знаків у літературних та архівних джерелах; друга – відчитування історичних подій та етапів розвитку міста у просторових та архітектурних пам'ятках.

Історія міста пов'язана з текстом, який фіксує хронологію розвитку у взаємозв'язку із політичним, соціальним, економічним та культурним станом. Стасус міста закріплювався в минулому законодавчо і зокрема в часі появи маґдебурського права. Місто тоді отримувало право самоврядування, а керівним органом ставала рада на чолі з війтом. Натомість і в самих тестах привілеїв на право заснування не завжди були чіткі визначення дефініції міста. Так у документах XVI та другої половини XVII ст. у характеристиці поселень можна зустріти вислови *civitas* та *oppidum*. Досі чітко не встановлено, завдяки яким критеріям розрізняли типи поселень. Поділ на міста та містечка починає чіткіше окреслюватися у XVIII ст. Для з'ясування форм презентації наративу простору ринкової площі необхідно окреслити складові її структури.

Політична складова відображена прізвищами маґнатів-засновників поселень. На формування простору ринкових площ безпосередньо впливали маґнатські роди. Ринкові площі як правило розвивалися упродовж багатьох століть і тому кожен із чергових власників міста вносив свої корективи у бачення простору центру міста. Це відобразилося у текстовому і просторовому вигляді історії архітектури замків та храмів, що входили у комплекс ринкових площ. Так відбувалося у Жовкві, де родина Жолкевських формувала архітектуру замку, ключові сакральні об'єкти, впливала на образ ансамблю ринкової площі. У Бродах, Христинополі, Станіславові (тепер Івано-Франківськ) завдяки родині Потоцьких, що вважався найбагатшим родом на Червоній Русі, постали унікальні приклади містобудування. Тернопіль, Самбір, Дрогобич, Олика, Радивилів, Кам'янець-Подільський, Корець та багато інших міст також пов'язані із маґнатськими родами, які мали у володінні не лише палаци та замки, але й кам'яниці, дерев'яні будинки у межах міста та ринкової площі. Відповідно вимоги до естетичної якості забудови були високі. За архітектурне вирішення забудови особливо вболівали дідичі міста. Наприклад, у 1550 році дідич Тернополя, гетьман Ян Тарновський, видав документ згідно з яким він «наказує мешканцям, щоб в своїх оселях мешкали пристойно, господарства міським способом провадили, а не сільські хати мали; та згідно своєї можливості, якомога обширніше, якомога багатше і для використання звідусіль згромаджених людей робилися найвигідніше» [20, 188-189]. Дідичем містечка Дашів (Вінничина)

у 1787 р. був князь Плятер, писар литовський. Під його керівництвом піднялося господарство, збільшувалася забудова та заселялося містечко. Коли стояло вже кілька десятків будинків, випадкова пожежа перетворила їх на попіл. Плятер, однак, не відступився від свого і наново накреслив плян містечка. Він зумів відбудувати старе й нове містечко. Нове містечко перейменував на Августопіль, а головний ринок хотів довкола забудувати будинками, які зі сторони фаціят розділялися перголами, а з тильного боку з'єднувалися між собою коридорами [14, 909-910].

Соціальна складова презентувалася війтами, бургомістрами, купцями та ремісниками, а також етнічним населенням – українцями, поляками, євреями, вірменами, німцями, шотландцями, караїмами та іншими. У просторі ринку соціальна складова визначала текстову конструкцію ринку-«Агори», вкладену у простір таких будівель, як ратуші, купецькі будинки, будинки ваги, заїзди, караван-сараї, кам'яниці, дерев'яні будинки з підсінням, крамниці, лави тощо. Свідчення про соціальну нерівність також пов'язані з історією формування ринкових площ. Так, наприклад, лише «1654 року Король Ян Казимир видав декрет, у якому дозволив купувати вірменам 10 кам'яниць на Ринку, що раніше не дозволяли» [2, 303]. Упереджене ставлення було не лише до вірмен, русинів (українців) або євреїв, але й до шотландців. Ось у хроніці міста Львова занотовано, що: «Від дуже давніх часів у Львові торгували шотландські купці. Міська рада та місцеві купці обмежували їхню торгівлю. У 1685 році Ко-

роль видав декрет, у якому йдеться, що шотландським купцям не можна відчиняти вікна крамниць, пивниць та складів на вулицю чи Ринок» [2, 394].

Економічна складова впливала на статистичний формат тексту і масштаб ринкової площі. Тут текстова складова фіксує характеристиску розвитку торгівлі та міського підприємництва: виробництво сільськогосподарської продукції та дрібного ремісництва, активність цехів, існування броварень, ґуралень, цегелень, тартаків тощо. У текстах, присвячених економічній складовій міста, зосереджені пояснення до того, чому саме таким був образ ринкової площі у певному часовому періоді. Наприклад, містечкові Івниця на Житомирщині король Август III дав привілеї у 1761 році. Це сприяло розвитку торгівлі й, відповідно, у кінці XIX ст. у містечку вже був костел, церква, божниця, школа, ґуральня, броварня, смолярня та гарбарня. У Івниці проходили 4 ярмарки на рік [15, 326]. У містечку Судилків (Житомирщина) на ринку проводили щотижневі торги. Відтак у 1870 р. поселення мало 422 будинки, церкву, дві каплиці, синагогу, 22 крамниці, 55 ремісників. На ринку було кілька порядних заїзних будинків, натомість решта у поганому стані [19, 554]. У містечку Варковичі (міські права надані у 1725 р.), розташованому в давньому Дубенському повіті, у 1859 році було 102 будинки, гарбарня і бровар, а от у 1870 р. – 131 будинок, гмінний уряд, народна однокласова школа, парафіяльна церква та синагога. Зміни відбулися завдяки проведенню на ринку ярмарків 9 березня, 7 квітня, 20 липня, 15 серпня, 26 жовтня і 6 грудня [20, 958-959].

Культурна складова ринкових площ відобразилася у художніх текстах письменників XIX – XX ст., театральних та музичних подіях XVII – XX ст., які стали знаковими для історії міста, у мистецтві XVI – XX ст.: архітектурі, малярстві, скульптурі. Способи освоєння простору ринків дають можливість виявити спільні для різних культур явища. На думку Юрія Лотмана, «архітектура складається не лише з архітектури: вузько-архітектурні конструкції перебувають у співвідношенні з семіотикою не архітектурного порядку – ритуальною, побутовою, релігійною, мітологічною, – цілою сумою культурного символізму» [4, 678]. Простір ринкових площ стає місцем різноманітних суспільних (прояви боротьби за громадянські та етнічні права) та релігійних (святкування Різдва та Великодня, Водохреща, Хресні ходи, зустрічі з духівниками та Божими намісниками) ритуалів. Знаками повсякденної міщанської культури є крамниці, ярмаркова торгівля, кав'ярні та шинки. Ринок – це місце зустрічі молоді подалі від батьківського нагляду. Тут виступають чаклуни, проповідники, мандрівні лялькарі та ливоходи. Натомість мітологічна складова ринкової площі виявлена в ідеї центру міщанського світу, що впорядковує увесь навколишній простір та гуртує ідентичність міщанина.

Історія міста пов'язана з рядом подій, записаних у літописах, хроніках, контрактах, інвентарях та словниках. Залежно від часу написання ці тексти містять, окрім згадок про важливі події, й суб'єктивні думки їхніх авторів. Тут ключем для розкриття ідей простору ринкової площі в тексті слугують методи аналізу та інтерпре-

тації цього тексту. У літописах і хроніках згадуються важливі дати в історії міста, місця, важливі архітектурні пам'ятки. В історичних містах України описані події дуже часто відбуваються у його центральній частині, тобто на ринковій площі. Цінні інформації щодо ринкових площ є у літописі Самійла Величка, *Хроніці Львова* Дениса Зубрицького, *Хроніці Помор'ян* Броніслава Заморського, хроніках-пам'ятках Садока Баронча присвячених містам Жовква, Станіславів, Язлівець, Броди та Бучач. Саме з хронік відомо, що ринкова площа була місцем здійснення актів правосуддя. Такі події на площі пов'язані із їхнім просторовим означенням: появою місця виконання вироку, а також спорудженням стовпа ганьби або пранґера. На ринковій площі Львова вже 1522 року «поставили на ринку пранґер, званий тоді «журавлем», а згодом «орчиком», на який підвішували пекарів, якщо вони зважувалися пекти «хліб, не відповідний до ціни». Їх «прив'язували до цього «журавля» попід пахви і підтягали у повітря» [2, 131]. Згодом 1598 року «стараннями бурмиистра Станцеля Шольца поставили кам'яну фігуру з двома постатями й обличчями, чоловічою та жіночою, під якою виставляли засуджених на пранґер і на страту мечем» [2, 204]. Завдяки текстам С. Баронча з'ясуємо, що у XVI – XVII ст. у Язлівці утворився неповторний стиль ренесансової кам'яниці. Таких пам'яток як тут не можемо зустріти у Львові, Кам'янці-Подільському, Кракові, Жовкві, Бродах та інших містах. Подібно до Львова кам'яниці отримували свої назви від власників або особливостей архітектурного вирішення. Серед кам'яниць вар-

то згадати: Сеферівську кам'яницю [11, 131], Червону кам'яницю [11, 159], Золоту кам'яницю [8, 80]. На архітектурну цінність пам'яток вказують їхні ціни: у 1715 р. продано будинок на самому ринку (з одного боку кам'яниця Павла Богдановича, з другого – єврея Маєра Молдавана) за 200 золотих польських [11, 140]; у 1718 р. продано кам'яницю навпроти міської ратуші за 30 талярів [11, 142].

У контрактах є згадки про замовників та виконавців найважливіших пам'яток у місті. Такі контракти дозволяють з'ясувати як роди Жолкевських, Собеських, Острозьких, Потоцьких, Чарторийських, Радзивилів запрошували видатних архітекторів доби Ренесансу та Бароко для формування пишнот у центрі міста. Тут варто згадати замовлення Миколи Василя Потоцького на будівництво ратуші в Бучачі, яке здійснили у 1751 р. архітектор Бернард Меретин та скульптор Йоганн Георгій Пінзель. Завдяки контрактам можна було б з'ясувати, чи авторами унікальної ренесансної ратуші середини XVII ст. у Олиці дійсно були архітектори Бенедетто Моллі та Джованні Маліверна. Завдяки контрактам на купівлю, продаж та податкам відкриваємо сторінки маленького містечка Маркопіль. Загадкою ринкової площі у Маркополі є затирання пишноти цього містечка – замку або двору. Відповідь захована у актовій книзі Маркополя. Перша згадка про замок датується 1688 роком, а саме “згадується, що Іван Остапайко продав свій батьківський дім Янові Ікачові навпроти замку, тобто дім у пляні із зрубленою світлицею, пекарнею, стрихом і сіннями, без ґрунту та без саду” [10, 3] У 1695 році наказується здати 10 гривень на замок і 10

гривень на ремонт міста [10, 63], а у 1699 – сплатити на замок 50 гривень, а на – уряд 12 [10, 14].

У інвентарях і словниках зафіксовано описи плянів, деталей збережених та втрачених пам'яток центру міста. Ці тексти дозволяють реконструювати образ поселення, складеного із просторових символів, на які звернув увагу автор тексту з емоційних міркувань або формальних обов'язків. Тут варто згадати описи міст XVI ст. Ульріха Фон Вердума, інвентарі замків та власностей у історичних містах України XVIII – поч. XIX ст. Завдяки опису з'ясуємо, що у 1663 році ратуша міста Дрогобича вже була мурована. На поверсі розташовувалися «дві великі судові кімнати; скарбничка, де доходи зберігаються і де знаходився меч справедливості, хоч ката уже в той час не було. На третьому поверсі кімната для сурмача. Вежа покрита бляхою, навколо ганки, великий дзигар у доброму стані. Під ратушею – м'ясні ряди із дерева, під хаткою писаря в'язниця для злочинців. Вежу ратуші будував Йоанн Грендош із Перемишля – згідно з договором із містом 1551 року укладеного» [6, 21-22]. Наприклад, описи Станіслава (Івано-Франківська) Ульріха фон Вердума допомагають з'ясувати, що перша дерев'яна ратуша, розташована на ринку була тимчасовою спорудою, оскільки у 1672 р. вона зведена з дерева та каміння [12, 172].

З інвентаря 1757 р. довідуємося про архітектуру заїздів ринкової площі Чернелиці [9, 6-7] Цей інвентар свідчить, що згадані заїзди були дводільні та двотрактові в пляні, з широким підсінням та сіннями, перекриті чотирихилим дахом з гонтовим покриттям.

Зі словників отримуємо свідчення про стан та знакові пам'ятки міста. З географічного словника довідується, що містечко Райгородок (Житомирщина) у 1870 р. мало 185 будинків, церкву, синагогу, будинок молитви, 26 крамниць та 18 ремісників [18, 496]; Траянів (Житомирщина) у кінці XIX ст. мало 494 будинки, дві церкви, парафіяльний костел, синагогу, 28 крамниць, 136 ремісників, торги на ринку відбувалися щонеділі й на свята [20, 481]; Остропіль (Хмельниччина) у 1871 році мав 741 будинок, дві церкви, парафіяльний костел, дві синагоги, 48 крамниць, 41 ремісника, гарний будинок дідичів міста. Щорічно на ринковій площі відбуваються 12 ярмарків [17, 694].

Тексти репрезентують образ історичного міста у вузькому часовому зрізі. Як правило більшість з них фіксують образ центру міста на певний період. Чим далі відстань між часом опису та сучасністю, тим більше і частіше змінювався образ міста. Порівнюючи тексти XVII – першої половини XX ст., присвячені одному місту, можна простежити своєрідне явище палімпсесту. Натомість у другій половині XX ст., із приходом «іншої культури» історичне місто втрачає свою текстову ідентичність, а ринкові площі функцію Агори, й повністю змінюються і обслуговують концепти тоталітаризму. Місто втрачає стержень своєї ідентичності. За допомогою тексту у знівельованому просторі центру міста вдається уявно відтворити давні храми, монастирі, міські мури, брами, ратуші, міщанські кам'яниці – усе те, що визначає просторові координати ринкової площі.

Наприклад у маленькому містечку Кодня (Житомирщина) у 1870 році

було 317 будинків, 9 крамниць, 17 ремісників, мурований костел побудований у 1828 р. та мурована церква. До містечка наприкінці 1760-их років звозили гайдамаків з загону Гонти та Залізняка й страчували у центрі поселення. Згодом на цьому місці побудували ратушу [16, 241]. Будівництво ратуші означало затирання місця пам'яті, пов'язаного з гайдамаками. Від моменту побудови і протягом десятиків років ратуша формувала нову історичну пам'ять, не пов'язану із повстанцями-гайдамаками. Якби ринок залишався порожнім, то, відповідно, місце страти продовжувало б бути переказом про криваві події, які тут відбувалися.

В історії текстів, присвячених історичним містам України, є ряд таких, які вводять читача в незвичний світ містечок – штетлів¹. Тут варто згадати Буськ, Язлівець, Бурштин, Дашів, Ярмолинці та Бердичів. У 1841 році винятковість Бурштина вперше розкрив у описі невідомий автор: «Порядок та чистота надають йому форми краси і незвичності, а також знану першість перед іншими галицькими містечками, у більшості забудованими невпорядкованими дерев'яними будинками. Гарна, на новий спосіб збудована ратуша, прикрашає великий регулярний ринок містечка, що нараховує 2000 мешканців, у більшості русинів і юдеїв. Тут є пошта, римокатолицький костел та греко-католицька церква з руською парафіяльною школою. Будинки збудовані

¹ Цікавим джерелом історії містобудування штетлів можуть слугувати, зокрема, так звані пінкаси (פנקס) – актові книги юдейських громад, які у Східній та Центрально-Східній Європі вели не тільки громади, але й різні юдейські товариства і братства.

з міцного матеріалу, надійні і в прямих лініях [...]. У вигідніших житлах є більші та менші сади, а загалом тут панує злагода, краса та порядок» [13, 348]. Автор захоплено порівнює його красу з рештою галицьких містечок. Пов'язує розквіт міста з шляхетністю власника – графа Ігнація Скарбка. На перший плян він виносить прикметну рису незвичности поселення й пише про нього як про романтичне місто-сад.

Незважаючи на зміни образу ринкових площ у ХХ ст., вони й досьогодні зберігають релікти історичних знаків та просторової композиції. Збережені та приховані в просторі ринкових площ знаки є важливими для інтерпретації, поширення та уточнення тексту про історичне місто. Практично в усіх історичних містах України ринкові площі мають дефрагментований простір. Навіть за таких умов ринкова площа продовжує функціонувати як ретранслятор тексту про місто. В Жовкві ринок оповідає про давню економічну та політичну велич міста XVI – XVII ст. У Дрогобичі на ринку прочитуємо оповідь про активний розвиток у XIX – першій половині ХХ ст. Ринок Рогатина свідчить про шкоди, заподіяні у Першій Світовій війні. Ринок Дубна оповідає про значення ярмарків кінця XVIII ст., функціонування таємних товариств та зміну образу міста у другій половині XIX ст. Простір ринкових площ є синтетичним міським середовищем, створеним людиною і для людини. Площа «живе подвійним семіотичним життям. З одного боку вона моделює універсум: структура побудованого світу та обжитого переноситься на світ загалом. З іншого – універсум моделює її: світ,

створений людиною, відтворює її уявлення про глобальну структуру світу» [4, 676]. Тому ринкові площі відобразили взаємозв'язок малого та великого просторів, вплив європейського контексту на площу і, водночас, вплив ринкової площі на місто та європейський контекст.

Просторова композиція ринку показує усі перетворення, які проходили у місті – залежно від часу його виникнення, заможности та ініціатив засновника. В основі абрису ринків лежить регулярний прямокутник, але найстаршими були площі видовженої трикутної форми, як от у Белзі, Мостиськах, Язлівці, Бучачі, Острозі, Дубно, Кам'янці Подільському, Чернігові, Полтаві, Києві та ін. Незважаючи на зміни та регуляції, які проводилися у місті протягом століть, вони прочитуються у реліктах криволінійних вулиць та трапецевидного пляну площі. В історичних містах України просторова композиція ринку відкриває закономірності та зміни, які відбувалися у поселенні в певний час та упродовж століть. Час закладення міста, історичні факти, легенди і місця пам'яті тривають у формах та функціях ринків. Місто з магдебурзьким правом володіло значними перевагами, які відображалися у розвитку органів самоврядування та судів, отриманні особливих привілеїв та закріпленні податків, розмежуванні передмістя та середмістя, регулярности розпланування міста та розмірів земельних ділянок. Досліджуючи принципи регулярно містобудування Галичини Сергій Кравцов відзначає, що магдебурзьке право сприяло «початковій рівності міських будівельних ділянок, за які платилися рівні податки, іноді біль-

ші – у кварталах, що прилягали до ринкових площ, і менші – на периферії міста» [3, 121].

Сакральна та світська архітектура, зосереджена у просторі ринку, пов'язується з історичними постаннями, знаковими подіями та поясненнями особливостей центру міста. Сакральна архітектура і ринкова площа оповідають про особливості та періоди історичних змін міста. Так у волинському Кременці східна сторона ринку формується бароковим комплексом Єзуїтського колегіуму (1731 – 1743), а у західній розташовується собор Св. Миколая (перша пол. XVII ст., колишній костел монастиря отців Францисканів). У прикладі ринкової площі Кременця з середини XVIII до середини XIX ст. східна та західні сторони формувалися монастирськими архітектурними комплексами. Це був взірць важливого для міста об'єднання світського та сакрального просторів.

У Товстому на Поділлі (Тернопільська область) ринкова площа мала трикутну форму. У середині північної сторони розташовувалася дерев'яна церква, а у південному наріжнику мурований костелик. Поміж ними, на осі, стояла мурована двоповерхова ратуша зі склепінням [20, 434]. Християнські святині, розташовані навпроти себе між дерев'яною забудовою сторін ринку, відігравали роль головної композиційно-репрезентативної осі містечка. Посеред скромного вистрою приринкової забудови у повсякденному стані міського побуту символічним було нагадування про ідеї християнства. До побудови храмів власники міста та духовенство залучали фахових будівничих та архітекторів, скульпторів

та мулярів. На вигляд ринкових площ впливали також архітектурні споруди синагог. За сторонами ринкової площі, в окремих кварталах, здійснювалися оздоблені аттиком або бароковими заломленими дахами юдейські будинки зібрань. Освячена релігією геометрія ринків змінює монотонність забудови та буденність міщан, котрі очікують допомоги Бога.

Світська архітектура і ринкова площа розкривають історію взаємозв'язків між різними шляхетними родами, містами, народами, яке відображається зосередженням розмаїтих архітектурних стилів в одному місці. Сторони ринкових площ міст та містечок України складаються з різночасової та змінної забудови. Власники будинків, залежно від їхніх фінансових можливостей, приймали рішення щодо розбудов та перебудов. У цих перебудовах зафіксовано не лише історію одного будинку, але й розвиток цілого міста. Незапрограмоване стилістичне вирішення фасадів ринкової забудови є відображенням ритмів міського життя. Тут архітектура водночас є не лише оздобленням простору, але його мовою. У інтер'єрах ринків можна прочитати періодичність пожеж та військових розорень, економічного зростання та занепаду, культурне розмаїття та монокультурність. Дерев'яна забудова є яскравим прикладом того, як виглядали на початках свого заснування великі міста – Львів, Тернопіль, Івано-Франківськ, Самбір, Стрий, Дрогобич, Луцьк, Рівне, Вінниця, Новоград-Волинський, Дубно, Кам'янець-Подільський, Бердичів, Київ. На жаль, саме дерев'яні будинки найменш витривалі до дій вогню та води. Навіть ті, що збереглися донині, творять уяв-

лення про спосіб та ритм життя буденного українського містечка.

В окремих деталях зберігається така інформація про міста, яка відкриває його невідомі та важливі сторінки історії. Тут не важко відчитати етнічні особливості історичних міст України. У кін. XVIII – першій половині ХХ ст. переважна більшість забудов ринкових площ належала юдеям. Вони внесли властиві лише для них, елементи у архітектуру забудови, а саме: мезузу, відкривну частину даху «шопку» та колористику. До сьогодні збереглися мезузи у забудові Львова, Тартакова, Белза, Варяжа, Яворова, Дрогобича, Журавна, Шаргорода, Дубна та ін. Відкривна частина даху пов'язана із звичаєм єврейського свята Сукот (Свято шалашів). У дні цього свята змінювався образ ринкової площі. Такі «шопки» збереглися у Львові, Христинополі, Буську, Варяжі, Раві Руській (будинок рабина), Дрогобичі, Яворові, Підгайцях, Олеську, Бучачі. Практично в усіх історичних містах України в забудові, використовували відкривну частину даху на свято Суккот. На думку А. Соколової важливим фактором проявлення юдейських впливів у забудові подільських містечок-«штетлів» була домобудівна національна традиція, що складалася з ряду компонентів: уявленням про відповідний устрій життєвого простору (будинку, вулиці), що культивується у певній спільноті; його домобудівна активність; практичне і символічне використання будинків, визнане представниками спільноти як своєї містобудівної традиції [7, 39].

Між життям міщан та деталями урбаністики існував тісний зв'язок. Куті кам'яні блоки та плити, дерев'яні зрубні стіни були тлом та акцентом

просторової фактури та текстури історичних міст. Вражає давня ремісничая майстерність, яка свідчить про способи та школи обробки каменю, дерева, виконання гіпсових відливів, технологічні таємниці виконання деталей з романського цементу.

Поруч із архітектурними спорудами на ринку ставили скульптури. Наприклад у Львові біля входу до старої ратуші стояла кам'яна фігура лева, створена у 1591 році скульптором Андрієм Бемером. У східній частині ринку протягом XVII – XVIII ст. розташовувалася кам'яна водойма та фігурою німфи Мелюзини. У 1793 р. на чотирьох наріжниках побудували фонтани із кам'яними скульптурами Нептуна, Амфітріти, Адоніса та Діяни, які вирізьбив Гартман Вітвер [1, 29-30]. У Дрогобичі також намагалися простір ринкової площі означити символами. Так «14 травня 1916 року на ринку поставили скульптуру українського лицаря на честь першої річниці звільнення міста від російських військ. Коло лицаря у святкові дні стояла почесна варта. Скульптура простояла до кінця 1918 року. В советські часи це місце пристосували під могилу та пам'ятник героєві Советського союзу, генерал-майору І. В. Васільєву» [5, 10]. Тут маємо яскравий приклад чи не найзапеклішого виду війни – війни за історичну пам'ять. Дрогобич не був туристичним центром в советський період, тому ринкову площу максимально адаптували під нове комуністичне публічне місце. Тут ставили новорічні ялинки та влаштовували гучні забави. Будь-яка подія в советські часи повинна була відбуватися під невмирущим поглядом вождів народу. Так після Другої світової війни «перед головним вхо-

дом до ратуші був побудований з бетону пам'ятник Леніну-Сталіну, потім окремо Леніну. У 1980 році йому споруджено новий монумент із бронзи і граніту. Він простояв десять років. На вимогу переважної більшості дрогобичан, за ухвалою сесії міської Ради 5 вересня 1990 року пам'ятник демонтовано» [5, 10].

Можна узагальнити, що ринкові площі є невід'ємним складним і пізнаваним простором у місті. Вони найкраще з усіх урбаністичних складових оповідають про його історію та культуру. Тому ринкова площа стає ключовим наратором тексту про місто і прочитується крізь текст до просторових знаків та крізь просторові знаки до тексту. У просторі ринкових площ історичних міст України ретроспективно прочитуються досягнення світової, регіональної та етнічної культур, наповнених смислами, формами та знаками.

Bibliography and Notes

1. Вуйцик Володимир, *Державний історико-архитектурний заповідник у Львові*, Львів: Каменяр 1991, 175 с.
2. Зубрицький Денис, *Хроніка міста Львова*, Львів: Центр Європи 2002, 640 с.
3. Кравцов Сергій, *Принципи регулярного містобудування Галичини XIV – XVII ст.*, [у:] *Вісник Укрзахідпроектреставрація*, Львів 2007, Число 17, с. 112-184.
4. Лотман Юрий, *Архитектура в контексте культуры*, [в:] *Idem, Семиосфера*, Санкт-Петербург 2000, с. 676 - 682
5. Пастух Роман, *Вулицями старого Дрогобича*, Львів: Каменяр 1991, 165 с.
6. Площанський Венедикт, *Королівське вільне місто Дрогобич* / Перевидання 1867 р., Дрогобич: Бескид 1991, 56 с.
7. Соколова Алла, *Домостроительная традиция штетлов Подолии в*

пам'ятниках и памяти, «Этнографическое обозрение» 2009, № 6, с. 38-57

8. *Національна Наукова бібліотека України імені Василя Стефаника. Відділ рукописів*, Фонд 144: *Фонд Шнайдера*, Опис 2, Справа 13, 244 арк.

9. *Національна Наукова бібліотека України імені Василя Стефаника. Відділ рукописів*, Фонд 141, Опис 1; *Одиниця зберігання 159: Інвентар Чернелицького ключа 1757 року*, 51 арк.

10. *Центральний державний історичний архів у Львові*, Фонд № 9, Опис №1, Справа № 1: *Актова книга бургомістерського, раецького і лавничого урядів м. Маркопіль*, 121 арк.

11. Baracz Sadok, *Pamiętki Jazłowieckie*, Lwów 1862, 230 s.

12. Liske Ksawery, *Cudzoziemcy w Polsce*. Lwow 1876, 341 s.

13. *Miasto Bursztyn (z obrazow gali-cyjskich)*, [w:] *Przyjaciel Ludu* 1841, nr 44, s. 348-349.

14. *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych Krajów Słowiańskich* / Red. Filip Sulimierski, Warszawa 1880, Tom I, 960 s.

15. *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych Krajów Słowiańskich* / Red. Filip Sulimierski, Warszawa 1882, Tom III, 960 s.

16. *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych Krajów Słowiańskich* / Red. Filip Sulimierski, Warszawa, 1883, Tom IV, 963 s.

17. *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych Krajów Słowiańskich* / Red. Filip Sulimierski, Warszawa 1886, Tom VII, 960 s.

18. *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych Krajów Słowiańskich* / Red. Filip Sulimierski, Warszawa 1888, Tom IX, 960 s.

19. *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych Krajów Słowiańskich* / Red. Filip Sulimierski, Warszawa 1890, Tom XI, 960 s.

20. *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych Krajów Słowiańskich* / Red. Filip Sulimierski, Warszawa 1892, Tom XII, 960 s.

Liliya Tereshchenko-Kaydan

**LIBRARY OF ATHOS MONASTERY HILANDAR –
TREASURY OF UKRAINIAN MANUSCRIPT**

National Academe of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

Abstract: In the article is narrated about progress and preserving Slavic (Ukrainian) cultural heritage in Greece, on Mount Athos and Hilandar monastery. There is researched Slavic manuscript heritage of the monastery. There was done an attempt to identify examples of Ukrainian manuscripts from the general Slavic fund of the monastery. There is also given characteristic describing the synthesis of available in collection Slavic manuscripts in general.

Keywords: Hilandar, manuscripts, Slavic (Cyrillic) and Ukrainian examples, traditions, heritage

Addressing to issues of parallelism and features of development of the spiritual culture of Ukraine and Greece, St. Mount Athos is clearly singled out as one of the aspects of the problem. In addition, Mount Athos is a world cultural treasury in general, it is also a treasury of Slavs. As well as in Greece, among numerous Greek relics, Slavic heritage was revealed in Athos monasteries, it gives opportunity to learn about Ukrainian culture taking into consideration monuments kept in Greece. Before writing the article there were conducted numerous researches dedicated to traditions and cultural property of Ukraine that is kept in Athos monasteries. This article is regarded to development and reservation of Slavic (Ukrainian) manuscript heritage in Hilandar monastery. This monastery is considered to be the Slavic-Serbian, but it was the first to get translation of the Ostrog Bible from Ukraine.

The object of the work is Slavic (Cyrillic) manuscript heritage from Hilandar monastery, there also belong Ukrainian manuscripts.

The most numerous researchers of Hilandar monastery and its manuscript funds are Serbs. That's why the monastery name is «Slavic-Serbian». The main source of researches is catalogue of D. Bohdanovych *Catalogue of Cyrillic manuscripts of Hilandar monastery* [1]. Still many memories of this monastery can be found at travellers, ambassadorial missions, monks and clergy. There can be outlined three main sources in this list: V. Hryhorovych-Barskyi (18th century) [2], Porfiriy Uspienski (19th century) [4], [5] Niktariya MakLiz (20th century) [3]. However, the main sources of the research are manuscripts.

Hilandar monastery is dedicated to feast of Presentation of the Blessed Virgin Mary. There are a few versions of the monastery name Χιλιανδαριου

origin – Χιλανδαρίου. The first version is confirmed by documents of 10th century where there is written name of the founder of monastic community of the monastery – George Hilandar. The second version is more interesting and romantic. According to it the monastery name is Hilandar because it is similar in shape to the Byzantine boat “helandion”.

According to the Greek translation of name there can be outlined one more version. «Χηληανταρη – from Greek word – χηλιη – thousand, and – ανταρα – fog, mist, i. e. *a thousands of fogs*». There is an interesting history of this version. Invaders tried to come into monastery that was seen from the mountain many times, but after going down in the valley were hit by dark cloud that did not allow them to see themselves, each other, lost way and wandered. They climbed the mountain again and again and the same things repeated. It happened many times again before leaving of invaders.

There is one more version, that monastery was named in honour of tract Hilandar – lion’s jaw, – Χελη – jaw, a λεονταρι – lion’s, translated as lion’s jaw on which it was built. This name is confirmed by a few reasons. Name of city – in place of it was built monastery, a huge lion was built in front of its gates; the name of the island, in front of the monastery on the rock which, like into a lion’s jaw inattentive ships came; shape of the plain, that was alike to lion’s jaw surrounded on three sides by «mountains-mane» etc.

Name «thousand men» is also present Χσλσα – thousand, ανδρος – men. This version is connected with pirates who tried to rob the monastery.

Pirates divided themselves beforehand in dense fog and killed each other.

The founders of monastery in 12th century are considered to be rulers Stefan Nemanja and his son Rastko. Rastko inherited Serbian throne after his elder brothers. But instead he became a monk with name Sava. So the monastery was built by St. Stefan costs, Serbian king, son-in-law of Greek autocrat Roman. That was the first combining of Slavic and Greek bloods and cultures.

V. Hryhorovych-Barskyi name Hilandar monastery as Hilandar Lavra because of building greatness and beauty and richness of the area where the monastery is located. It was passed for lifelong Serbian ownership in 1198 by order of Emperor Alexiy III.

Hilandar, Slavic-Serbian monastery on Athos, educated spiritual bishops and patriarches for Serbia. Translations of spiritual literature and works of Holy Fathers from Greek into Slavic were made in the walls of the monastery and served as the main source of spiritual enlightenment of Serbia and other Slavic nations.

Hilandar was active throughout the period of Turkish occupation unlike other monasteries that have lost benefactors with the fall of the Byzantine. Decay of the monastery became in 17th century when Turks prohibited autonomous board in Serbia and made the country submit World Patriarch of Constantinople that served as both spiritual and secular ruler of the Christian subjects of the Ottoman Empire. Instead of Serbian monks there came Ukrainians, Bulgarians and Vlachs. Till the end of 18th century the monastery was mostly Bulgarian. Only later Serbian king Alexandr II, assisted in restor-

ing the monastery after fires in 1722 and 1891.

The Divine Liturgy is served exclusively in Church Slavonic language and Serbian accent. Reading and singing match to Athos statute. There are small differences in Divine Liturgy practice that are connected with adoration of three-handed Theotokos icon by the monastery. On Divine Liturgy there are sung short Serbian voices songs, on Sundays there are sung Serbian (in Church Slavonic language and Serbian accent) long Greek chants.

The monastery has great treasury and library with a huge collection of Slavic manuscripts. Among valuable books that are kept in the monastery there is a royal gospel written in gold in two lines. There are also 50 christodules¹. Some of them are written on parchment, some – on paper. With existing in monastery christodules there can be seen that this monastery was favorite one of Serbian and others Orthodox rulers and endowed with various blessings from them. Because as usual christodul is supported by contribution of someone who donates.

During examination of Slavic manuscript (Cyrillic) fund, among 1150 manuscripts, there was chosen certain number of artifacts interesting in language or content, there were also revealed patterns of Ukrainian tradition.

We managed to research manuscripts only due to materials – short movie clips that were provided by the center of manuscripts of Moni Vlatazon in Saloniky. This remarkable place on earth where there is a foot imprint of

Paul the Apostle, where he proclaimed his epistle to Solunians.

Like previous collections researched in Athos, Hilandar collection is not an exception. From 10th to 16th centuries – these are manuscripts of Serbian and Bulgarian pronunciations. There are examples of Romanian and Moldavian-Vlachs traditions. Starting with 16th century and till 18th century, geography is extended to Ukraine and Moscow. The study was conducted using a variety of methods: semiotic (language and through filigree), ethnic semiotic, method of liturgical practice etc.

Ukrainian examples are: *Вибрані євангеліє ієромонаха Романа* (*Selected Gospels of fr. Roman*), 1337 [6], *Чотириєвангеліє* (*Four Gospels of middle 16th century*), *Moldavian edition with Galician-Ukrainian elements*, (Ukrainian. – L. T.-K.) [7], *Чотириєвангеліє з Дрогобича* (*Four Gospels from Drohobych*) – 1612 [8], *Чотириєвангеліє* (*Four Gospels of 15th century*), Ruś edition with Galician-Moldavian elements (Ukrainian. – L. T.-K.) [9], *Праксапостол волинський* (*Volhynian Praksapostol*) – beginning of 18th century, Ukrainian-Volhynian edition – (№ 71 *Katalog* by D. Bohdanovych [1]) [10], *Псалтур з послідуванням* (*Psalter with Followings*), 1614, written by monk Elijah from Moldova. Serbian edition, but Ruś-Moldavian (Ukrainian. – L. T.-K) notes [11], *Lviv Four Gospels* 1615 – Galician-Volhynian edition [12], *Псалтур* (*Psalter of first quarter of XVI century*), Ukrainian [13], *Тлумачний псалтур* (*Interpretative Psalter*), Ukrainian [14], *Псалтур з тлумаченням* (*Interpretative Psalter of 17th century*), Ukrainian [15], *Псалтур* (*Psalter XVII century*),

¹ *Christodul (Golden Seal)* – gift letter with golden seal of Serbian and other Orthodox owners that served as addition to their donations for monasteries and churches.

Ukrainian [16], *Ліствиця (The Ladder of Divine Ascent)* 1500, Ukrainian edition [17], *Лістивця Супрасльська (The Ladder of Divine Ascent, Suprasal)*, 1530. It was written by monk Arseniy in monastery of Annunciation and John the Apostle; Ukrainian (or Belarusian). [18], *Слова Св. Отців (Homily of Holy Fathers)*, Ruś (Ukrainian) and Moldavian edition of XVI century [19], *Роздуми про християнські страждання (Meditation on Christian Sufferings of Saint Dymytriy of Rostov (Danylo Tuptalo)*, 18th century) [20], *Апокриф (Biblical Апоcrypha)*, 1766, Church Slavonic language (Ukrainian. – L. T.-K.) [21], *Ізводи з Феофілакту (Voices songs from Feofilakt of 18th century)*, Church Slavonic language (Ukrainian. – L. T.-K.) [22], *Повчальні слова (Homily of 18th century)*, Church Slavonic language (Ukrainian. – L. T.-K.) [23], *Collection* by Ray Kalista and Iyenamiya Xaniopula of the end of XVIII century, Church Slavonic language (Ukrainian – L. T.-K.) [24], Ray Kalista *anshymkude*, XVIII century, Church Slavonic language (Ukrainian. – L. T.-K.) [25], *Цветособраніє Лії Єкдіту (Flowers Collection of Elijah Yedikt of 18th century)*, Church Slavonic language (Ukrainian. – L. T.-K.) [26], *Збірник (Collection of 18th century)*, Church Slavonic language (Ukrainian. – L. T.-K.) [27], *Мінея за листопад (Menaion of November)*, Half-Statute of Ruś-Moldavian Pattern (Ukrainian. – L. T.-K.), 3rd Part of Quarter 16th Century [28], *Мінея за лютий (Menaion of February)*, 1708, Church Slavonic language (Ukrainian. – L. T.-K.) [29] etc. This list can be filled up by 44 manuscripts. Therefore among 1150 worked out manuscripts of Hilandar monastery only 73 artifacts have Ukrainian traditions, only 73 manuscripts are patterns

of Ukrainian culture. As already mentioned, it is basically 17th – 18th centuries. But presence of these patterns in collection of Slavic-Serbian monastery means that: 1) there were Ukrainians among local monastery community; 2) Ukrainian Manuscripts emigrated over the world; 3) In the collection there are examples of Ukrainian pronunciation, (not elements of Ukrainian edition in manuscripts of other languages);

Slavic collection of Hilandar monastery is demonstrative collection of Athos heritage. Vasyl' Hryhorovych-Barskyi was right standing that this collection has basically and theological content. During the research there were revealed philosophical, medical, juridical, didactic, historical and astronomical works etc.

Keeping artifacts in short movie clips and digitizing on modern devices will definitely help to save and research this treasure, but the best way to support own culture is good publishing with scientific exploring. There should be worked out 73 Ukrainian manuscripts from collection of Hilandar monastery on Athos. They are waiting for its researcher and maybe even some of them will be published.

Bibliography and Notes

1. Богдановић Димитрије, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд 1978, Том 1, 321 с.
2. Григорович-Барський Василь, *Мандри по святих місцях сходу з 1723 по 1747 р.*, Київ: Основи 2000, 767 с.
3. Мак Лиз Нектария, *Евлогите*, Москва 2009, 1133 с.
4. Успенский Порфирий, *Второе путешествие по Св. Горе Афонъ и описание скитовъ афонскихъ*, Москва 1880, 528 с.

5. Успенский Порфирий, *Первое путешествие в афонские монастыри и скиты*, Москва 2006, 1286 с.
6. Вибрані євангелія ієромонаха Романа 1337 р., (№ 9 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
7. Чотириєвангеліє середини XVI ст. (№ 41 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
8. Чотириєвангеліє з Дрогобича 1612 р. (№ 43 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
9. Чотириєвангеліє XV ст. (№ 66 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
10. Праксапостол волинський початку XVII ст. (№ 71 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
11. Псалтир із послідуванням 1614 р., писаний монахом Іллею з Молдавії (№ 95 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
12. Львівське чотириєвангеліє 1615 р. (№ 110 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
13. Псалтир першої чверті XVI ст. (№ 113 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
14. Тлумачний псалтир (№ 116 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
15. Псалтир із тлумаченням XVII ст. (№ 117 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
16. Псалтир XVII ст. (№ 156 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
17. Ліствиця 1500 р. (№ 184 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
18. Ліствиця Супрасльська 1530 р.; Писав монах Арсеній у монастирі Благовіщення та Івана Богослова (№ 185 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
19. Слова Св. Отець Руська (№ 189 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
20. Роздуми про християнські страждання Св. Димитрія Ростовського (Данила Туптала), XVIII ст. (№ 192 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
21. Апокриф; 1766 р. (№ 193 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
22. Изводи з Феофілакту XVIII ст. (№ 194 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
23. Повчальні слова XVIII ст. (№ 195 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
24. Ізборник Рай Каліста та Ієнамія Ксаніопула кінця XVIII ст. (№ 196 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
25. Рай Каліста Аншимкуде XVIII ст. (№ 197 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
26. Цветособраніє Ілії Єкдіту XVIII ст. (№ 198 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
27. Ізборник XVIII ст. (№ 215 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
28. Мінея за листопад; 3-тя чверть XVI ст. (№ 238 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).
29. Мінея за лютий; 1708 р. (№ 252 in *Katalog of D. Bohdanovich* [1]).

Olena Aphonina

CODE AND CODING IN MYTHS

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

Олена Афоніна

КОД І КОДУВАННЯ У МІТІ

Abstract: The article is devoted to the definition of the theoretical foundations of code and coding features in myths. The nature of myth as a code mark symbol is determined. The encoding process is associated with the transformation of the classic model of constant mythological artistic image on the new contemporary culture level: from philosophy to art, social institutions to the subjective knowledge. Based on the analysis of ballets Nikolai Tcherepnin *Narcissus and Echo* and Radu Poklitaru *Crossroads* the author found mythological codes (code-plot, code-image) and the coding process as a characteristic of mythological codes interpretation.

Keywords: myth, code, coding, symbol, sign

Характерні особливості коду в міті, характер кодування і «подвійного кодування» у мітології, мітологізація сучасного суспільства і неомітотворчість розкривають важливі тенденції розвитку творчого процесу в добу Постмодерну за допомоги знакових комплексів-кодів, які в постмодерністичному художньому творі називаються символами, симулякрами, емблемами, лейблами, сучасні мистці репрезентують новий погляд на класично-романтичні традиції. Тому необхідно простежити ознаки коду і кодування у різні періоди історії культури, які пов'язані зі зміною знакових парадигм розуміння явищ і процесів культури, зокрема міту як найдавнішого носія культурних кодів.

У цьому аспекті символ-код у міті та мітології, які є своєрідним поясненням навколишнього світу та встановленням контакту з ним за допомоги знаків, кодів та символів [1], [3], [5], [7], [8], [9]. У багатьох випадках основні положення даних концепцій нагадують теорію Чарльза Пірса про код-знак-символ-індекс-айкон [15].

У нашій статті розглянемо проблему коду й кодування у природі міту.

Увесь період розвитку мистецтв малярі, композитори, хореографи так чи так зверталися до мітологічних героїв і сюжетів. Таких прикладів в історії мистецтва багато. Так, образ Орфея відображений в опері Крістофа Віллібальда Глюка, яка була

написана на лібрето Раньєрі де Кальцабіджі. Її сюжет спирається на давньогрецький міт про Орфея. Музику з цієї опери Глюка цитував у своїй опереті *Орфей у Пеклі* композитор Жак Оффенбах. Цей відомий міт був представлений в опері багаторазово, зокрема до цього сюжету звертався і Клявдіо Монтеверді. Тож, образ Орфея є кодом-символом миротворця, чудового співака і музиканта, і починаючи з Античності, надихав багатьох драматургів (Есхіл, Евріпід), малярів (П. Рубенс, Б. Кардуччі, О. Роден, Д. Доменікіно, А. Канова й ін.), композиторів (Ф. Ліст, К. В. Глюк, Й. Гайдн, Ж. Оффенбах, І. Стравінський та ін.).

Отож беззаперечним є евристичний вплив коду з міту на мистецтво взагалі, і зокрема, сучасне. Тому вивчення природи міту з погляду втілення у ньому кодового знаку-символу та процесу кодування й перетворення сталої клясичної моделі художнього образу в нову стає важливим на різних рівнях сучасної культури – від філософії до мистецтва, суспільних інститутів до суб'єктивного пізнання.

З цієї перспективи код як система містить накопичену інформацію, яка законсервована й відтворена в «оповіданнях», або мітах про минуле та сучасність. Код у міті сакралізує простір і час. Мітологічна свідомість, за влучним висловом Кльода Леві-Строса [7], поєднує «золотий вік» першопочатку з часом теперішнім та майбутнім. Міт та його коди утворюють підвалини для поєднання часу в просторі культури. Як зазначає Сергій Кримський, «ще з часів Гегеля утвердилась думка, що розвиток відбувається за спіраллю.

Але ж у центрі цієї спіралі немає дірки. Розвиток завжди накручується навколо наскрізних, фундаментальних структур, цінностей, тем. У культурі, наприклад, наскрізною є тріада Істина – Добро – Краса. У кожному епоху історія може виявляти різні змісти цих цінностей, але тематично вони не сходять з арени культурних процесів» [5, 104].

Як і в кодах, так і в мітах зміст наративів створюється за допомогою ірраціональних фантастичних образів, які виникають у глибинах несвідомого. Крім того, у міті виявляються ознаки «подвійного кодування» у своєрідних способах сприйняття і тлумачення світу. Відтак, мітологічна свідомість виявляється у всіх галузях сучасної культури: паралельно з тяжінням до міто-поетичних образів у мистецтві виникають тенденції до мітологізації історії, подій політики і побуту, минулого, сучасного та майбутнього.

Одним із таких прикладів є міт про Нарциса, який знайшов своє втілення в світовій культурі. В малярстві однією із перших з'явилася картина Караваджо *Нарцис* (1594 – 1596), у якій мистець передав образ самозакоханого Нарциса. На сюжет цього міту створили опери італійський композитор Франческо Каваллі (XVII ст.) і Алессандро Скарлатті (XVIII ст.), німецький композитор, реформатор оперного мистецтва Крістоф Віллібальд Глюк (XVIII ст.). Молодший сучасник Вільяма Шекспіра, еспанський письменник Кальдерон де ля Барка, творець філософсько-релігійної драми, ідеолог тези про те, що «життя є сон» інтерпретував мітологічний сюжет у п'єсі *Ехо і Нарцис* (XVII ст.).

На початку ХХ століття з'явився одноактний балет *Нарцис і Відлуння* на музику Ніколая Черепніна, а пізніше хореографічна мініатюра *Нарцис* (музика Н. Черепніна, хореографія К. Голейзовського, 1960). Балет заснований на версії міту в поемі Овідія *Метаморфози* (однієї з трьох зафіксованих письмово).

Російський композитор, диригент Ніколай Черепнін був учнем Ніколая Рімського-Корсакова. На початку століття Н. Черепнін диригував у Парижі «Російському балету» та закономірним виявилася поява його балету *Нарцис та Ехо* (*Нарцисс и Эхо* 1911) в Монте-Карло. Музика балету Н. Черепніна створена з урахуванням хореографічних рішень, які передають емоційно-образну та метроритмічну основу твору. Хоча музика в цьому балеті є програмою для розвитку рухів і дій танцівників, все ж Черепнін продовжує лінію західноєвропейського балету, який розвивався в руслі одноактних камерних спектаклів та був заснований на принципах наскрізного розвитку музичної тканини з переломленням різних музичних стилів. Музика балету написана в традиціях романтизму та імпресіонізму композиторів Кльода Дебюссі, Ніколая Рімського-Корсакова, Александра Скрибіна.

Не зважаючи на те, що музика балету є активною складовою дійства, основним мистецьким образом балету є Нарцис. Його роль є структурною основою та кодом, як міту, так і всіх художніх творів, що виникали упродовж історії культури на цей сюжет. Образ Нарциса не підвладний ні часовим, ні просторовим, ні суспільним змінам, його код-образ став символом гордості й самозакоханос-

ти, із мітологічного образу він перетворився на код із певними рисами людського характеру, що було характерно для грецької мітології з антропоцентричним спрямуванням.

У балеті *Нарцис і Ехо* знаходимо такі опозиційні пари, як просторові і чуттєві орієнтири – образи Нарциса і німфи Ехо. Ми сприймаємо міт про Нарциса як поняття чи явище нарцисизму, в якому Нарцис є втіленням кохання до власної подобизни. Хоча образ Ехо¹ в рівній мірі важливий тому, що цей міт про явище «відлуння», про нездатність висловлювати свої думки і почуття, а використовувати готові чужі рецепти, що притаманно будь-якому часу та показує й сучасне суспільство і навіть може стати його символом. Співвідношення Нарцис-(Ехо)Відлуння реалізується в космічному просторово-часовому контексті міту та встановлюється паралелізм між я – мої дії.

В основі мітологічних символів-кодів знаходяться мітологічні предмети або істоти, які є своєрідними скупченнями прикмет, де за одними ознаками вони ототожнюються, а за іншими протиставляються [9]. Так, Нарцис втілює образ самозакоханої людини, а в іншому випадку, людина, яка не може себе знайти. Таке поєднання ототожнень та протиставлень структурує й будує систему міту. Єлеазар Мелетінській вказує на те, що клясифікування можливостей бінарної логіки розширює ієрархічний поділ світу на різні рівні. А поняття «рівень» при цьому ієрархічному поділі близьке до поняття «код» як засобу вираження та до мови опису. У такому випадку ці терміни взаємозамінні.

¹ Ехо (грец. *Ἠχώ*) – ім'я німфи, яка пов'язана із явищем відлуння.

Згідно з Плятоном, символ є означенням переходу зі сфери раціонального у сферу містичного, матеріальним вираженням вищої ідеальної сутності. Нарцис через мистецтво плястики (яке у цьому прикладі є процесом кодування засобами мистецтва) передає символізм мітологічного коду. Кодування є багатоступінчастим процесом переробки джерела інформації (коду) у предметне або смислове значення (коду-знаку-символу-образу). Код образу самозакоханої людини в балеті Н. Черепніна – Овідія – К. Голейзовського втілений Ніколаєм Ціскарідзе. Музичні інтонації Н. Черепніна більше відповідають образній системі Нарциса-Ціскарідзе. Нарцис в трактуванні К. Голейзовського та В. Васильєва не стільки самозакохана в себе людина, скільки пристрасна істота у образі фавна. Він не просто «милується своїм відображенням [...] він увесь тремтить від збудження [...], щось велетенське, фантастичне з'являється в його постаті, в його стрибках і бурхливих обертаннях» [2, 356].

Отже, мітологічні коди в балеті *Нарцис і Ехо* Н. Черепніна пов'язані з сюжетом міту та його головним героєм, процес кодування – передачею засобами мистецтва плястики основної ідеї твору та почуттів головного героя.

Згадуючи культурно-історичні традиції, які як і культурні коди, накопичують, консервують та відтворюють оповіді про минуле за допомогою символів, знаків і образів у різних жанрах (міт, казка, переказ, легенда, оповідання, пісня, хоровод тощо), бачимо спільне коріння міту й коду, феномену «подвійного кодування» з комплексами ідей, віру-

вань, почуттів, які втілені у форму яскравих мітологічних образів. Трактування або визначення коду, а інколи, й подвійного коду цих жанрів, пов'язано з феноменом кодування у різних художньо-естетичних формах. Зокрема, для постмодерністичного мистецтва властиві багатогранність визначення, обов'язкова комунікативність, зрозумілість усім членам творчого і перцептивного процесу, поєднання різних кодів в одному жанрі.

Таким чином, варто зробити аналіз специфіки змін у різних формах духової культури, зокрема у мітах. Адже, міт не є виключенням з традицій, а навпаки, як одна із форм первісної культури і мистецтва, який зберігає та описує події за участю своїх «кодів»-богів, демонів і героїв, та складає коди-історії про походження світу, богів і людства. З перебігом часу мітологічні образи та історії набули ознак коду, а зміст мітів трактується як кодована інформація в сучасному світі, яку необхідно декодувати, «розшифрувати».

З визначення культурного коду випливає, що це поняття невіддільне від різноманітних форм репрезентації знання, науки й мислення. Влучною є теза англійського етнографа Броніслава Маліновського про кодування думки, укріплення моралі у мітах. У ролі джерел коду в міті Б. Маліновський вказує, з одного боку, на архаїчну свідомість як «священне писання» та, з іншого, на дійсність у житті первісної людини, яка не виокремлювала себе з навколишнього середовища, а її повсякденне мислення знаходилося під впливом емоційної, афектно-моторної сфери. Тому первісна людина піддавала

природу і соціум «загальній персоніфікації в мітах і «метафорично» їх зіставляла. Людина переносила на природні об'єкти свої прикмети, приписувала їм життя, людські почуття. Вираз сил, властивостей і фрагментів космосу як конкретно-чуттєвих і одухотворених образів породжувало вигадливу мітологічну фантастику» [8, 123].

На думку режисерів, дія у виставі (міті) одночасно існує у двох площинах (матеріально-візуальній та у свідомості), маючи своєрідне подвійне буття. Останнє викликають об'єкт, із яким воно пов'язане, та символи мітологічного характеру. «Сама структура символу спрямована на те, щоб занурити кожне окреме явище у стихію «першоджерела» буття і подати через це явище цілісний образ світу. Тут закладена спорідненість між символом і мітом, а символ і є мітом» [1, 156]. Чим далі йде режисер від означування символів до символізації знаків, тим ближче він просувається до створення неоміту.

Недарма імена античних богів і героїв стають кодами подій, сюжетів, образів, наприклад, війна – «Марс», кохання – Венера, мудрість – Мінерва, різні мистецтва і науки – Музи. Таке слововживання мітологічних персонажів і феноменів є однією із форм художнього кодування в мистецтві. Воно утрималося і до наших днів, зокрема в поетичній, музичній мові та хореографії, малярстві та скульптурі, що увібрали до себе багато мітологічних образів і мотивів.

Нова мітотворчість у музичному, зокрема, хоровому мистецтві, пов'язана з пошуком нових ідей у старому (клясичному) матеріалі. На-

талія Гречуха у дослідженні *Неомітологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80 – 90-х років ХХ століття* вивчає проблеми музичного неомітологізму в Україні. Питання естетичних аспектів неомітологізму, його видової специфіки, до яких звертається ця авторка, пов'язані з еволюцією давньоукраїнської мітології, тісними зв'язками мітології з обрядовим фольклором, формуванням жанрової та образно-тематичної систем українського обрядового фольклору, етнорегіональної специфіки фольклорних виконавських традицій та ін.

У семіосфері (системі знаків) знак, як певний емпіричний матеріальний об'єкт, може сприйматися на чуттєвому рівні й виступати у процесі спілкування й дискурсу представником якогось іншого об'єкта. Таким прикладом може бути мова, де головним знаком є слово, що заміщує реальний денотат. У розробці кодово-символічної концепції мітології та народної поезії Олександр Потебня спирався на джерельний матеріал (мову, фольклор, звичаї, вірування тощо), надаючи переваги семіотичному значенню *слова*, проникненню у внутрішню форму *слова*, а через неї – в таємниці духової та духовної культури давніх народів мітологічної доби (мовознавчий, філософський, етнографічно-фольклористичний, літературознавчий аспекти). Реконструюючи давні мітології, він долучав до дослідження обряди, звичаї, ритуали, систему заборон, що регламентувала життя прадавньої людини «від колиски до гробової дошки». Магістерська дисертація О. Потебні *Про деякі символи у слов'янській народній поезії* (1860 – 1861) власне була при-

свячена символам-кодам у мітах [10, 40].

О. Потебня розглядає код-символ-мітологему у семантиці таких мітем-символів, як вогонь, світло, вода, дим, дорога, мороз, вітер, дерево, листя, розум, калина, доля, та багато інших. Кожне архетипне джерело є кодом-мітологомою з фольклорним, етнографічним і мовним спрямуванням та стає основою різдвяних обрядів – із образами Баби-Яги, Змія, вовка, відьми тощо [10, 211]. Отже, О. Потебню цікавили етнокультурологічні реконструкції семіотики прадавніх мітологем як пошуки семантики давніх явищ, трансформованих в інші шари і системи культури.

Проблеми вивчення міту та мітотворчості актуалізуються у сучасній українській культурології. Вілен Горський трактує міт як «продукт специфічного духово-практичного освоєння світу людиною, що передбачає синкретичне уявлення про реальність, спрямовану на розгадку «останніх» підстав людського буття». Він вважає, що міт не є знанням істини, та не передбачає він і віру в неї [3, 195]. Цей філософ трактує звернення до мітичного шару української культури чи не як найпопулярніший напрямок гуманітарних студій останнього часу. Інтерес до етномітологічних студій об'єднує українських та закордонних дослідників, які намагаються разом відтворити типові риси й специфіку духового образу нинішньої України. Нещодавно колектив науковців Національного університету «Києво-Могилянська Академія» завершив дослідження теми *Історична мітологія в сучасній українській культурі*, яке здійснюва-

лось у співдружності із вченими університету Женеви.

Такий акцент в актуальних українознавчих, у тому числі й етнокультурологічних дослідженнях не випадковий. Він обумовлений як специфічним місцем, що його посідає проблема міту в гуманітарних студіях європейських вчених ХХ століття, так і специфікою тих процесів, що відбуваються на початку третього тисячоліття в духовому житті як України, так і світу загалом.

Усі ці дослідження стосуються і проблем коду, й кодування в міті, а від нього – в сучасному мистецтві. Наприклад, культуролог Наталія Жукова пише про міт у культурі кінця ХІХ – першої половини ХХ століття акцентуючи на мітичних знаках-кодах-героях (боги, демони, герої, історії), за допомоги яких у мистецтві ведеться оповідь про минуле, навколишнє буття, походження світу тощо. Ці міти можна ідентифікувати як кодові для сучасного мистецтва [4, 47].

Цікавим прикладом у сучасній хореографії є балет Раду Поклітару на музику українського композитора Мирослава Скорика. Виходячи з того, що символіка мітологічних кодів має струнку естетичну систему, сучасний хореограф Раду Поклітару більш за все цікавиться емоційно-психологічними моделями міту й музики. Його балетний триптих *Перехрестя* на музику скрипкових концертів (Другий, Шостий і Сьомий) відомого українського композитора Мирослава Скорика розповідає історію людських доль. Головна ідея твору визначається крізь образи жінок-богинь з давньогрецької мітології, які прядуть нитки життя. У давньогрець-

кій мітології – це богині долі Мойри («мойра» в перекладі з грецької мови означає «частка», «частина», зі значенням «доля», яку отримує кожна людина при народженні). Спочатку в уяві древніх греків доля втілювалася у якомусь неживому предметі – фетиші, що був носієм життєвих сил; пізніше магичною силою наділювалося божество. У принципі, такі уявлення співпадають і з австралійською мітологією, де елемент людського світу складає пару з елементом природним, підкреслюючи мітологічну знаковість або взаємну «метафоризацію» [9, 101].

Згідно з Гомером, мойрами, які прядуть нитку людської долі, були три сестри – Лахесис, Клото і Атропос. Їх уявляли в образі суворих старших жінок: Лахесис – з міркою або вагами, Клото – з веретеном у руці, Атропос – із книгою життя і ножицями, де розрив нитки означав смерть. У Поклітару роль цих сестер передана відеоряду з катушками ниток, які обертаються – як символи життя. Майже за Плятоном, який зображає їх як жінок у білих шатах, Поклітару одягає увесь балет в білий одяг, означивши обриси чоловічого та жіночого тіл на полотні. Мойри у міті належали до сил вищого небесного правопорядку та вершили під музику небесних сфер сьогодення, минуле та майбутнє. Плятон називав їх дочками богині Ананке («необхідности»), яка обертала світове веретено. Такий символ обернення є і в балеті, хоча першоосновою твору Р. Поклітару на музику М. Скорика не виступає міт у повному прочитанні. Кодом основного дійства є символіка міту в метафорах, алегоріях, алузіях. Балет має декілька важливих ідейних за-

сад та своєрідну естетичну систему. По-перше, плетення нитки долі, де нитка виступає символом людського життя. Кожне життя неповторне, кожна людина має свій шлях (на сцені символічні валізи). По-друге, у хронологічному пляні пряжа або мотузка позначає переплетення поколінь, передачу традицій, безперервність чергувань. Варто згадати й інший балет Поклітару – *Довгий різдвяний обід*, у якому вже на матеріялі традиційного різдвяного свята розігрується історія родини від народження до смерті, де Смерть має головну роль у житті. Повертаючись до балету *Перехрестя*, по-третє, такі символічні значення пряжі-нитки, як життя, пуповина, наступність, черговість, ряд, а також доля у контексті твору пояснюють роль нитки, мотузки як спосіб зв'язку неба з землею чи землі з підземним царством. Образ-символ-код нитки-рятівниці, за допомогою якої вдається кудись спуститися, піднятися або просто врятуватися, постійно фігурує у мітах і в фольклорних текстах. На наше переконання, у цьому балеті образ небесної пряжі-хмари й космічної пряжі нагадує філософське трактування Плятоном необхідности, непереборної сили, що тяжіє, не тільки над людьми, а й над богами. Цей рух виникає від космічного пристрою або веретена Ананке. Одним із контроверсійних моментів у балеті виступає колір. Білий колір є символом святости й відчужености від мирського, спрямованости до духовної простоти, причетности Божественному світові, а чорний колір на одязі танцівників символізує, що відхід від земних радощів, неоднозначність, таємниця – усе залежить від

долі, яку пряде нитка життя. Смерть одягнена у чорний колір. З одного боку, Людина є вільним творцем свого щастя, а з іншого, тільки визначена доля здатна зробити її щасливою.

Особливу роль має Червона нитка, червоний колір, який поєднує і змінює свідомість та життя Людини. Червоний колір виступає кодом змінної дії-перехрестя: життя-смерти, смерти-відродження, відродження-труднощів.

Створення образу-коду «перехрестя долі» стає одним із кодів-ляйтмотивів балету. Не повторюючи стародавнього міту, Р. Поклітару відтворює його у постмодерністському варіанті. Видатний хореограф показує стадії змін та «перехрестя долі» кожної людини. Він розвиває основну ідею сюжету міту і пропонує кожному замислитися над проблемами Людини. Поклітару позбавляє сюжет балету мітологічного розуміння, відтворюючи зміст у парадоксальній формі.

Балет Радуги Поклітару *Перехрестя* перегукується з балетом Піни Бауш *Орфей та Евридика*. Її балет теж написаний за відомим мітологічним сюжетом, який дуже часто використовується у різних видах мистецтва. Обидва балети представляють сучасну хореографію з вільними рухами всього корпусу. Навіть існує схожість у підборі костюмів героїв та передачі сюжетної лінії міту.

Таким чином, згідно з завданнями вивчення міту як втілення коду і визначення в міті процесу кодування можемо зробити висновки про те, що, міт є архаїчно-синкретичним видом мистецтва, в якому культурний код є системою умовних символів, образів, позначень та знаків. Міто-

логічний код художньо-естетично передає систему правил, збережену інформацію за допомогою образів, мотивів, сюжетів, знакових героїв.

У ролі мітологічних кодів часто виступають міста, події, історії, герої. Код-знак у міті представляє не тільки об'єкт (предмет, явище, подію), але й властивості об'єктів та суб'єктів і відношення між ними. Ці відношення складають процес кодування, який репрезентується за концепціями Фердинанда де Соссюра і Чарльза Пірса: код із точним визначенням символу, образу (іконічний знак) – Венера, Аполлон; код з визначенням контексту і відношеннями між об'єктами та його властивостями (знаки-індекси) – «авгієві конюшні», гора Олімп; код-символ, не пов'язаний із об'єктами чи суб'єктами фізично, але позначає їх умовно за конвенціональністю його значення (знак-символ) – аполлонійське та діонісійське начало.

Крім того, на основі визначення Ч. Пірса про репрезентамент і знак та подвійне відношення між ними [15], а саме, об'єкта та його репрезентації, робимо висновок про подвійне трактування мітологічного коду. Мітологічний код є знаковою структурою з певними правилами поєднання, упорядкування символів та способом структурування (Умберто Еко).

На основі визначення Мішеля Фуко [14], що «епістема – фундаментальний код культури», міт також є культурним кодом із набором процедурних практик, у яких код-епістема виступає співвідношенням «слова» і «предмета», як код-слово у Ренесансі, код-образ – у Клясицизмі, код-символ – у системі знаків у

Новий час. На основі досліджень із психології виявилось, що у процесі осмислення дійсності міт проявляє себе як невід'ємна властивість свідомості, що не залежна від ступеня розвитку знань, властива *homo sapiens* протягом усіх століть його існування. У міті з точки зору коду й кодування розглядається реальність та цінність людського існування у співвіднесенні з сакральним мітологічним часом і «парадигматичними» санкціями (М. Еліаде).

Саме історичні та етнокультурні трансформації міту й мистецька діяльність, яка його відтворює, пояснюють тривалість існування кодів у культурі, перманентне значення мітологічних образів у сфері мистецтв.

Прикладом «подвійного кодування» у використанні мітичних кодів може бути вживання імен античних богів і героїв у алегоричному сенсі. Феномен «подвійного кодування» у міті теж відповідає природі сприймання на чуттєвому рівні й у процесі спілкування і мислення людини стає знаком уявлення якогось іншого об'єкта, дії, події, явища.

Підводячи підсумки наголосимо, що розгляд особливостей коду і кодування в системі філософських, культурологічних і мистецтвознавчих принципів і категорій свідчить, що цей підхід є універсальним, оскільки принципово може бути застосований у будь-якій галузі духової культури – зокрема й у мистецтві.

Bibliography and Notes

1. Аверинцев С. С., *Символ / София-Логос. Словарь*, Київ: Дух і Літера 2001, с. 155-161.
2. Голейзовский К., *Жизнь и творчество*, Москва 1984, 576 с.
3. Горський Вілен, *Історія української філософії: курс лекцій*, Київ: Наукова думка 1996, 285 с.
4. Жукова Наталія, *Авангард та модернізм у контексті проблем існування міту в культурі кінця XIX – першої половини XX століття*, [у:] *Гуманітарний часопис* 2012, № 3, с. 46-54.
5. Кримський Сергій, *Ціннісно-смиловий універсум як предметне поле філософії*, [у:] *Філософська і соціологічна думка* 1996, №3-4, с. 102-116.
6. *Культурология. XX век. Энциклопедия: В 2-х томах / Ред. С. Левит*, Санкт-Петербург: Университетская книга 1998, 447 с.
7. Леві-Стросс Кльод, *Структурна антропология / Пер. з французької Зоя Борисюк*, Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи» 1997, 387 с.
8. Малиновський Бронислав, *Научная теория культуры*, Москва 2005, 184 с.
9. Мелетинский Елеазар, *Поэтика мифа*, Москва: Наука 1976, 407 с.
10. Мишанич Степан, *М. Помис*, [у:] *Українська Радянська Енциклопедія*, Київ 1982, Том 7, с. 211.
11. *Постмодернизм. Энциклопедия*, Минск 2001, 1040 с.
12. Соссюр Фердинанд де, *Курс общей лингвистики*, Москва 2004, 256 с.
13. *Універсальні виміри української культури*, Одеса: Друк 2000, 216 с.
14. Фуко Мішель, *Археологія знання / Пер. з фр. В. Шовкун*, Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи» 2003, 326 с.
15. *Peirce Charles S.*, [in:] *Buchler Philosophical Writings of Peirce*, New York: Dover Publications, 1955.

Hanna Sokil

**CONCEPTUAL FOUNDATIONS OF UKRAINIAN FOLKLORE
IN THE SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY**

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

Ганна Сокіл

**КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ УКРАЇНСЬКОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
В НАУКОВОМУ ТОВАРИСТВІ ІМЕНІ ШЕВЧЕНКА**

Abstract: The article explores the conceptual foundations of Ukrainian folklore of late nineteenth and early 20th century. The attention is drawn to the organizational role of the Shevchenko Scientific Society in consolidating scientific approaches and systematic researches. In the context of the Society's activity there is highlighted a role of folkloristic work initiators, outlined the perspectives for its development today.

Keywords: folklore, Shevchenko Scientific Society, Shevchenko Scientific Society Ethnographic Commission, scientific approaches

Наукове товариство імени Шевченка (НТШ) – перша суспільна установа, яка присвоїла собі ім'я українського поета, що поєднало розділених кордоном представників української нації. Ім'я Шевченка стало світлом національного відродження, символом української культури, канвою для розбудови нової науки, пріоритетом якої були українознавчі дисципліни. Ця інституція виникла у Львові «з метою забезпечення захисту для українського слова поза межами царсько-жандармської влади» [15, IX] і згуртувала українську інтелігенцію навколо національної ідеї.

Створене на зразок європейських академій, НТШ нерозривно пов'язане із загальноукраїнською

наукою. У його структурі діяло три секції – історико-філософська, філологічна та природничо-математично-лікарська з різними комісіями. При перших двох – Етнографічна комісія. Залежно від амплітуди функціонування товариства відповідно розвивалася й народознавча галузь. За часи діяльності НТШ для фольклористики характерні тенденції інтенсивного збирання матеріялу, публікацій та глибокого наукового опрацювання народної словесності; посилена увага до жанрових і тематичних зібрань; організація систематичної дослідницької роботи; звернення до вивчення етномузикознавчого аспекту; постановка нових теоретичних проблем.

Ґрунт для фольклористики в Галичині підготував Іван Франко та його оточення, а з приходом Михайла Грушевського посилилась і поглибилась систематична дослідницька праця. Очевидно, якби М. Грушевський приїхав до Львова на десять років раніше, йому не вдалося б досягнути тих результатів, які він здобув тут на поприщі української науки, бо тоді суспільство ще не було готове до цього, оскільки не вистачало ентузіастів, які могли б серйозно займатися наукою. На початкових стадіях роботи важливу роль відіграло порозуміння між членами Товариства. У цьому контексті варто наголосити на взаємній науковій діяльності «великої трійці» – Михайла Грушевського, Івана Франка та Володимира Гнатюка, – які, за висловом Володимира Яніва, залишаться у пантеоні найвидатніших українців усіх часів завдяки своїй праці в НТШ [21, 7]. Перший із них був головою НТШ (1897 – 1913), другий – директором філологічної секції (1898 – 1907), останній – довголітнім секретарем НТШ (1898 – 1926). Усіх їх об'єднувала спільна діяльність в Етнографічній комісії, спрямована на виявлення важливих духових цінностей. Цей час увійшов в історію як «золота доба».

Талант Михайла Грушевського залучати до роботи наукових працівників дав вагомий результат. За його протекцією членом НТШ став Іван Франко (1895), згодом когорту фольклористів поповнено молодими силами (Володимир Гнатюк, Зенон Кузеля, Осип Роздольський, Філарет Колесса). Високо оцінюючи роботу товариства, І. Франко завдячував насамперед організаторським

здібностям М. Грушевського, з діяльністю якого розпочалась систематична наукова праця. «Хто б там не приписував собі заслугу зреформування сего Товариства, – писав І. Франко 1901 року, – все одно треба сказати, що заслуга зорганізування в ньому наукової праці вповні належить проф. М. Грушевському. Чоловік широкої освіти, незламної волі і невичерпної енергії, він сполучає в собі серйозність і критицизм ученого-історика з молодечим запалом для справи піднесення рідного народу» [19, 160-161]. З наведеної цитати простежується, як високо оцінив І. Франко організаторську та наукову діяльність М. Грушевського і його роль у реформуванні НТШ. Незважаючи на те, що це були тільки початки роботи М. Грушевського як голови НТШ, І. Франко зумів розпізнати в ньому неординарну постать – талановитого керівника і здібного науковця.

НТШ стало новим етапом у розвитку науки і здобуло поважне місце серед наукових інституцій слов'янського світу. Уже перші кроки, які воно робило, викликали навіть здивування і подив окремих слов'янських діячів, зокрема Ватрослава Ягіча, у зв'язку з тим, «як се товариство ухитряється при таких мізерних фондах продукувати так багато» [18, 360]. Систематична праця в НТШ – це справді перший приклад такої активної роботи не лише в історії галицької, а й загалом загальноукраїнської науки.

Безпосередньо сам М. Грушевський, крім історичних дисциплін, приділяв чимало уваги питанням фольклористики. З його приходом усе частіше почали з'являтися в «За-

писках Наукового Товариства імени Шевченка» розвідки, приурочені до цієї галузі, рецензії на фольклористичні видання українських та закордонних авторів. Для успішного проходження наукової роботи він готував і залучав молодь. Разом з І. Франком спонукав О. Роздольського, В. Гнатюка до співпраці у перших томах «Етнографічного збірника». 1901 року було запропоновано тоді ще студентові Віденського університету З. Кузелі подавати постійно огляди західноєвропейських наукових видань до бібліографічного відділу «Записок НТШ», що молодий дослідник ретельно виконував упродовж тривалого часу.

За ініціативою М. Грушевського й І. Франка засновано окрему серію для публікування фольклорно-етнографічних матеріалів, адже до того часу не існувало спеціальних часописів, де можна було б поміщати уснопоетичні матеріали чи теоретичні розвідки. Українські дослідники змушені були друкувати фольклорні записи разом із розвідками у російськомовних, у польських періодичних виданнях. За слушним зауваженням Федора Вовка, «наш український народ не мав досі ні своєї наукової літератури, ні своїх власних наукових інституцій, і наші праці, як і наші робітники на етнографічному полі мусіли шукати притулку то у московській, то у польській, то інших слов'янських і позаслов'янських літературах» [1, XVIII]. Вперше в Україні почали виходити рідною мовою спеціальні часописи для фольклорно-етнографічних матеріалів (серія «Етнографічних збірників» і «Матеріалів до українсько-руської етнології») та

для науково-теоретичних розвідок («Записки НТШ»). Із початком цих видань нарешті настала можливість оприлюднювати наукові статті рідною мовою, публікувати фольклорно-етнографічні матеріали.

Наукова цінність зібрань усної словесности, які виходили під егідою НТШ, у тому, що всі вони супроводжувалися відповідними передмовами, оскільки це складало одну з важливих вимог у тодішній практиці. Автори докладно з'ясовували в них низку питань, які зводимо до таких пунктів: а) методи збирання та способи упорядкування матеріалу; б) мета, що ставили перед собою; в) засоби користування (архівні матеріали, передруки, рукописні джерела) для досягнення цієї мети; г) характеристики інформаторів; д) перелік прізвищ збирачів та географії записів; е) текстологічні принципи видання. Ґрунтовністю відзначалися передмови І. Франка до *Галицьких народних приповідок*, у його ж упорядкуванні до записів О. Роздольського – *Галицькі народні казки*, *Галицькі народні новели*; В. Гнатюка до *Лірницьких пісень*, *Галицько-руських анекдотів*, *Галицько-руських народних легенд*, *Народних оповідань про опришків*, *Гаївок*. У більшості з них подано широкий бібліографічний огляд з досліджуваного предмета. Вичерпними також є вступні статті Іларіона Свенціцького, Зенона Кузелі до похоронних голосінь, звичаїв і обрядів. «Етнографічні збірники» супроводжувалися іншим ґрунтовним науковим апаратом (вказівка на варіанти, паралелі, докладна паспортизація, покажчики). Збірники містять неоціненний джерелознавчий матеріал, актуальний і сьогодні.

Вимоги до автентичності тексту, починаючи від записування і завершуючи публікацією, – основний постулат фольклористів-збирачів та еditorів. Правильність відтворення дійсної картини побутування залежала від рівня їхньої індивідуальної підготовки. З іншого боку, тексти оформлялися за правилами графіки й орфографії, що існували на той час. Сумлінні видавці намагалися не втручатися в них. Зміни стосувалися в основному «підтримання» повноти тексту, збереження рівноскладовості віршового рядка, інші, дрібніші, суттєво не впливали на якість фольклорних творів.

У збирацькій, едиційній та текстологічній практиці досліджуваного періоду міцно утвердилися наукові принципи. Зініційовані Етнографічною комісією НТШ методичні поради, програми, квестіонари дали позитивний результат у формуванні автентичного джерелознавчого фонду. Систематика матеріалів, їх наукове опрацювання, введення в широкий контекст гідно представили українську фольклористику в науковому світі.

Пріоритет української мови сприяв інтенсивній діяльності НТШ. З цього приводу суттєво змінилася на краще і мовна ситуація. На перше місце ставились національні інтереси. Одним із засадничих принципів було публікування матеріалів, пов'язаних безпосередньо з Україною. Цим закладено основу, а заодно й наукову базу для подальшої праці і взаємозв'язків з українськими та закордонними дослідниками, що простежується з публікацій, зокрема основного друкованого органу Товариства – «Записок НТШ», які

забезпечували також і міжнародні контакти.

Найпродуктивнішим для часопису, як і діяльності Товариства загалом, став період з 1895 по 1913 рік, упродовж якого редагував його М. Грушевський. Якраз тоді інтенсивно публікували свої праці І. Франко, В. Гнатюк, Ф. Колесса, Ф. Вовк, З. Кузеля. «Записки НТШ» виступили трибуною для теоретичних розвідок, у яких порушено загальнонаукові проблеми про усну словесність, окремі фольклорні жанри, а також питання історії фольклористики [Див.: 13, 406-422]. Внесок окремих персоналій у народознавчу науку розкрито в розвідках Василя Доманицького про Зоряна Доленгу-Ходаковського [7, 1-43], Мирона Кордуби *Розвідки д-ра Раймунда Фридриха Кайндля з етнографії рускої* [10, 1-10], Івана Франка *Еміль Коритко, забутий слав'янський етнограф* [17, 82-122], Андрія Франка *Григорій Ількевич як етнограф* [16, 91-122, 123-156, 117-139]. Низку публікацій у «Записках НТШ» приурочено культурним взаєминам українців, у яких ідеться про фольклористичні зв'язки, листуванню відомих науковців, громадських діячів, наведено короткі біобібліографічні довідки [2, 339-390], [3, 165-240; 12, 5-10] тощо. Неоціненним джерелом інформації для дослідників були рецензії. «Діставши нову книжку в руки, – зауважив Володимир Дорошенко, – насамперед хапались переглядати рецензійний відділ» [8, 31].

Багато матеріалу з фольклористики представлено у розділах *Наукова хроніка* і *Бібліографія*, які за редагуванням М. Грушевського були

постійними в часописі. Важливе значення мали повідомлення з питань народознавства з інших українських та іноземних видань. Скажімо, В. Гнатюк систематично рецензував випуски російської періодики – «Живая старина», «Этнографическое обозрение», «Известия Отделения русского языка и словесности». Огляди публікацій із різних іноземних часописів, як уже було зазначено, робив З. Кузеля, активно співпрацюючи у бібліографічному відділі «Записок НТШ». Найчастіше він вибирав інформацію з публікацій, що з'являлися в Італії, Австрії, Німеччині, Франції. Скажімо, на 1909 рік чужоземна бібліографія, що стосувалася усієї української території, вже налічувала 10 000 заголовків [9, 362]. Із відходом М. Грушевського від редакторства (1913) структура «Записок НТШ» дещо змінилася. Лише у деяких томах подавали певний інформативний матеріал (1926, т. 144-145; 1937, т. 153), здебільшого вже не було публікацій довідкового характеру, а також рецензій на праці з фольклористики.

Велику організаторську роботу в редакції «Записок НТШ» проводив, крім М. Грушевського та І. Франка, В. Гнатюк, який постійно налагоджував зв'язки з багатьма науковцями не лише українськими, а й закордонними, забезпечував «Записки НТШ» фольклорно-етнографічним матеріалом та розповсюджував часопис у наукових колах України і поза її межами. Документи того часу засвідчують, що як секретар НТШ, а згодом голова Етнографічної комісії В. Гнатюк займався обміном наукової літератури. Скажімо, до нього звертався російський дослідник

Н. Сперанській з Москви з проханням прислати окремі номери «Записок НТШ», де містяться дослідження проф. Ф. Колесси [4, 353]. Чеський історик та етнограф Л. Нідерле писав з Праги, що останні річні комплекти «Записок НТШ» для нього стали важкодоступними [4, 165]. На жаль, не завжди вчасно можна було одержати видання НТШ навіть у підросійській Україні, про що, зокрема, нерідко повідомляв Борис Грінченко з Чернігова: «Дякую за прислані мені книжки, – писав письменник до Володимира Гнатюка. – Вони мені дуже здаються, бо саме тепер друкую новий том фольклорної прози. «Етнографічний збірник» у мене є тільки шість томів, «Етнографічних матеріалів» [«Матеріяли до українсько-руської етнології». – Г. С.] є тільки перший том; «Записок наукових» не стає XXVIII т. і всіх після XXXI-II. Коли б прислали на ту ж адресу, то вельми вдячний був би» [4, 83-84].

За видавничою продукцією НТШ посідало одне з провідних місць поміж подібними закладами інших слов'янських народів. З наукового погляду видання Товариства не поступалися перед подібними закордонними. Вони охоплювали важливі царини науки і відіграли значну роль у розвитку фольклористики. Навколо часописів згуртувались у співпраці передові наукові сили розділеної на той час України та залучено широке коло іноземних авторів. Статті, надруковані в «Записках НТШ», одержали позитивні відгуки в багатьох іноземних часописах.

До Першої світової війни в НТШ видано 118 томів «Записок НТШ» із 155, що вийшли у Львові до 1939 року; 36 випусків «Етнографіч-

ного збірника» (із фактичних 39); 15 томів «Матеріалів до українсько-руської етнології» (з усіх 22); 14 томів «Збірника філологічної секції» та ін. Така активна діяльність НТШ перед початком Першої світової війни дає підстави прирівнювати товариство до академічної установи, яка зорганізувала та виховала наукові кадри українців, залишивши глибокий слід в історії української наукової думки. Велику цінність для дослідницьких студій мала також бібліотека НТШ, основу якої становили книжки і періодика, рукописні та архівні матеріали з обсягу україністики. Безпосередньо перед війною до бібліотеки надходили майже всі українські газети, що видавали в Європі й Америці. Подібних фондів української преси, як констатував довголітній секретар НТШ В. Гнатюк [5, 134], не було більше в ніякій іншій бібліотеці на українських теренах. Усе це засвідчує, що фольклористична робота в Галичині на той час проводилася фахово, систематично.

Темпи наукової діяльності помітно знизилися під час війни, коли НТШ перестало працювати у звичному форматі. 1914 рік, який мав бути ювілейним для товариства (плянували відзначити століття свого патрона, Т. Шевченка і сорокаліття літературної праці І. Франка), не приніс очікуваних результатів. Дещо вдалося зробити, але збірник на честь І. Франка вийшов аж 1916 року після смерти поета. Під час окупації Львова російська влада не дозволяла проводити ніякої роботи в інституції: заборонені засідання, не працювала друкарня, призупинено видання наукової літера-

тури. У зв'язку з цим керівництво товариства перенесло центр НТШ на деякий час (травень-вересень 1915 року) до Відня, де були більші можливості продовжити наукову й видавничу справу. До столиці Австрії переїхали Василь Щурат, котрий виконував на той час обов'язки голови НТШ, Філарет Колесса, Степан Рудницький. За допомогою кур'єра вони спрямовували діяльність «розірваного навпіл» НТШ. Така ситуація стримувала накреслені ще до війни пляни, тому цей період був малопродуктивним для товариства. Та все-таки опубліковано, за підрахунками В. Гнатюка, 22 книжки і 6 зошитів [5, 82]. Щоправда, із запланованих 11 видань Етнографічної комісії вийшло всього 8.

У міжвоєнне двадцятиліття (1918 – 1939) поступово відновлювалася діяльність комісій НТШ, де зосереджувалась українська наука. Етнографічну комісію, яку очолював В. Гнатюк, а після його смерти Ф. Колесса, поповнили нові члени – Іван Раковський, Степан Рудницький, Гнат Колцуняк, Ярослав Пастернак та інші. Однак і надалі постійно виникали проблеми з виданням фольклорних збірок, публікацій статей і досліджень через брак коштів. Польська влада, що прийшла у Галичину з кінця 1918 року, переслідувала все українське, не виділяла державної допомоги для науково-видавничої справи, забороняла навчання українською мовою в університеті, школі тощо. Незважаючи на такі умови, фольклористика поповнилася ґрунтовними студіями Ф. Колесси, серед яких новим словом у науці про усну словесність стали дослідження про

генезу народних дум із голосінь, що заперечило усталену тезу (Павла Житецького, Володимира Перетця) про напівкнижне та напівнародне походження кобзарських рецитацій. Учений наголосив на важливості синтетичного вивчення дум (поєднання словесного тексту з мелодією).

Праці-узагальнення з історії української літератури, в яких розглянуто фольклор, появились у 1920-ті роки: *Начерк історії української літератури* (1920) Богдана Лепкого, *Історія української літератури* Олександра Барвінського, *Історія української літератури* (1920 – 1924) Михайла Возняка. Епохальним явищем європейського зразка стала *Історія української літератури* Михайла Грушевського, перші томи якої вийшли у Львові 1923 року. Розгляд історії української словесности автор розпочав із фольклору. Праця вирізняється високим теоретичним рівнем, оригінальністю концепцій та добірністю ілюстративного матеріалу. Те, що М. Грушевському вдалося подати, за його ж словами, такий «розкішний образ обрядової поезії», він завдячував В. Гнатюкові, зокрема за цінне видання колядок і щедрівок, яким достатньо скористався у своїй монографії [6, 189].

Заслуговують на увагу глибокі наукові дослідження М. Возняка про фольклористичну діяльність «Руської трійці» – *У століття «Зорі» Маркіяна Шашкевича* (1935 – 1936) і розвідки про Франка-фольклориста. Важливу роль у фольклористичній думці Галичини відіграли доробки Ксенофонта Сосенка, Іларіона Свенціцького [Див.: 20]. Усі вони нале-

жать до цінних публікацій, які до сьогодні не втратили своєї вартости.

Піднесенню наукового престижу української фольклористики сприяла співпраця з закордонними вченими. Чимало представників НТШ (Ф. Вовк, М. Грушевський, І. Франко, В. Гнатюк, З. Кузеля, Ф. Колесса, Я. Пастернак) результатами своєї праці досягли європейського рівня, їх обирали членами народознавчих, фольклористичних, антропологічних товариств у Петербурзі, Парижі, Відні, Берліні, Празі. Натомість дійсними членами НТШ у Львові ставали відомі іноземні дослідники (Ян Бодуен де Куртене, Еріх Бернекер, Александр Брікнер, Олаф Брок, Любор Нідерле, Франц Пастрнек, Макс Фасмер, Іван Шишманов, Ватрослав Ягіч, Альфред Єнсен, Раймунд Кайндль, Шарль Сеньобо, Алексей Шахматов та ін. (Див.: [11], [14, 464-509])).

Отже, в українській науці зроблено значний поступ, важливим чинником якого стали засадничі принципи НТШ. Знакову роль відіграла «велика трійця» (І. Франко, М. Грушевський, В. Гнатюк), що інтегрувала всесторонню працю на збирацькому, едиційному теоретико-дослідницькому рівнях. НТШ виявилось тією організацією, де зосередилися чималі наукові потуги, що розв'язували важливі проблеми, концепція яких відповідала академічним принципам.

Традиції наукової роботи продовжуються у відновленому в Україні НТШ, яке є складовою Міжнародної асоціації українців. На сучасному етапі наука про усну словесність здебільшого здійснюється через Національну академію України (в її

структурі Інститут мистецтвознавства, фольклористики й етнології ім. М. Рильського у Києві та Інститут народознавства у Львові, де функціонують відділи фольклористики). Підготовка молодих фахівців, що було найсуттєвішою проблемою на початках незалежності України, проходить також у вищих освітніх закладах.

У рамках сучасного НТШ відновлено видання *Записок НТШ*, однак залишилися нездійсненими плани щодо випуску *Етнографічного збірника, Матеріалів до української етнології*, в яких поміщувалися б зібрані фольклорні матеріали, що могли потужно представити синхронний зріз усної словесности. Зрозуміло, все це потребує державної підтримки. З іншого боку, певною мірою налагоджуються міжнародні наукові зв'язки. Тому своєрідним орієнтиром для подальших перспектив науки має стати діяльність Наукового товариства ім. Шевченка, що у вирішальний момент змобілізувало культурну ідентичність нації, представивши світові українську наукову продукцію, серед якої важливе місце зайняла фольклористика.

Bibliography and Notes

1. Вовк Хв[едір]. *Від редакції (Де що про теперішній стан і завдання української етнології)*, [у:] *Матеріали до українсько-руської етнології*, Львів 1899, Том 1, с. V-XIX.

2. Возняк Михайло, *Ол. Кониський і перші томи «Записок». З додатком його листів до Митр. Дикарева*, [у:] *Записки Наукового Товариства імені Шевченка*, Львів 1929, Том 150, с. 339-390.

3. Возняк Михайло, *Останні зносини П. Куліша з галичанами. З додатком його листування з М. Павликом*, [у:] *Записки Наукового Товариства імені Шевченка*, Львів 1928, Том 148, с. 165-240.

4. Гнатюк Володимир, *Документи і матеріали (1871 – 1989)* / Упоряд. Я. Дашкевич, О. Купчинський, М. Кравець, Д. Пельц, А. Сисецький, Львів 1998, 466 с.

5. Гнатюк Володимир, *Наукове товариство імені Шевченка у Львові (Історичний нарис першого 50-річчя – 1873 – 1923)*, Мюнхен-Париж 1984, 177 с.

6. Грушевський Михайло, *Академік Володимир Гнатюк (1871 – 1926)* [у:] *Україна* 1926, Книга 6, с.182-190.

7. Доманицький Василь, *Піонер української етнографії З. Доленга-Ходаковський* [у:] *Записки Наукового Товариства імені Шевченка*, Львів 1905, Том 65, Книга 3, с. 1-43.

8. Дорошенко Володимир, *Огнище української науки: Наукове товариство імені Т. Шевченка*, Нью-Йорк-Філадельфія 1951, 116 с.

9. Колесса Філарет, *Огляд праць проф. д-ра Зенона Кузеля з обсягу етнографії й етнології*, [у:] *Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття: Збірник наукових праць та матеріалів*, Львів 2005, с. 357-363.

10. Кордуба Мирон, *Розвідки д-ра Раймунда Фридриха Кайндля з етнографії рускої*, [у:] *Записки Наукового Товариства імені Шевченка*, Львів 1896, Том 11, Книга 3, с. 1-10.

11. Купчинський Олег, *Де що про форми і напрями наукової і науково-видавничої діяльності НТШ. 1892 – 1940 роки (Міжнародний аспект)*, [у:] *З історії Наукового товариства імені Шевченка*, Львів 1997, с. 16-23.

12. Перетц Володимир, *Пам'яті Павла Житецького*, [у:] *Записки Науко-*

вого Товариства імені Шевченка, Львів 1911, Том 102, Книга 2, с. 5-10.

13. Сокіл Ганна, *Розвиток української фольклористики в Галичині кінця XIX – початку XX ст.*, [у:] *Записки Наукового Товариства імені Шевченка*, Том 259: *Праці секції етнографії і фольклористики*, Львів 2010, с. 406-422.

14. Сокіл Ганна, *Українська фольклористика в Галичині кінця XIX – першої половини XX століття: історико-теоретичний дискурс*, Львів 2011, 588 с.

15. Студинський Кирило, *Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, 1873 – 1928*, [у:] *Записки Наукового Товариства імені Шевченка*, Львів 1929, Том 150, с. IX–XVIII.

16. Франко Андрій, Григорій Ількевич як етнограф [у:] *Записки Наукового Товариства імені Шевченка*, Львів 1912, Том 109, Книга 3, с. 91-122; Том 110, Книга 4, с. 123-156; Том 111, Книга 5, с. 117-139.

17. Франко Іван, Еміль Коритко, *забутий слав'янський етнограф*, [у:] *За-*

писки Наукового Товариства імені Шевченка, 1908, Том 86, Книга 6, с. 82-122.

18. Франко Іван, *З новим роком (1897)*, [у:] *Idem*, *Мозаїка*. Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50-ти томах / Упорядники З. Франко, М. Василенко, Львів: Каменяр 2001, с. 356-368.

19. Франко Іван, *З останніх десятиліть XIX в.*, [у:] *Idem*, *Мозаїка*. Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50-ти томах / Упорядники З. Франко, М. Василенко, Львів: Каменяр 2001, с. 160-161.

20. Шутак Олеся, *Фольклористична думка в Галичині 20 – 30-х років XX століття* (К. Сосенко, Ф. Колесса, І. Свенціцький): автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.07, «Фольклористика», Львів 2003, 20 с.

21. Янів Володимир, *До джерел творчої енергії автора*, [у:] Гнатюк Володимир, *Наукове товариство імені Шевченка у Львові (Історичний нарис першого 50-річчя – (1873 – 1923))*, Мюнхен-Париж 1984, с. 5-29.



Oksana Overchuk

**PHENOMENA OF RURAL LIFESTYLE IN FOLKLORE TEXTS:
RESEARCH APPERCEPTION**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Оксана Оверчук

**ФЕНОМЕНИ СЕЛЯНСЬКОГО ПОБУТУ У ФОЛЬКЛОРНОМУ ТЕКСТІ:
ДОСЛІДНИЦЬКА АППЕРЦЕПЦІЯ**

Abstract: The article deals with the analysis of scientific works of the South-West Division of the Russian Geographical Society. This research paper is dedicated to the different approaches to folklore text. The sending work reasonably argues the primacy of text' symbol. This approach enables determination of intentional meanings of national consciousness of definite period.

Keywords: folklore, science of folklore, South-West Division of the Russian Geographical Society, folklore symbol, the phenomenon of rural life

Для дослідника-фольклориста найважливішим є розпізнавання вагомих явищ, які акумулюють у собі традицію і певний символ, спродукований реаліями предметного світу. Без фіксування явищ реальності їх знакові відповідники як ідеологічні концепти назавжди залишилися б недоступними для дослідження. Досить показовими щодо аналізованих явищ є праці членів Південно-Західного відділення Російського географічного товариства. Так, сам зміст предметної реальності у записах Павла Чубинського неначе був альтернативою захопленим відгукам щодо явищ фольклору, властивим дослідникам, які публікувалися у тогочасних часописах. Принагідно слід зауважити, і Поль Рікер вважав,

що повсякденна реальність (тобто життя в не окультуреній формі) уже містить в собі концептні змістові ресурси, які насправді стають основою єдиного інтертексту [4, 41-50]. Отже, цілком очікуваною є репліка Павла Чубинського, висловлена наприкінці реферату: «Ми запропонували увазі членів це повідомлення з метою отримання однотипних відомостей з різних місцевостей. Тоді порівняльним шляхом можна було б дійти доволі важливих висновків» [2, 186]. Як того вимагає аналітичний метод, П. Чубинський використав індуктивний шлях дослідження, статистичну перевірку і припущення.

Наприклад, досліджуючи функціонування волосного суду як юридичної інституції на теренах Украї-

ни, де поряд із існуючим законодавством продовжували діяти приписи звичаєвого права, юрист за освітою – П. Чубинський мав на меті, перш за все з'ясувати народні уявлення про злочин та кару, які інколи суперечать державним постулатам. Дослідник рухався до реалізації своєї мети, опираючись на струнку систему групування та аналізу матеріалу. Отже, упорядник *Народних юридичних звичаїв за рішенням волосних судів* [5] вибудовує логіку наукового аналізу, водночас подачі емпіричного фактажу 2-го та 3-го розділів так:

1) кримінальні рішення волосних судів:

- злочини проти власности;
- злочини проти особистої безпеки;
- злочини проти прав сімейних;
- злочини проти влади, порядку правління, благоустрою і добродітності;

2) цивільні рішення волосних судів:

- розподіл власности між дідом і внуком, батьками та синами;
- розподіл власности між мачухою і пасинками та пасербицями;
- розподіл власности між зятем та тестем;
- розподіл власности між свекрухою та невістками і так інше.

Важливим фактором організації наукової розвідки є її I розділ. Тут упорядник уміщує аналітичну статтю професора Олександр Кістяківського *Волосні суди, їх історія, сучасна їх практика і становище* [5, 3-28], який простежує еволюцію народної правосвідомості, зацентровує увагу на кримінально-процесуальних звичаях, деталізує народні

уявлення про підсудність, збір доказів та ведення процесу, характерного для волосного суду, що вирізнявся демократизмом та тяглістю правових українських традицій. У продовження теоретичної студії О. Кістяківського подано результат аналізу рішень волосних судів *Короткий нарис народних юридичних звичаїв, укладений на основі цивільних рішень, що додаються* [5, 29-83] самого автора-упорядника. Прикметно, що правник П. Чубинський виявляє себе і як пареміолог, і як дослідник обрядової лірики та як знавець народного епосу, оскільки використовує уснословесний ресурс як засіб осягнення етносвідомості українства, збагнення витоків та чинників смислогенерації звичаїв народу. Наприклад, порівняння артільного способу ведення господарства, характерного для росіян, з індивідуальним, притаманним українству, автор супроводжує коментарем: «Малороси вважають єдиним джерелом багатства землеробську працю: «Як віл да коса, дак і грошей кіса» [...] [Український] народ вважає працю взагалі єдиним справедливим способом набуття права власности» [5, 32]. Що ж до колективних форм, то, послуговуючись приказкою, автор зауважує: «Добра спілка – чоловік та жінка» [5, 33] – саме такі пріоритети організації виробничого процесу властиві українцям. Одночасно це є й виявом українського інтровертизму (на відміну від екстравертизму росіян).

Дослідження зобов'язальних звичаїв, традиційно поширених на жіноцтво, супроводжується цитацією народної лірики:

А жіночкам та нема волі:
 У запічку да воркун ворчить,
 У колиці да дитя крічить.
 Під порогом та свиня хрючить,
 А у печі та горщок біжить.
 Дитя каже: «Похитай мене!»
 Горщок каже: «Помішай мене!»
 Свиня каже: «Погодуй мене!»
 Воркун каже: «Погодуй мене» [5, 36].

А пріоритетне право щодо піклування про дітей, а не батьків та звичаю подільности сімейного майна П. Чубинський аргументує народним нарративом про ворона та трьох його пташенят. Ми бачимо, що аналіз народних правових рефлексій у рішеннях волосних судів другої половини ХІХ століття здійснюється в антропологічній площині. Синтезуючи знання різних, здавалось би, гілок гуманітаристики, автор здійснює корисне евристичне дослідження: шукає істину шляхом низки логічних прийомів, вдаючись до використання усіх етапів аналітичного методу, а статистичні дані, що репрезентують широку географію побутування волосного суду, доводять правдивість умовиводів.

Індуктивно-дедуктивні операції дали змогу членам Південно-Західного відділу Російського географічного товариства дотримуватися обраного системного рівня аналізу елементів фольклорного тексту. Зокрема, Олександр Лоначевський у збірнику *Пісні Буковинського народу* здійснив спробу репрезентації звичаїв ворожіння за функціональною формулою: акт – дія – виконання дії – висновок – результат [2, 386].

У статті *Про сільські ярмарки та про значення їх для вивчення ремісничої та кустарної промисловости* Ф. Вовк заявляє цілком подібно до

майбутніх представників аналітичної філософії, що метою роботи, крім статистичних даних, є визначення міри значущости кожного предмета чи явища для подальшої інтерпретації [1, 265]. У завдання дослідника входило не лише збирання і опис ярмаркового люду, товару, умов купівлі-продажу, але й фіксування символічного потрактування окремих предметів: «Вважаю за потрібне зауважити, що всякий предмет має особливу назву і має претензію зображати якусь істоту» [1, 280]. Далі бачимо, що дослідник прагне за зібраними статистичними даними реконструювати культурно-історичний контекст певного фольклорного явища, що матиме значення для з'ясування понятійних смислів в умовах вихідної культурної ситуації. Саме для цього Федір Вовк уточнює зокрема, що пряники здебільшого зображають духовні концепти – хрест або Євангеліє, що серед них значна кількість зображень дівчини й козака на коні, трапляються пряники у вигляді птахів чи риб [1, 281].

Варто зауважити, що саме аналітичний підхід дає змогу дослідникові-фольклористові не характеризувати самі явища, але встановлювати їхній зміст, створюючи поле для фольклорного нарративу. І йому вдається вихопити завдяки дедуктивним прийомам значно тонші розбіжності, ніж це дав би вже оброблений свідомістю образний текст. Сама інформація, що міститься у явищі, для аналітики фольклору є вагомою, бо допомагає розшифрувати глибинне значення, яке вже становить каркас нарративу.

Федір Вовк представляє систему дій і статусів, причетних до укра-

їнського ярмарку, таким чином: «З товару йдуть переважно ситці особливих малюнків на місцевий смак, які беруть міщанки на юпки, кохти, спідниці, а селянки і козачки – на корсетки» [1, 273]. Дослідницьку увагу зосереджено на гендерній та соціальній стратифікації учасників ярмарку як традиційного народного дійства, якому притаманне рольове навантаження його учасників, наприклад: «У Фастові та Ніжині я міг спостерігати невеликий хор сліпих співаків, між якими були також жінки. Ці хори співали в унісон, без акомпанементу, духовні пісні, найвірогідніше Почаївського походження. Навколо лірників і старців завжди групувалися слухачі, які ставилися до виконавців з серйозною, майже релігійною увагою...» [1, 280]. Також із наведеної цитати випливає: ярмарок є площиною живої комунікативної ситуації, дослідник аналізує її цілісно, звертаючи увагу на поведінку актантів – виконавців та слухачів. Не оминає увагою Ф. Вовк і того, що поодиноким явищем на українських ярмарках другої половини ХІХ століття були лялькові театри.

Припущення, що структурно-аналітичний опис, який використовували члени Південно-Західного відділу Російського географічного товариства, не є виключно полем статистики, підтверджується схожістю між таким описом і художньою літературою на рівні загальних процесів функціонування.

Простежимо, як подібні елементи аналітичного рівня функціонують у художньому тесті опису ярмарку в оповіданні *Салдацький патрет* Г. Квітки-Основ'яненка: «Був і дівчачий товар: стрічки, скиндячки, сер-

ги, баєві юпки, плахти, шиті рукава і хустки.» [3, 31]. Як бачимо, стабільні синтагматичні послідовності не порушуються, у фокусі – все ті ж явища невербального фольклору, і навіть авторитетні семіологи не знайшли б відмінностей у двох текстах між науковим і художнім відтворенням реальності. Тому навіть якщо науковці називали свої дослідження статистичними рефератами, ті глибинні значення, на яких вони зосереджують свою увагу, є незаперечними доказами не повсякденної побутової, а саме фольклорної реальності, в якій традиція панує, розвивається і довершується вже в текстах художньої літератури.

Саме це спостерігаємо, порівнюючи два інші тексти. У записках Федора Вовка: «Торгівля худобою була одним із найсуттєвіших обігів ярмарку. Рогату худобу продавали в основному з рук до рук, щодо коней була помітна певна міра баришництва. Худобу продавали робітники, не виключаючи коней. Були присутні й неодмінні представники кінського ярмарку – цигани... Вони між собою говорили по-малоруськи, дуже чисто, підмішуючи подекуди циганські слова. Вбрання їх також було зовсім малоруське, тільки з деякою перебільшеною строкатістю у жіночому вбранні та з більшим розміром сережок» [1, 274].

Ця ж наративна традиція розвивається в уривку оповідання Г. Квітки-Основ'яненка таким чином: «Старий циган туди ж зі своєю шкапою. Знай, божиться і жінкою, і дітьми та проклина свою душу, і батька, і матір, а усе за тим, щоб стару, сліпу, сапату й з вибитою ногою кобилу продати замість молоді, здо-

рової. Та як обступлять нашого брата циганське навожденіє, так не знаєш, що й робити» [3, 32]. Рівень персонажів в оповіданні письменника ніби накладається на аналітичний рівень дослідження фольклорних явищ, не змінюючи семантики самих явищ, а лише створюючи їх поліфункціональність. Виявляється, що аналітично виявлений фольклористом семантичний код вільно поширюється в інтертекстуальному просторі, не втрачаючи свого первісного значення.

Члени Південно-Західного відділу Російського географічного товариства визнавали, що аналітичні процедури, здійснені ними у фіксуванні та систематизації фольклорних явищ, є попереднім актом до створення цілісної фольклорної панорами краю. Зокрема, І. Івченко у своєму повідомленні *Павло Братиця і Прокіп Дуб* пропонує аналіз репертуару ніжинських кобзарів, який складається із трьох розділів:

1. *Псалми (Про Суса люб'язного, Миколая, Онохрія, Олексія, Регорія Великомученика, або побідоносця, Св. Лазуря, Варвару Великомученицю, Дванадцять п'ятниць, Про блудячого сина, Про страшний суд, або про смерть, Плач, душа, і ридай, Войшли мої літа, Смотрися к нам, смерть, Із Пустині старець у царський дом приходить);*

2. *Пісні про старовину (Про Богдана Зиновія Хмельницького і Барабаша, Про втечу трьох братів із Азова, Про козака Голоту);*

3. *Пісні сатиричні та гумористичні (Хома та Ярема, Чечотка, Міщанка, Дворянська жона, Попадя, Кисіль, Щеголь, Теца, Марина, За що мене, мужу, б'єш, У місяці в сентябрі).*

Дослідник визнає, що такий аналіз є попереднім актом і має на меті створити ґрунт для систематизації і розшифрування значення фольклорних явищ, а також для синтетичних процедур узагальнення і зведення фольклорних творів для відображення культурно-антропологічних типів колективного фольклорного автора. Наприкінці І. Івченко зазначає: «Такі відомості слугували б для майбутніх дослідників матеріалом для генеалогії південно-руської кобзи і для історичного типу південно-руського бандуриста» [2, 114].

У статті М. Левченка *Декілька даних про житло і їжу южнорусів* струнка класифікація видів житла вже доповнюється порівняльними процедурами, зокрема з'ясовано різницю у настиланні даху в Чернігівській та Полтавській губерніях, особливостей будівництва призьби й піддашся, зберігання сільськогосподарської продукції. Деталізація вживання страв супроводжується прислів'ями, які інтерпретують явище як традиційне, наприклад: «Нема м'яса, як свинина, нема риби, як линина» [2, 146]. Звичаї вживання їжі представлено у зв'язку із народним календарем, тобто на Різдво, Масляницю або Сирну, у перший тиждень Великого посту, на свято Сорока мучеників, на Петра і Павла, Маковея і Спаса. У рефераті Ф. Вовка *Про сільські ярмарки і про їх значення для вивчення ремісничої і кустарної промисловости* знаходимо інформацію про солодоці, які продавалися на ярмарках, які «мають особливу назву і [...] відтворюють якийсь персоніфікований предмет. У нашій колекції пряники, що відображають духовні предмети – хрест і Євангеліє, значна кількість людських

зображень, серед яких найпопулярніші: «дівчинка», «козак на коні» [2, 281], про значну кількість солодких виробів, що мають форму зооморфну, орнітоморфну, антропоморфну, що домінує на ярмарках лівобережної України, на Правобережжі переважає геометрична палітра солодких виробів із борошна [1, 267-289].

Таким чином, внутрішня система координат селянського побуту стає ідеальним матеріалом для аналізу зовнішньої традиції, завдяки якій звичай пов'язується з його місцем у народній свідомості, а отже, стає елементом системи суцільного фольклорного тексту. Важливо, що методика збирання матеріалу засновувалася на розумінні фольклору не як сукупності об'єктів, а як комунікативного процесу, у якому беруть участь представники різних соціальних, етнічних, корпоративних, гендерних груп. Отже, репрезентований у статті матеріал вкотре доводить, що ще в ХІХ столітті Південно-Західне відділення Російського географічного товариства (1873 – 1876) почало творити концепцію та основи науки «фольклористика» загалом (так і її української версії), яка отримала

визнання лише в другій половині ХХ століття організацією ЮНЕСКО й узгоджується з основними постулатами світових наукових шкіл сучасності.

Bibliography and Notes

1. *Записки Юго-Западнаго отдѣла Императорскаго Русскаго географическаго общества*, Київ 1874, Томъ 1: За 1873 годъ, 367+62+28 с.

2. *Записки Юго-Западнаго отдѣла Императорскаго Русскаго географическаго общества*, Київ 1875, Томъ 2: За 1874 годъ, 616 с.

3. Квітка-Основ'яненко Григорій, *Твори*: У 2-ох томах, Том 1: *Повісті та оповідання*, Київ: Дніпро 1978, 535 с.

4. Рикёр Поль, *Человек как предмет философии*, «Вопросы философии» 1989, № 2, с. 41-50.

5. *Труды этнографическо-статистической экспедиции въ Западно-Русскій край, снаряженной Императорскимъ русскимъ географическимъ обществомъ; Юго-Западный отдѣлъ: матеріалы и исслѣдования собранныя дѣйстви-тельнымъ чл[еномъ] П. П. Чубинскимъ*, Петербургъ 1872, Томъ 6: *Народные юридическіе обычаи по рѣшениямъ волостныхъ судовъ*, XVI, 408 с.

Mariya Bahlay

**KUPALA TREE (RITE TREE) AS MAIN ATTRIBUTE OF CELEBRATING
IVAN KUPALO ON HISTORICAL AND ETHNOGRAPHICAL TERRITORIES
OF VOLHYNIA**

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

Марія Баглай

**КУПАЛЬСЬКЕ ДЕРЕВЦЕ ЯК ГОЛОВНИЙ АТРИБУТ СВЯТКУВАННЯ
ІВАНА КУПАЙЛА НА ТЕРЕНАХ ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОЇ ВОЛИНИ**

Abstract: Rite tree («купало») – main attribute of Ivan Kupalo feast that was celebrated by near all European nations. On the base of involving published and gathered by author ethnographical materials there was analyzed rites and traditions that were carried out with Kupala tree on historical and ethnographical territories of Volhynia. There is traced local peculiarities of choosing wood for tree, process of decorating (participants, place, variety of decorations, folklore accompaniment). There were discovered local varieties of Kupala tree.

Keywords: Volhynia, Ivan Kupalo, Kupalo, ethnology

Купальська обрядовість є невід'ємним компонентом календарно-побутової культури українців, яка чи не найбільше зазнала трансформацій через значний вплив християнської традиції. Відкритими залишаються питання, пов'язані із змінами, які вплинули на структурні компоненти купальського свята. Серед них вагоме місце належить головному атрибуту – купальському деревцю.

У загальноукраїнському контексті тема купальського свята достатньо висвітлена, зокрема, наприклад, у монографії Юрія Климця *Купальська обрядовість на Україні* [11]. Цей дослідник здійснив монументальну роботу. Проте залишаються значні

прогалини, які в силу масштабності обраної території Ю. Климця не вдалося охопити.

Оскільки кожен етнографічний регіон України є унікальний за своїми звичаями та обрядами, виникає потреба у їх комплексному дослідженні. Власне тому, у сферу наукових зацікавлень автора публікації, входять недостатньо досліджені території історико-етнографічної Волині¹

¹ Згідно з усталеним етнографічним районуванням, територія історико-етнографічної Волині охоплює басейн верхів'я правих приток і середнього поріччя Західного Бугу – південні райони теперішніх Волинської і Рівненської, південно-західні райони Житомирської, північно-західну смугу Хмельницької, північні райони Тернопільської і Львівської областей. Умовно північну межу можна про-

[6], [10], [16]. Властиво у пропонованій статті головно увагу зосередимо на одному із основних атрибутів купальського святкування у волинян, яким залишається донині “купаило”. Розглянемо локальну специфіку вибору деревини для виготовлення купала та звичаєво-обрядовий супровід процесу прикрашання деревця.

Одразу зазначимо, що лише фрагментарні відомості про купальське деревце на теренах Волині знаходимо у доробку небагатьох українських та польських дослідників, таких як Василь Кравченко [13], Тетяна Пархоменко [27], Ізидор Коперніцький [34], Назар Димнич [33]. Значною інформативністю вирізняються наші записи від місцевих жителів, зроблені під час етнографічних експедицій здійснених впродовж 2009 – 2014 рр. в окремі райони історико-етнографічної Волині [18], [19], [20], [21], [22], [23], [24]. Це територія, на якій досі побутують архаїчні елементи календарної обрядовості з певними локальними особливостями.

Традиційно купальське святкування відбувалося в Іванівську ніч з 6 на 7 липня². Основні обрядові

вести по лінії міст: Володимир-Волинський – Луцьк – Рівне – Новоград-Волинський – Володарськ-Волинський – Радомишль, а південна межа приблизно проходить по лінії: Угнів – Хлівчани – Любеля – Жовтанці – Буськ – Підкамінь – Вишнівець – Ланівці й далі у напрямку до верхів'я річки Случ. Зважаючи на територію поширення волинського говору, південна смуга продовжується по лінії: Красилів – Хмільник – Калинівка – Тетеїв.

² Давні слов'яни свято Івана Купала відзначали у день літнього сонцестояння – 21 червня. З прийняттям християнства відбулися зміни у народному календарі, який Церква гармонійно вплела у літургійний. Відтак народне купальське свято тепер співпадає з християнським святом Різдва Святого Івана Хрестителя – 7 липня.

дії волиняни здійснювали навколо купальського деревця. Залежно від місцевих традицій, головний атрибут свята отримав різноманітні назви, серед яких найбільш поширені: *купало*, *купаило*, *купайлиця*, *вілечко*, *гільце* [1, 14]. У західній частині Волині поширені перші три лексеми:

“Збиралися дівчата і вбираємо купало” (с. Бухарів Острозького району Рівненської області) [18, 43]; *“Дівчата носять купаило, співають, хлопці отбірають”* (с. Великий Скнит Славутського району Хмельницької області) [17, 9]; *“То роблять на Івана Купайла [деревце], то так і кажуть купайлиця”* (с. Колесники Гоцанського району Рівненської області) [18, 8]. У східній частині Волині – *вілечко* та *гільце*: *“Вбирали, несли по селу, співали, гарно так було. Називали [деревце] вілечко”* (с. Крученець Черняхівського району Житомирської області) [21, 6]; *“Це гільце, то називалося воно на Івана Купайла. Зара гільце, кажуть, на весільне [деревце], а ще так називали [в нас] на те, що на Купайла”* (с. Морозівка Хмельницького району Вінницької області) [23, 2].

Дослідник Ю. Климець зазначив, що назви *купало*, *купаило* та *купайлиця*, перейшли на купальське деревце від назви свята, що без сумніву є одним з аргументів важливості виконання обрядів із деревцем у структурі купальського святкування [11, 64-65]. Термінологічні означення *вілече* та *гільце*, чітко вказують на безпосередній зв'язок купальського деревця з аналогічним атрибутом весільного обряду [15, 1], [25, 310]. Підтвердженням цьому є етнографічні матеріали з волинських теренів.

На місці святкування молодь встановлювала одне купальське деревце. Під ним встеляли лепеху та барвінок [33, 436]. У селах східної частини Волині, де кожен куток святкував окремо, відповідно й окремо деревце прикрашали, а вже над вечір зносили всі купаїла до купи. *“Осьо в нас міст, на село всі зносять, по три, штири купаїлі [...] Ті звідти несуть, ті звідси, як приносять, то здається що цей міст від одних купаїлів хитаєця”* (с. Суємці Баранівського району Житомирської області) [21, 58-59]; *“На кождому кутку було своє купаїло. Тому що молодь була гуртом, молодь гуртувалася по вулицях. На кождій вулиці був свій заводило і вони так збиралися і справляли. А зараз всіх Будинок культури збирає”* (с. Левківка Старокостянтинівського району Хмельницької області) [24, 65].

У поодиноких волинських селах, згідно зі звичаєм, на кожному кутку виготовляли одразу два купальських деревця. Одне дівчата робили спеціально для хлопців, а інше – для себе. *“Дівчата носять купаїло, співають, хлопці бігають, отбірають. Перше носять з кропивою і будяками, а вже друге носять гарне купаїло”* (с. Великий Скнит Славутського району Хмельницької області) [17, 9]; *“Два гільця прикрашали. Одне для дівчат, одне для хлопців. Для хлопців прикрашали будяками і кропивою”* (с. Уланів Хмельницького району Вінницької області) [23, 66]. Властиво виготовлений із кропиви та будяків дублікат обрядового дерева хлопці зазвичай одразу відбирали і ним жалили руки [2, 210]. Будяки, кропива та різні колічки серед прикрас у деревці символізували застереження хлопців з

боку дівчат. Останні, таким чином зверталися до парубків, щоб ті відповідально ставились до залицянь та майбутніх стосунків. Адже у народних уявленнях купало виступало символом дівочої цнотливості. Дівчина, яка втратила цноту до весілля ставала об'єктом осуду та приниження [8, 110].

Для купальського деревця вибирали дерева різноманітних порід: хвойні й листяні, плодоносні й безплідні. Зазвичай волиняни обирали вербу та вишню, рідше березу, сосну, ялину, ясен, клен, подекуди навіть високі будяки, лопухи чи кропиву. Важко визначити, якому дереву надавали перевагу в тій чи іншій місцевості Волині. Оскільки у межах одного району могли використовувати різні породи дерев. Про це свідчать етнографічні матеріали записані у Хмельницькому районі Вінницької області, де в селах (далі – сс.) Морозівка, Рибчинці, Сміла прикрашали гілку з вишні, в сс. Петриківці, Уланів, Зозулинці – вишню або вербу, а в с. Воронівці – тільки вербу [23; 2, 25, 44, 55, 66, 72, 114]. У селах Славутського району Хмельницької області вибір варіювався між двома породами дерев: вишню обирали у сс. Великий Скнит, Малий Скнит, Рівки; ясена – також у с. Великий Скнит та с. Губельці [17; 4, 37, 41, 58, 68]. Однак простежуються у деяких районах Волині чітко регламентовані місцеві традиції, щодо вибору деревини для купальського деревця. Для прикладу, вербу прикрашали здебільшого на теренах волинської Житомирщини (сс. Грушки, Грабняк Володарсько-Волинського району, с. Ксаверівка Черняхівського району, с. Івановичі Червоноармійського району, с. Суєм-

ці Баранівського району) [21; 17, 24, 27, 41, 58].

При виборі купальського деревця брали до уваги певні властивості деревини. Вербу для купайла обирали не випадково. Оскільки це дерево одне з перших представників рослинного світу сповіщало про прихід весни та у світоглядних уявленнях багатьох народів, в тому числі й українців, виступало символом сили запліднення й родючості [28, 68], [26, 293]. Загальнопоширеним у європейських народів є звичай ритуально вдаряти членів сім'ї освяченою напередодні Великодня вербою, при виконанні якого примовляли: "Од року до року верба б'є по боку. Будь здоровий, як вода, а виростеш як верба" [11, 66]. Досі серед волинян поширене уявлення про те, що биття вербою – це на здоров'я, яке пов'язано з її вегетативними здатностями (невибагливість, швидкий ріст) [29, 65]. Освяченою вербою також символічно били худобу в день її першого вигону на пасовище. Важко не погодитись із думкою дослідника купальської обрядовості Ю. Климця, що в основі цих сакральних дій прихована контагіозна магія [11, 66], [3, 9], пояснення якої в тому, що якості, які приписували вербі, через доторк переходили на людину або тварину.

Підтверджують важливість вибору для купайлиці верби купальські пісні. Для прикладу, кілька найтипівіших волинських варіантів: "А в нас купайло з верби, з верби, / А ти Іванку прийди, прийди. / Од нас купайло однімає, / І Ярославну цілує" (с. Угольці Гоцанського району Рівненської області) [18, 60]. "Наше купайло з верби, з верби, / А наші хлопці дурні, дурні. / Наше купайло до місяця.

/ Наші хлопці всі повісяться" (с. Грабняк Володарсько-Волинського району Житомирської області) [21, 25]. "Наше купайло з верби, з верби, / Просим Івана: прийди, прийди, / А як не прийдеш на купайла, / То вийде з тебе душа й пара" (с. Морозівка Хмельницького району Вінницької області) [23, 16].

Вибір для купайлиці гілки з фруктового дерева – вишні, свідчить про тісний зв'язок купальського та весільного деревця. Як зауважив А. Курочкін, що семантична подібність двох головних атрибутів календарної та весільної обрядовості, має глибокі генетичні корені і скеровує до тих часів, коли свято Купала знаменувало початок шлюбного сезону, коли молодь сходилася на забави, що носили яскраво виражений любовно-еротичний характер [14, 153]. Окрім того в народній любовній ліриці вишня – символ ніжного та взаємного кохання [32, 382-383].

Поодиноким використанням волинянами інших порід дерев (берези, ясени, сосни, ялини, клена) для купальського деревця, пов'язано, в більшій мірі, з природно-географічним середовищем [13, 112]. У місцевостях, де не було річки, купало кидали в багаття, саме тому обирали такі породи дерев, які були придатні для спалювання.

Відзначимо, що у селах західної частини Волині, записані відомості свідчать, що купальське святкування головно відбувалося без використання деревця, що дає підстави стверджувати про його відсутність на цих теренах [20, 22]. У пам'яті старожилів закарбувалося лише святкування, пов'язане з виготовленням антропоморфної ляльки, яку назива-

ли купало. *“Робили такого дядька, то купало було [...]. Солому напихали в штани. Дядька того несли на патику і потім у вогонь його кидали. Хлопці несли то купало”* (с. Підмонастирок Радехівського району Львівської області) [20, 36]. Обряди з антропоморфними фігурами були поширені на Середньому та Східному Поліссі та суміжних територіях (див.: [11, 55-61]). Оскільки на досліджуваних нами територіях лише частково згадується про купало у вигляді антропоморфної фігури, головню у контексті сучасного святкування, тому ми не пропонуємо власної гіпотези щодо пояснення семантики антропоморфних зображень.

Згідно з традицією купальське деревце вирубували та приносили дівчатам хлопці у заздалегідь домовлене місце. Гілку рубали крислату, щоб мала “три верхи”. Донині дотримуються усталених традицій у селах східної Волині. *“То треба було таку велику, крислату голляку знайти, то приносили хлопці, певно яку вербичку рубали, тее то я вже не помню [...]”* (с. Ксаверівка Черняхівського району Житомирської області) [21, 27]; *“То мало бути таке з трома верхами, то його вбирали дівчата, а хлопці приносили, рубали десь його”* (с. Новопіль Черняхівського району Житомирської області) [21, 31]; *“Колись дівчата вбирали гільце. Собиралися дівчата, подружки, брали вербу і робили гільце [...]. Хлопці [підуть] вирубають, принесуть”* (с. Зозулинці Хмельницького району Вінницької області) [23, 92].

Важливим компонентом підготовки купальського святкування був процес прикрашання обрядового деревця. На Волині купайло вбирали ді-

вчата, потай від хлопців. *“Хлопці приносять таку гілляку з трьома верхами. Дівчата заказують, значить хлопці приносять і дівчата вкрадки вбирають, так, щоб хлопці не знали в якій хаті, а тоді вже під вечор дівчата виносять ту купалу, а хлопці вже переймають, доганяють, щоб забрать ту купалу»* (с. Вільгір Гощанського району Рівненської області) [18, 21]; *“У нас така клуня була, дай вже в мене ось до робим. А треба ж так робить, щоб хлопці не бачили, й не знали”* (с. Бугрин Гощанського району Рівненської області) [18, 77]. Не випадково волинянки втаємничували місце прикрашання деревця. По-перше, із практичних міркувань оберігалися від хлопців, які перешкоджали прикрашати купало. По-друге, з народних уявлень, оскільки остерігалися відьом, які намагалися відшукати місце, де були дівчата, щоб поламати купайло. *“Ми колись пішли там до одного, нам вирізали хлопці самого вершечка верби, гільце називали, то прийшла баба ця [відьма] хтіла поломати”* (с. Морозівка Хмельницького району Вінницької області) [23, 16]. За загальноукраїнським віруванням найбільш згубну активність відьми проявляли у день самого свята. Саме тоді вони чинять різну шкоду односельцям, а саме відбирають молоко у корів [30, 265], [34, 196].

Схожого звичаю дотримувалися й на житомирському Поліссі. Свідченням цьому є купальський фольклор, записаний М. Пйотровським у селах Овруцького району Житомирської області [5, 32].

На сусідньому Поділлі прикрашати деревце, окрім дівчат, долучалися й молодіці, даючи певні поради й настанови [11, 67]. У деяких західнопо-

ліських селах – дівчатам допомагали юнаки [9, 15].

Про місце прикрашання купайла дівчата домовлялися заздалегідь. Зазвичай збиралися у котроїсь із них удома або ж у садку чи на березі річки. Цікаво, що у селах Хмельницького району Вінницької області, де окремо святкували діти та юнацтво, різнилося і місце прикрашання деревця. Діти головню вбирали купало вдома, під пильним наглядом батьків. *“Діткі, вони справляля Купайло [...]. Такі невеликі дітки збираються та й собі вбирают, та й справляют. Вдома там в кого збиралися собі [...].”* (с. Рибчинці) [23, 38]; *“Ми, сільські діти, до цього свята готувалися [...]. Обов’язково треба було йти до річки. Тем’януху на ногах камінцем витерти, щоб це свято святкувати, як то кажуть, чистенько. Мені давали мама чи бабуся сорочечку. Я надівав штанці. На одному шлейку були. Мені десь років сім було, вісім [...]. Начить, ставили це деревце, вербу. І кругом верби ми сідали. Нам бабуся, найчастіше, бо мама були на роботі, давали страви. Інколи приходили сусідські бідніші діти і з нами разом святкували”* (с. Воронівці) [23, 114]. Підлітки старалися знайти затишне місце, подалі від дому. *“В садочку дівчата позбираються. Встромили його [купайло] в землю, повбирали, пограли до вечора”* (с. Сміла) [23, 44]; *“Старші [дівчата і хлопці] взагалі там святкували на березі річки. Вони костьор палили, а менші вдома, бо на річку ніхто не пускав”* (с. Уланів) [23, 67].

Окремо слід звернути увагу на прикраси для купальського деревця. Їх можна поділити на групи:

- Прикраси з рослин (різні види квітів та однорічних рослин: кропива, будяк);

- Прикраси з ягід (вишні, черешні);

- Штучні прикраси (цукерки, стрічки з тканини та паперу, паперові квіти, свічки).

Використання рослинних прикрас для оформлення купала є загальноукраїнською традицією. Деревце прикрашали лісовим зіллям та городніми квітками, а щоб хлопці не перешкоджали носити селом купало, то низом та поміж квітки запихали ще й кропиву та будяки. *“Нарвемо сокирки, мак, то це в полі в пшениці ростуть. Рвемо волошки і пов’яжем[о] в пучечки і вберемо [гільце] так”* (с. Сербинівка Старокостянтинівського району Хмельницької області) [24, 52]; *“На гуляку з вишні плели купайло. Вбірали його квітками, більшість польовими квітками. Кропиву, будяки, щоб хлопці руки попарили”* (с. Малий Скнит Славутського району Хмельницької області) [17, 58]; *“Брали голляку із сосни, чи з якого іншого дерева, убирали його квітами, а низом убирали колюками, кропивою, то дівчата його носили селом і співали пісень. Хлопці бігали за дівчатами і хотіли вілечко вирвать, щоб поламати, то парили руки об кропиву і колюки”* (с. Грабняк Володарсько-Волинського району Житомирської області) [21, 24]. Як бачимо, кропива і будяки, стали предметом жартів і розваг. Із цього приводу слушну думку висловив Юрій Климець, що зазначені рослини набули такого статусу внаслідок певних трансформацій змісту обрядів, оскільки в інших купальських ритуалах кропиви приписували роль

магічного апотропея³, здатного знищувати нечисть, відлякувати відьом [11, 70], [12, 422].

На купайло зачіпали частування: вишні, черешні, цукерки. Особливо цінували хлопці, коли дівчата чіпляли на деревце цигарки. «*То ж скільки ж то треба назбирати квіток, та три рожчахи обов'язково [вирубати]. То його [купало] вбирали лентами, як на весілля [гільце] вбирали. Чіпляли навіть папіроси, прив'язували кропиву, бо ж вони [хлопці] як будуть цьо [відбирати], шоб руки пообпікали. Крім папіросів, і канфети, і вишні чіпляли*» (с. Сергіївка Гощанського району Рівненської області) [18, 97].

Незвичайними були вишневі прикраси, яким надавали своєрідних форм. Головно поширені на теренах східної Волині. Вишні або черешні зривали з корінчиками і прив'язували ниткою з усіх боків до невеличкої вербової або вишневої палички. У результаті виходило щось на зразок качана кукурудзи. Мабуть, саме тому такі прикраси отримали назву *качани (качанчики)* [17; 49, 60, 68], [23; 25, 38, 45]. «*Вбирають [купало], беруть вишні, наплетут качани з вишень. Та й справляють дітки. Качани з вишень на ломачку (гіллячку. – М. Б.) наплели [...]*» (с. Рибчинці Хмельницького району Вінницької області) [23, 38]; «*На палку, вишні сплітали. Такі були качанчики [...]. Брала для того з вишні гілочку, кропили свяченою водою ту паличку*» (с. Сміла Хмельницького району Вінницької області) [23, 45]. Аналогічної форми черешнево-вишневі гірлянди на східній частині

Поділля називали *китичками, сосонкою, бараном* (див.: [11, 68-69]).

Для оздоблення, крім природних прикрас, використовували ще й штучні: різнокольорові стрічки з тканини та паперу, паперові квіти, свічки [19, 174]; [21; 41, 46, 51, 58]. Паперові стрічки у селах Хмельницького району Вінницької області називали *стружками*. «*Був я малим, купайло було з вишні, вбирали це купайло стружками. Стружки, зара його немає, такі вони червоні, зелені, сині, всякого кольору. З паперу, тільки папір покрашаний. Це його різали на кусочки маленькі, як на два пальці, може і менші [різали], мотузочками прив'язували*» (с. Морозівка) [23, 2]; «*Колись робили такі квіти з паперу. Тако скрути, скрути і перев'яжи і на вишеньку (на гільце – М. Б.). Це так поріжеш, такі стрічечки поробиш і на те дерево [...]*» (с. Сміла) [23, 45].

Свічки як прикрасу головно використовували у селах волинської Житомирщини [34, 176]. Їх виготовляли з воску, смоли, а також з кори берези, яка містить чимало легкозаймистих ефірних речовин [11, 70], [31, 10]. «*На тих купайлах горять свічки, дуже купала гарно вбрані [...]. Прив'язували, до сосни прив'язували та й горить, гарно так. Зроблений такий круг, встромляють [свічки] туди в круг*» (с. Суємці Баранівського району Житомирської області) [21, 51].

Традиція прикрашати купайло свічками побутувала до початку ХХ ст. на території волинського Полісся [7, 71], [9, 18] та в окремих районах Київщини [4, 99]. Зауважимо, що ритуал оздоблення купальського деревця свічками не мав нічого спільного з християнством, хоча й був

³ Апотропей – магічний предмет, якому в давнину приписували властивості оберегу від злих духів.

запозичений із предмету церковної атрибутики [11, 69]. Наші предки наділяли магічними властивостями купальський вогонь, у результаті у сучасному інтерпретуванні ці властивості перенесено на вогонь свічки, яка горіла на купайлі. Проте теперішнє розуміння етнофорами використання свічок на купальському гільці, зводиться до підсилення емоційного ефекту під час святкування.

В окремих районах етнографічної Волині побутовали локальні різновиди купала. Різниця між ними полягала у специфіці вибору основи для виготовлення. У селах Гощанського району окрім традиційного купала (з гілки верби), поширені ще два інших варіанти.

Перший варіант, коли основою для виготовлення ритуального деревця слугували польові квіти. Їх в'язали у пучки і складали до купи так, щоб купало було приблизно зросту людини. *“З квіточок зв'яжуть такого букетика, дай несуть купати”* (с. Новоставці) [18, 26]; *“Робимо з квіток любих. Ну рвемо такі от квітки, ну зв'язуємо такого пучка, як букета, дай вбираємо вишнями, всім”* (с. Угольці) [18, 52]. Аналогічний спосіб виготовлення купальського деревця записала у селах сусіднього Здолбунівського району Т. Пархоменко [27, 85]. Окрім того уривок із купальської пісні підтверджує існування запропонованого варіанту деревця: *“Ой на Івана, на Купала, / Там дівчинонька квітки рвала, / Квітки зривала в пучки клала, / До річки несла в воду кидала”* (с. Угольці Гощанського району Рівненської області) [1, 15].

Другий варіант: функції купала виконував сплетений із польових

квітів чи барвінку вінок. *“Дівчата плетуть такого вінка з барвінку. Причіплюють три свічки, запалюють їх і пускають на воду, і куди той вінок запливе, то ми всі йдемо і співаємо за тим вінком”* (с. Вільгір) [18, 22]; *“На дрючок ми брали, всяким зіллям украшали, плели такий вінок”* (с. Зарічне) [18, 89], *“Обично, то віночка плели, дай считалося шо то купало”* (с. Посягва) [18, 92]. Автор залишає відкритим питання, щодо пояснення виникнення різноманітних локальних варіантів купальського деревця.

Серед основних структурних компонентів купальського свята волиняни чи не найбільшого значення надавали звичаям та обрядам, які виконували із *купайлом*. Із певністю можна констатувати, що ретельне та послідовне виконання обрядових дій із деревцем, підтверджує важливість на святкуванні головного атрибуту. Побутування лексем “вільце” та “гільце” на означення купальського деревця, підтвердило тісний зв'язок купальської традиції з весільною. Виявлена локальна специфіка вибору деревини для купала, головним підтверджує дотримання донині місцевих традицій та орієнтування волинян на природо-географічне середовище. Різноманіття пропонування прикрас для деревця частково уможливорює простежити видозміну самого купала та появу його різновидів. Безперечно, що прикраси з живих квітів більш архаїчні за характером, а штучні оздоби – нашарування пізнішого походження. Вартує також відзначити добру збереженість до наших часів фольклорних текстів, які доповнюють уявлення про комплекс обрядових дій навколо купала.

1. Баглай Марія, *Обрядове деревце – неодмінний атрибут купальського святкування у волинян (за матеріялами етнографічної експедиції у Гоцанському районі Рівненської області)*, [у:] *Мова і культура: Збірник наукових артыкулаў / Рэд. Л. Леванцэвіч*, Мінск 2014, с. 14-17.

2. Баглай Марія, *Ритуальне облівання молоді як локальний елемент купальської традиції на Південно-Східній Волині (за матеріялами етнографічної експедиції у Гоцанському районі Рівненської області 2009 р.)* [w:] *Forum filozoficzne. Pismo studentów międzywydziałowego instytutu Uniwersytetu Rzeszowskiego*, Zeszyt 5, Rzeszów 2010, s. 209-211.

3. Васильєва Ірина, *Міфологічне мислення: етнографічні розвідки і психоаналіз*, [у:] *Вісник Національного технічного університету України “Київський політехнічний інститут”*: Філософія. Психологія. Педагогіка, Випуск 1, Київ 2010, с. 7-11.

4. *Вечер в день Івана Купала*, [в:] *Киевская старина*, Томъ 57, Киевъ 1897, с. 99-100.

5. Возняк Михайло, *Народний календар із Овруччини 50 рр. XIX ст. в записі Михайла Пйотровського*, [у:] *Древляни: Збірник статей і матеріялів з історії та культури Поліського краю*, Випуск 1, Львів: Інститут народознавства Національної Академії Наук України 1996, с. 291-334.

6. Глушко Михайло, *Історико-етнографічна Волинь: локалізація, межі (за матеріялами наукових досліджень другої половини XX – початку XXI ст.)*, [у:] *III Міжнародний науковий конгрес українських істориків “Українська історична наука на шляху творчого поступу”*: Доповіді та повідомлення, Том I, Луцьк 2007, с. 111-118.

7. Доманицький Василь, *Народній календар у Ровенськiм повіті, Волинської губернії*, [у:] *Матеріяли до укра-*

їнської етнології, Том XV, Львів 1912, с. 71-77.

8. Ігнатенко Ірина, *Жіноче тіло у традиційній культурі українців*, Київ: Дуліби 2013, 228 с.

9. Камінський Василь, *Свято Купала на волинському Поліссі*, [у:] *Етнографічний вісник*, Книга 5, Київ 1927, с. 1-23.

10. Кирчів Роман, *Історико-етнографічні райони України та етнографічні групи українського народу*, [у:] *Етнографія України / Ред. С. Макаручук*, Львів 2004, с. 123-147.

11. Климець Юрій, *Купальська обрядовість на Україні*, Київ: Наукова думка 1990, 142 с.

12. Колосова Валерія, *Крапива в обрядах і поверьях славян*, [у:] *Народознавчі зошити*, № 3-4, Львів 2006, с. 420-427.

13. Кравченко Василь, *Етнографічні матеріяли. Зібрані звичаї в селі Забрідді Житомирського повіту на Волині*, Житомир: Робітник 1920, с. 109-112.

14. Курочкин А. В. *Растительная символика календарной обрядности украинцев*, [в:] *Обряды и обрядный фольклор*, Москва 1982, с. 138-163.

15. Магрицька Ірина, *Етнолінгвістичне прочитання назв весільного деревця (на матеріялі українських східнослов'янських говірок)*, Web. 14.12.2015. <<http://eprints.zu.edu.ua/637/1/C309F203.pdf>>.

16. Макаручук Степан, *Історико-етнографічні райони України*, Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка 2012, 352 с.

17. Науковий архів кафедри етнології, [у:] *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 188-Е (Польові етнографічні матеріяли до теми *Літня календарна обрядовість*, зафіксовані студенткою 2-го курсу Іриною Рогашко 12-23 липня 2007 р. у Славутському районі Хмельницької області), 72 арк.

18. Науковий архів кафедри етнології, [у:] *Архів Львівського національного*

університету імені Івана Франка, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 281-Е (Польові етнографічні матеріали до теми *Літня календарна обрядовість волинян*, зафіксовані студенткою 2-го курсу Марією Баглай 4-14 липня 2009 р. у Гоцанському та Острозькому районах Рівненської області), 99 арк.

19. *Науковий архів кафедри етнології*, [у:] *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 330-Е (Польові етнографічні матеріали до теми *Літня календарна обрядовість волинян*, зафіксовані студенткою 3-го курсу Марією Баглай 5-20 липня 2010 р. у Горохівському районі Волинської області), 205 арк.

20. *Науковий архів кафедри етнології*, [у:] *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 391-Е (Польові етнографічні матеріали до теми *Літня календарна обрядовість волинян*, зафіксовані студенткою 4-го курсу Марією Баглай 7-10 липня 2011 р. у Бродівському та Радехівському районах Львівської області), 37 арк.

21. *Науковий архів кафедри етнології*, [у:] *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 512-Е (Польові етнографічні матеріали до теми *Літня календарно-побутова обрядовість волинян*, зафіксовані аспіранткою 1-го року навчання Інституту народознавства Національної Академії Наук України Марією Баглай 3-12 липня 2013 р. у Баранівському, Володарсько-Волинському, Червоноармійському, Черняхівському районах Житомирської області), 71 арк.

22. *Науковий архів кафедри етнології*, [у:] *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 513-Е (Польові етнографічні матеріали до теми *Літня календарно-побутова обрядовість волинян*, зафіксовані аспіранткою 1-го року навчання Інституту народознавства Національної Академії Наук України

Марією Баглай 6-16 серпня 2013 р. у Сокальському районі Львівської області та Іваничівському районі Волинської області), 87 арк.

23. *Науковий архів кафедри етнології*, [у:] *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 515-Е (Польові етнографічні матеріали до теми *Літня календарно-побутова обрядовість волинян*, зафіксовані аспіранткою 1-го року навчання Інституту народознавства Національної Академії Наук України Марією Баглай 4-10 липня 2014 р. у Хмельницькому районі Вінницької області), 121 арк.

24. *Науковий архів кафедри етнології*, [у:] *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 516-Е (Польові етнографічні матеріали до теми *Літня календарно-побутова обрядовість волинян*, зафіксовані аспіранткою 1-го року навчання Інституту народознавства Національної Академії Наук України Марією Баглай 11-15 липня 2014 р. у Старокостянтинівському районі Хмельницької області), 71 арк.

25. *Науковий архів кафедри етнології*, [у:] *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 517-Е (Польові етнографічні матеріали до теми *Літня календарно-побутова обрядовість волинян*, зафіксовані аспіранткою 1-го року навчання Інституту народознавства Національної Академії Наук України Марією Баглай 4-7 серпня 2014 р. у Білогірському районі Хмельницької області та Ланівецькому районі Тернопільської області), 47 арк.

26. Несен Ірина, *Весільний ритуал Середнього Полісся: традиційна структура та реліктові форми (середина XIX – XX ст.)*, [у:] *Вісник Львівського університету імені Івана Франка: Серія історична*, Випуск 43, Львів 2008, с. 261-319.

27. Огієнко Іван, *Дохристиянські вірування українського народу: Історично-релігійна монографія*, Вінніпег 1965, 424 с.

28. Пархоменко Тетяна, *Календарні звичаї та обряди Рівненщини: Матеріали польових досліджень*, Рівне 2008, с. 65-97.

29. Пропп Владимир, *Русские аграрные праздники. Опыт историко-этнографического исследования*, Москва: Лабиринт 2000, 192 с.

30. Пуківський Юрій, *Весняна календарно-побутова обрядовість українців історико-етнографічної Волині*, Львів 2015, 312 с.

31. Скрипник Ганна, *Царина народної уяви та вірувань*, [у:] *Українці: У двох книгах* / Ред. А. Пономарьов, Книга 2, Опішне: Українське народознавство 1999, с. 257-274.

32. Українка Леся, *Купала на Волині*, [у:] *Eadem, Зібрання творів: У 12 томах*, Том 9, Київ 1977, с. 9-10.

33. Усачева В. В. Вишня, [у:] *Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5-ти томах* / Ред. Н. Толстой, Том 1: *Август – Гусь*, Москва: Международные отношения 1995, с. 382-383.

34. Dymnycz Nazar, *Święto „Iwana Kupajła” na Wołyniu*, [w:] *Rocznik Wołyński*, Tom III, Równe 1934, s. 435-443.

35. Kopernicki Jzydor, *Przyczynek do etnografii ludu ruskiego na Wołyniu z materiałów zebranych przez p. Zofię Rokossowską we wsi Jurkowszczyźnie w pow. Zwiąhelskim*, [w:] *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*, Tom XI, Dział III: *Materyjały etnologiczne*, Kraków 1887, s. 174-187.

Liliya Ivanevych

THE REGIONAL PECULIARITIES OF THE TRADITIONAL WEDDING CLOTHES OF THE UKRAINIANS FROM PODILLIA

Khmelnytskyi University of the Administration and Law, Ukraine

Лілія Іваневич

РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОГО ВЕСІЛЬНОГО ВБРАННЯ УКРАЇНЦІВ ПОДІЛЛЯ

Abstract: In the article there is an analysis of famous and unknown works and museum collections. The problem of investigation of the regional peculiarities of traditional wedding clothes of the Podillians of the 19th – the first part of 20th century is shown in the article. For the first time there are presented a characteristic of folk wedding costume the Ukrainians from all subregions of Podillia.

Keywords: traditional wedding clothes, folk costume, Podillia, subregions, peculiarity, underclothes, overcoats, hats, shoes, adornment, belts, accessories.

Серед усього різноманіття традиційного вбрання українців (у тому числі й подолян) найяскравішим та найрізноманітнішим було саме весільне вбрання як вид обрядового. Його багатоваріантність привернули увагу науковців, етнографів, істориків, краєзнавців, мистецтвознавців ще в другій половині XIX ст. Актуальною залишається ця проблема серед кола учених і сьогодні, що також зумовлено поглибленням (окрім загальноукраїнських) ще й специфічно регіональних, субрегіональних (локальних) та локально-зональних (вузько локальних) напрямків історико-етнографічних досліджень.

Історіографія зазначеної теми частково охоплює праці видатних науковців й етнографів кінця XIX –

початку XXI ст., зокрема: Х. Вовка [6], В. Білецької [2], О. Воропая [7], І. Спаського [32], К. Матейко [25], [26], Г. Стельмащук [33], Я. Кожолянко [18], М. Костишеної [24], Т. Ніколаєвої [27], [28], [29], Г. Кожолянка [17], М. Білан і Г. Стельмащук [1], Л. Булгачової-Ситник [4], З. Васіної [5], О. Федорчук [34], О. Косміної [22], Г. Врочинської [8], В. Косаківського [20] й альбоми З. Васіної і Т. Косміної [23] та інших [3]. Деяку інформацію про весільний стрій подолян містять статті М. Юкальчук [52], В. Косаківського [19], [21], Л. Пономар [30], Л. Гальчевської [10], Г. Савки [31], Г. Кожолянка [16], А. Гаврищука [9] та Л. Іваневич [11], [12], [13], [14], [15].

Джерельна база статті опирається на матеріяли власноруч опра-

цьованих фондів колекцій традиційних головних уборів подолян Національного музею українського декоративного мистецтва України [41], Українського центру народної культури “Музей Івана Гончара” [47] (м. Київ), Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної Академії Наук України [38], Національного музею ім. А. Шептицького [40] (м. Львів), Вінницького [35], Тернопільського [44], Хмельницького [48] та Чернівецького [50] обласних краєзнавчих музеїв, Чернівецького обласного художнього музею [51], Чернівецького музею народної архітектури та побуту [49], Одеського державного історико-краєзнавчого музею [42], Тиврівського [45] та Тульчинського [46] районних краєзнавчих музеїв (Вінниччина), державного історико-культурного заповідника “Межибіж” [36], Кам’янець-Подільського державного історичного музею-заповідника [37], навчально-наукової лабораторії етнології Кам’янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка [39] та приватної колекції А. Трембіцького [43] (Хмельниччина). Тому на основі аналізу історіографії та джерельної бази дослідження здійснимо спробу висвітлити регіональні особливості традиційного весільного вбрання подолян XIX – першої половини XX ст., враховуючи локальні відмінності Буковинського, Західного, Східного та Центрального Поділля.

Варто зазначити, що серед усього комплексу весільного вбрання подолян найбільшим різноманіттям відрізнялися саме весільні головні убори, особливо дівочі. Тому у статті звернемо особливу увагу саме цій

групі народної ноші. Так, Г. Стельмащук класифікувала українські традиційні дівочі весільні головні убори за способом носіння, як: *начільні* (вінки-обручі, масивні барвінкові вінки й підковоподібні вінки), *потиличні* та *комбіновані* [33, 202-206].

З огляду на регіональну специфіку вважаємо за краще розподіляти дівочі весільні головні убори подолянок за ознакою конструктивної форми на: *вінки*, *вінкоподібні*, *платові* й *хусткоподібні* убори та *прикраси до дівочих весільних вінків*. При цьому *вінки* та *вінкоподібні* убори за способом носіння могли бути *начільними*, *потиличними* (*напотиличними*) або *комбінованими*. Останні поєднували у собі ознаки *начільних* та *потиличних* уборів.

У свою чергу серед подільських дівочих весільних *вінків* за ознакою способу виготовлення виокремлювали: *виті* (*звиті*) *вінки*, *плетені* (*сплетені*) *вінки* та *шиті* (*зшиті*) *вінки*. *Виті* (*звиті*) *вінки* виготовляли із зілля (барвінку, батіжків хмелю, безсмертника, василька, любистку, м’яти, рути, шавлії й інших лікарських рослин) або з воску, лою та парафіну. *Плетені* (*сплетені*) *вінки* були із зілля, польових (волошки, маку, ромашки) та інших квітів (мальви, рожі (ружі)) й ягід (вишні, горобини, калини). *Шиті* (*зшиті*) *вінки* створювали зшиванням між собою квітів із зілля, паперу, стрічок, стружки або тканини. До вінків чіпляли стрічки (*бинди*, *ленти*, *лянти*, *стьонжки*) різнокольорові (зокрема й золотисті або сріблясті) парчеві або шовкові, без оздоблення або декоровані вишитими квітковими узорами (нитками чи бісером), ткані з кольоровими орнаментами.

Вінкоподібні дівочі весільні головні убори мали вигляд *обруча* зі стрічки (“квітки”, заушники (навушники, наушники, навушниці, підвушники, позаушники)), тканини (згардочка з волочкою), картону (вінок-обруч), лубу, пасма конопель чи льону або соломки, сплетених у косу, солом’яної стрічки; *корони* або *циліндра* з картону (“вінок”, “капельюшиння”, “карабуля”, “коробка” – *комбіновані* убори) та або з лубу (“коди” (“кода”, “кодина”) – *комбінований* убір); *шапочки* з оксамиту або *каптура* (*капельюшка*). Названі основи *вінкоподібних* уборів наречених оздоблювали квітами з паперу, намистин, бісеру і стрічок, герданами, гудзиками, дзеркальцями, лелітками, монетами, намистинами, пір’ям, різнокольоровими кульками з вовни, травою ковили тощо. *Вінкоподібні* убори подолянок доповнювали барвінковим вінком.

Практично у всіх куточках Поділля *латові* й *хусткоподібні* дівочі весільні головні убори використовувалися на весіллі після обряду розплітання коси (окрім вельона). Серед *латових* варто виокремити дівочі весільні убори, якими покривали голову молодої (гимбер (імбер, імбер), рантух (рантушок), серпанок) та вельон (велян, вильон – фата весільна) [12, 851-856].

Наприклад, у с. Маньківка Бершадського району та селах Перепільчинці й Рахни-Лісові Шаргородського району Вінницької області головний убір білого кольору, яким покривали молоду мав назву *гимбер* (імбер, імбер). У селах Левків і Соколівка Крижопільського району, що на Вінниччині весільний головний убір білого кольору з домотканого полот-

на називали *рантухом* (рантушком). У інших куточках Поділля головний убір із тонкого прозорого домотканого полотна білого кольору, яким покривали наречену, носив назву *серпанок*. Поруч з тим *серпанком* у смт. Брацлав та с. Годіївка Тростянецького району Вінницької області називали *фату* [10, 188-193], [12, 853-854].

На початку ХХ ст. на Поділлі крім вінка спорадично набув поширення такий весільний головний убір, як *вельон*. Моду на нього українки перейняли із Західної Європи, спочатку у містах, згодом – і у приміських селах. Широкого використання цей головний убір набув вже у 1940-х роках. Хоча у багатьох селах зустрічалося побутування і вінка, і вельона, або їх поєднання. Також були приклади, коли традиційний вінок наречена одягала в суботу, а вельон – у неділю. Проте згодом став іншим як традиційний вінок, так і спосіб поєднання його з вельоном [33, 210].

До подільських *хусткоподібних* належали дівочі весільні убори, якими молодій у день весілля пов’язували голову, зокрема, *нафрама* (нафрамиця). А в с. Хоменки Шаргородського району, що на Вінниччині, *хустка*, котрою покривали наречену називалася *рубок* (рубочок) [10, 188-193], [12, 853-854].

Застосовувались на Поділлі також і *прикраси до дівочих весільних вінків* із фарбованого пір’я або штучних квітів (“затикані кучері”, “качурині кучері”, “квіточка”, “кучері”, *фавори* та ін.).

Обов’язковою складовою частиною дівочого весільного головного убору або його основою у ХІХ – першій пол. ХХ ст. був *барвінковий вінок*,

який міг одягатися як під головний убір, так і поверх нього [33, 196-203], [12, 852].

Загалом на Буковинському Поділлі весільний комплекс дівочого народного костюма складався із додільної вишитої сорочки-морщанки, одноплатової горботки (або фоти) чи двоплатової запаски, фартуха, широкого пояса-крайки, закріпленого на талії вузьким поясом – баюрком. Як плечовий одяг поширення набули короткі кептарі перегинкового типу (рідше – мінтяни), а верхнього – манти, сардаки, сірійки або кожухи. Святковим взуттям улітку були черевики, в осінньо-зимовий період – чоботи (найчастіше з твердими халявами або “калавирі” (пів-чоботи спереду низькі, а ззаду – високі)). Серед дівочих прикрас побутували вушні ковтки і когутки, нагрудні та нашійні бісерні кризи, ґердани з монетами та без (ґирданики), дармовиси, дукати, згардочки, коралі, пацьорки, салби, цятки, шелести тощо та наручні вінчалні персні (обручки). Як доповнення застосовували домоткані вовняні торбини – тайстри та вишиті переважно на кутах хустинки – ширінки (ширинки). Молода мала ширінку тримати за один кутик у руці або закласти за пояс так, щоб її частина звисала донизу [14], [17, 229-235], [18; 77, 169-170].

На Буковинському Поділлі дівочі весільні головні убори мали свої локальні відмінності. Тут крім типових *вінків* із штучних квітів зі спущеними на спину стрічками, які могли чіплятися як до вінка [18, 151], так і окремо до коміра верхнього плечового одягу [16, 61] побутували особливі *вінкоподібні комбіновані убори*, характерні лише для цього субрегіону Поділля

та деяких інших куточків Буковини. Найпоширенішими серед них були “вінок” і “капелюшиння” (“капелюшиня”). В окремих селах Буковинського Поділля на межі з селами Верхнього Буковинського Попруття зустрічалися такі убори як “карабуля” (“карабулі”, “коробулі”), “коди” (“кода”, “кодина”) й “коробка”. Спільним для цих видів дівочих головних уборів була основа, яку виготовляли із картону – “лубка” й обтягували тканиною [18; 143-149, 190], [24, 77-78]. Оздоблювали “вінок” штучними квітами, сухозлоттю та додатково оздоблювали кольоровою тканиною, монетами, дзеркальцями тощо [16, 61], [18, 149]. “Капелюшинню” декорували ґерданами, смужками парчі, скляними намистинами, шовковою тасьмою, стрічками із монетами, квітами з оксамиту, паперу і шовку, іноді дзеркальцем, ковилою (місцеві назви – “шовкова трава”, “Боже тіло” [16, 61], [18, 150]. “Карабулю прикрашали ґерданами, скляними перлами, павиними пір’ями та стяжками, штучними квітами з паперу і яскравої вовни, кольоровими стрічками, іноді ковилою [16, 60], [18, 143-144].

Традиційний комплекс весільного вбрання нареченого з Буковинського Поділля включав у себе вишиту сорочку, білі полотняні портяниці (поркиниці) з гофрованою доколінною частиною. Взимку поверх портяниць одягали вовняні гачі або штани з хутра (у східній частині Буковинського Поділля). Підпоясувався молодий широкою домотканою крайкою. На плечі одягав кептар, у холодну пору – манти, сардак, сірійку або кожух. На весілля взував чоботи. Серед парубочих прикрас побутували нагрудні бісерні стрічкові басми

з дзеркальцями і п'ятикутні вівсьорки (вівсюрики – кріпилися на кептарях) та наручні вінчальні персні (обручки). Доповнювали весільний ансамбль домоткані вовняні тайстри та вишиті хустинки – ширінки (ширинки). Причому ширинку наречений тримав за один кутик у руці або закладав за пояс [14, 278-400], [17, 231-235], [18, 77].

Парубочі весільні головні убори на Буковинському Поділлі мали свої особливості. Передусім це були зазвичай фетрові та солом'яні капелюхи (брилі) зі широкими полями, плетені технікою “косичка” (“кісочка”). Фетрові капелюхи оздоблювали дзеркальцями, квітами ромбоподібної форми з двома зрізаними протилежними кутами (усе поле квітки вишивали бісером), ковилою, пір'ям качура, павича або півня та стрічками. Солом'яні брилі декорували герданами, дзеркальцями, квітами з бісеру, волічки, паперу й шовку, пір'ям качура, павича чи півня, стрічками і теж ковилою (с. Погорілівка, Заставнівський район) [14, 388], [18, 190].

Традиційний комплекс весільного строю молодого Західного Поділля складався з вишитої додільної сорочки (найчастіше уставкової), одноплатової вовняної опинки або двоплатової запаски, фартуха-запаски, широкого тканого пояса. Як плечовий одяг слугували короткі горсети (горсетки, горсики), кептарі або довгі камізельки, кафтани, а верхнього – гуньки, свити, сіряки, сердаки або кожухи. Взувалася наречена у черевики (чобітки, румунки) або чоботи. Як прикраси побутували навушні кульчики, сережки, заушники, нагрудні та нашийні бісерні кризи і стрічки, венеціанське намисто, гердани кутові з

монетами чи медальйоном, дзюмба-ли, дукати, дукачі-образки, коралі, лускавки, мониста, пацьорки дуті, смальта, хрестики тощо та наручні обручки (вінчальні персні). А також букет весільний – нагрудна прикраса у вигляді букетика з барвінку та живих чи штучних квітів із різноманітного матеріалу. Часто як обереговий одяговий елемент на весіллі нареченими використовувались вишиті рушники, а як доповнювальний – вовняна тайстра (у Придністровських районах Західного Поділля) [1, 190-191], [13], [23, 14].

Надзвичайно різноманітними й яскравими були весільні убори українців Західного Поділля. Тут у ХІХ – першій пол. ХХ ст. побутували весільні *вінки* та *вінкоподібні начільні головні убори* у вигляді обруча або шапочки (каптура, капелюшка). Так, у с. Настасів Тернопільського району виготовляли масивні весільні барвінкові *вінки* технікою накладання барвінку листочок на листочок. Утворений *вінок* золотили, а зверху голови нареченій до *вінка* кріпили багато різнокольорових стрічок. Проте вже на поч. ХХ ст. у зазначеному населеному пункті до *вінка* чіпляли позаду лише одну білу стрічку [33, 204].

Широко поширеними на Західному Поділлі були й весільні *вінкоподібні начільні головні убори* у вигляді обруча. Локальна особливість їх проявлялась у висоті обруча та матеріалі, з якого його виготовляли. Найбільшу популярність мали картонні та луб'яні обручі, які західні подолянки прикрашали герданами, монетами, штучними квітами та стрічками [33, 202], [38], [40], [44].

Основою весільного *вінкоподібного головного убору* нареченої

Західного Поділля могла бути й оксамитова шапочка (каптур), оздоблена низками коралів та рядками дрібних квітів із різних матеріалів. Квіти на потилиці збирали в букет, а чоло прикрашали золоченим вінком із барвінку. Позаду чіпляли шовкові стрічки [22, 72]. Біля вух до шапочки могли прикріплювати “кучері” з фарбованого качиноного або павиноного пір'я [1, 191], [23, 14].

Наречений Західного Поділля на весілля одягав вишиту білу довгу сорочку, яку підперізував тканим поясом та білі вузькі штани, заправляючи їх у чоботи. Поверх сорочки – довгу свиту або кожух. У Придністровських районах Західного Поділля носили також кептарі. Як прикраси використовувалися нагрудні весільні букетики з барвінку або бісерні п'ятикутні котильони (кутальйони, вівсюрики, герданіки) чи купочки (прикраса у вигляді весільного букетика з бісеру) та наручні обручки (вінчальні персні). Доповненням могла бути вовняна тайстра (на півдні Західного Поділля) [1, 190], [13], [23, 14].

Щодо парубочих весільних головних уборів Західного Поділля, то вони також мали свої знакові символи. Наприклад, у с. Лошнів Тербовлянського району нареченому до шапки прикріплювали гілочку мирту, білу стрічку і квітку. У с. Переволочка Бучацького району до головного убору нареченого – чорної овечої шапки – з правого боку пришивали барвінковий вінок діаметром 16-17 см, а поруч нього – букетик. Шапка дружби позначалася тільки букетиком [33, 216-218]. У інших селах Бучацького району побутували парубочькі весільні смушеві шапки з маленькими барвінковими віночками

та квітковими букетиками з правого боку. Весільна шапка молодого з Тербовлянського району вирізнялася квіткою й стрічкою білого кольору [1, 190].

Крім шапок у теплі пори року наречені Західного Поділля носили солом'яні капелюхи (брилі, криسانی), які відрізнялися висотою стіжка, шириною крис, способом плетіння (“в зубці” або “зубчики”, “косичкою” або “в косиці”, “у сім стрілок”), формою та декором. Так в одних селах солом'яні капелюхи Борщівщини прикрашали тільки гарасівками (тканими вовняними кольоровими стрічками) або чорною вовною, в інших (наприклад, у с. Германівка) – герданами, трясеницями, квітами (живими, паперовими, волічковими), фаворами, пір'ям качурів, павичів та інших птахів, півнячими хвостами тощо. Причому гердани прикріплювали навколо стіжка, а один також давали навколо підборіддя [3, 31]. Зустрічаються на Західному Поділлі весільні солом'яні капелюхи, тулії яких суцільно декоровані півнячим пір'ям, квіточками і вовняними кульками [1, 190]. Наречений із Гусятинського району носив бриль, прикрашений пір'ям когута [23, 14].

Традиційний комплекс весільної ноші нареченої Східного Поділля складався з додільної, вишитої (найчастіше низзю) сорочки, одноплатової тканиї горбатки (пізніше спідниці), тканиї кольорової крайки, фартуха, керсетки (кірсетки, корсетки) та черевиків або чобіт. У прохолодну пору року молода одягала свиту або кожух, декоровані кольоровими шнурками, сукном, тасьмою чи шкірою. Як прикраси використовувалися навушні ковтки, кульчики, сережки, нагрудні та нашійні бала-

мути, бісерні кризи, венеціянське намисто, гранати, дукати, дукачі, згарди, корали, медалики, мониста, пацьорки дуті, перли, хрестики тощо, нагрудні весільні букети, наручні оброчки (вінчальні персні). Платочки (хустинки, хусточки) близько 25 см завдовжки, оздоблені вишивкою на кутах, застосовувались нареченими як доповнювальний обереговий атрибут у весільному обряді [1, 194], [15].

Значним розмаїттям характеризувалися й дівочі весільні головні убори Східного Поділля. Найбільшого поширення тут отримали саме весільні *виті*, *плетені* та *шиті вінки* – багаті й пишні, влітку з живих квітів, а взимку зі штучних квітів із вовни, металевих блискіток, намистин, пір'я, провощеного паперу, стружки, стрічок тощо [10, 180], [52, 129]. У с. Гордіївка Тростянецького району на Вінниччині весільний вінок молоді з барвінку, покритий позолотою, мав назву “золотий вінець” [10, 190]. У багатьох селах Східного Поділля весільні *плетені вінки* з барвінку у вигляді гірлянди (довгої петлі) вдягали разом із квітковими *вінками* [52, 129]. Такі весільні барвінкові *вінки* тут називалися ще “довгими” [22, 72].

Варто наголосити, що східноподільський барвінковий *вінок* міг бути як окремою частиною весільного дівочого убору, так і плестися разом із весільним *вінком*. До весільного убору другого типу ззаду чіпляли стрічки [33, 203]. А вуха часто закривали так званими “наушниками” у вигляді квітів, виготовлених із призбираних стрічок, нашитих на кружечки із вовняної тканини та прикріплених до тасьми [10, 181], [33, 203].

Дещо пізніше вінки із зілля замінили вінками зі штучних квітів (з різнокольорового паперу чи стружки) та вінками з воску, лою або парафіну. Як і барвінкові, вінки зі стружки виготовляли відповідно до смаків та місцевих традицій, тому у кожному селі вони були різні – з дрібних або великих квітів, із кількох обручників у вигляді “корунки” або “шапочки” [10, 184].

Весільні дівочі *виті вінки* з воску, лою та парафіну зустрічалися на території Східного Поділля у межах Вінницької й Одеської областей. Такі вінки були переважно білого кольору, іноді кольорові, та мали такі назви: “білий” весільний *вінок* (лойовий – Вінниччина), восковий *віночок* (лойовий – Вінниччина, папіровий, парафіновий, терновий – с. Стіна Томашпільського району, Вінниччина) [10, 184-185], парусовий *вінок* або білий “з парусами” – воскований *вінок* із довгими китицями (с. Осички, Савранський район, Одещина). У Савранському районі Одеської області найбільш популярними були *вінки* з парафінових крапель і білих квітів, прикріплених до обручника [33, 179].

До весільних дівочих *вінокподібних головних уборів* Східного Поділля належать начільні пов'язки (начільні бинди, пов'язки-стрічки). Зазвичай зверху таких пов'язок наречена одягала на голову *вінок* із штучних квітів і барвінку [1, 194] та з купованими шовковими, парчевими, орнаментованими квітковими мотивами биндами. У залежності від заможності сім'ї до барвінкового вінка, а пізніше вінка зі стружки чіпляли від 5 до 40 бинд. Причому бинди або нашивали на вужчу биндочку, або закріплювали на петлю [10, 179].

Традиційний костюм нареченого зі Східного Поділля включав вишиту білу сорочку, пояс, штани заправлені у чоботи, декоровану шнуром свиту або кожух, які зверху пов'язувалися широким вовняним поясом. Як прикраси використовувалися нагрудні весільні букети та обручки (вінчальні персні), як доповнення до одягу – платочки (хустинки, хусточки) близько 25 см завдовжки з вишивкою на кутах, які затикались за пояс. Головний убір молодого зі Східного Поділля включав хутряну, смушеву конічну шапку, обвиту навколо весільним вінком [1, 191], [15]. У окремих селах Вінниччини до шапки нареченого пришивали вінок або квітку з барвінку, рути чи шавлії [10, 188].

Весільне вбрання молодої з Центрального Поділля складалося із додільної, вишитої сорочки, одноплатової ткани горбатки, гуньки, катринці або обгортки (пізніше різноманітних спідниць), ткани кольорової крайки, фартуха, горсетки, керсетки або камізельки, оздоблених свити, чугайнки, чугая або кожуха, черевиків або чобіт. Вуха нареченої прикрашали ковтки, кульчики, сережки, груди і шию – баламути, бісерні кризи, венеціанське намисто, гранати, дукати, дукачі, згарди, корали, медалики, мониста, пацьорки дуті, перли, скляні намиста, силянки, хрестики, шлейники тощо й нагрудні весільні букети, а пальці рук – вінчальні персні (обручки). Доповненням до одягу слугували обрядова невелика хусточка, яку наречена могла тримати у руках та вишиті весільні рушники [11], [23, 13]. У с. Колодіївка Кам'янець-Подільського району наречена одягалась у вишиту сорочку

з домотканого полотна та широку ("рясну") спідницю (іноді з візерунками) зі стрічками по низу. Цікаво, що під сорочку і спідницю молода одягала так звану підтячку (пітячку), виготовлену з тоншого полотна ніж сама сорочка. Наречена навесні або восени взувалась у черевики, а взимку – у юхтові чоботи. Серед прикрас використовувалися сережки у формі півмісяця (когутки), а на шию вішали корали (коралі), багато хрестиків і медальйонів (минталіків). Верхнім одягом служив білий чугай на застібках із грубого домотканого овечого сукна, декорований червоними шнурками. Поверх чугая, від шиї по спині молодої, звисали донизу кольорові бинди. На голову одягали весільний вінок з барвінку, китиць калини, колосків жита, головки цибулі й квітки з лою. У коси вплітали пасмо конопляного прядива, кольорові стрічки й обов'язково білу бинду [9].

На території Центрального Поділля (Хмельниччина без північних районів) побутували дівочі весільні вінки та вінкоподібні головні убори, які поєднували із барвінковими вінками. Вінки з барвінку у вигляді гірлянди наречені носили разом із *витими* чи *плетеними вінками* з живих (штучних) квітів, стружки. А маленький барвінковий *вінок* молода одягала під квітковий, восковий, лійовий чи парафіновий *вінок* або *вінок* зі стружки [52, 129].

Поширення на Хмельниччині у межах Центрального Поділля набули передусім *начільні* підковоподібні *вінки* із воску, лою або парафіну ("білого воску") та пучків барвінку, аспрагусу і розмарину. Тому такі вінки українці Центрального Поділля називали "білими", а восковані весільні

вінки із довгими китицями – “парусовими”. Такі вінки могли бути цілком білого кольору або доповнювалися п’ятипелюстковими паперовими воскованими блакитними, рожевими чи червоними квіточками чи більших розмірів червоними трояндами та зеленими листочками, сріблястою або кольоровою тонкою фольгою, дротиками тощо [33, 206], [10, 184-185], [36, Т – 210, 212, 214, 215].

Серед весільних дівочих *вінкоподібних головних уборів* Центрального Поділля широко побутували різноманітні начільні пов’язки. Наприклад, “навушник” (“наушник”) – головний убір у вигляді стрічки із нашитим рядком голубих намистин над чолом, а від скронь до потилиці – рядком розеток (найчастіше семи), зроблених із картону, обтягнутого різнобарвними нитками (сс. Борсуки, Куча, Новоушицький район) [10, 182], [11].

Традиційний весільний костюм молодого із Центрального Поділля охоплював вишиту білу сорочку, тканий пояс, полотняні або сукняні штани, декоровані свиту, чугай або кожух. Причому штани заправлялися у чоботи, а верхній одяг підперізувався широким вовняним поясом. Як прикраси застосовувалися нагрудні весільні букети та наручні обручки (вінчальні перстені), як доповнення до одягу – шовкові хустки (переважно зелені чи червоні), які пов’язувались на шию та вишиті весільні рушники, одним із яких іноді обперізували нареченого. У с. Коржівці Деражнянського району доповненням до одягу був шовковий вишитий по кутах платок (82×82 см) із китицями, яким підв’язували руки молодому під час заручин [11], [23, 13].

Весільне вбрання нареченого з с. Колодіївка Кам’янець-Подільського району складалося з сорочки з домотканого полотна, яка зав’язувалася застіжками-шнурками, сплетених із ниток. Сорочка підперізувалася крайкою (поясом) із овечої вовни, кінці якої виглядали спереду. На шию одягали хрестик на чорній “полятичці” (вузькій стрічці) і чорну хустку, на голову – чорну смушкову шапку. Верхній одяг – чугай чорного кольору довжиною нижче колін, розширений від поясу вниз клинами й без кишень. Чугай застібався синіми шнурками з овечого волосу та був оздоблений червоними китицями. Взуттям цілорічно були юхтові чоботи. Барвінковий вінок молодому сплітали також із барвінку, в який додавали калину, жито, головку часнику і квітку з лою. Вінок молодому прикріплювали спочатку до шапки, а пізніше – до борту правого боку чугая [9].

Весільний головний убір нареченого шз Центрального Поділля складався із шапки та весільного вінка з барвінку і квітів, що одягався зверху на шапку або причіплявся до правого борту чугая або жакета [9], [23, 13]. Іноді до шапки молодого пришивали вінок або квітку з барвінку чи рути [10, 188].

Отже, загалом весільний комплекс традиційного вбрання українців Поділля містив як загальнопоширені в Україні, так і регіонально-й локальноспецифічні елементи народного одягу, головних уборів, взуття, прикрас і доповнень. Особливо різнився весільний ансамбль подільян саме головними уборами наречених, зокрема, їх формою, матеріалом, прикрасами, способом ношення,

назвами. Практично у кожному куточку Поділля були свої характерні традиції щодо виготовлення та поєднання весільних головних уборів. Це передусім пояснюється специфікою межування усіх субрегіонів Поділля із різноманітними історико-етнографічними регіонами та районами України, а також їх перебуванням свого часу у складі різних держав.

Bibliography and Notes

1. Білан Майя, Стельмащук Галина, *Українській стрій*, Львів: Фенікс 2000, 328 с.
2. Білецька Віра, *Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментация*, [у:] *Матеріали до етнології й антропологии*, Львів 1929, Том XXI–XXII, Частина I, с. 43–109.
3. *Борщівщина. Народне мистецтво, побут та звичаї: Альбом – каталог музейних фондів Борщівського краєзнавчого музею*, Борщів 1994, 54 с.
4. Булгакова-Ситник Людмила, *Подільська народна вишивка (етнографічний аспект)*, Львів: Інститут народознавства Національної Академії Наук України 2005, 328 с.
5. Васіна Зінаїда, *Український літопис вбрання: [Книга-альбом]*, Том 2: *XIII – початок XX ст.: науково-художні реконструкції*, Київ: Мистецтво 2006, 448 с.
6. Вовк Хведір, *Одежа*, [у:] *Студії з української етнології та антропологии*, Прага 1928, с. 124–170.
7. Воропай Олекса, *Звичаї нашого народу: етнографічний нарис*, Київ: Оберіг 1993, 592 с.
8. Врочинська Ганна, *Українські народні жіночі прикраси XIX – поч. XX ст.*, Київ: Родовід 2008, 230 с.
9. Гавришук Анатолій, *Подільське весілля на Дністрі (20-ті роки XX ст.)*, Web. 12.01.2015. <<http://nevesta.dn.ua/traditions/rites/1905-xx.html>>.
10. Гальчевська Лілія, *Традиційні головні убори українців Східного Поділля кінця XIX – XX ст.*, [у:] *Народний костюм як виразник національної ідентичності: збірник наукових праць* / Ред. М. Селівачов, Київ 2008, с. 177–195.
11. Іваневич Лілія, *Народна ноша українців Центрального Поділля: класифікаційні відміни*, [in:] *Spheres of Culture* / Ed. by I. Nabytovych, Lublin (Poland) 2015, Volume XI, p. 489–500.
12. Іваневич Лілія, *Регіонально-специфічні ознаки класифікації традиційних головних уборів українців Поділля (XIX – перша половина XX ст.)* [у:] *Народознавчі зошити*, Львів 2015, № 4 (124), с. 850–859.
13. Іваневич Лілія, *Традиційне вбрання українців Західного Поділля: особливості класифікації*, [у:] *Народознавчі зошити*, Львів 2014, № 5 (119), с. 1062–1072.
14. Іваневич Лілія, *Традиційний комплекс убрання буковинських подолян*, [у:] *Матеріали П'ятої Могилів-Подільської науково-краєзнавчої конференції*, Вінниця 2015, с. 376–401.
15. Іваневич Лілія, *Узагальнена типологія традиційного комплексу вбрання українців Східного Поділля XIX – початку XX століття*, [у:] *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського*, Випуск 22, Серія: Історія / Ред. проф. О. Мельничука, Вінниця 2014, с. 123–129.
16. Кожоляно Георгій, *Доповнювальні елементи традиційного народного костюма українців Буковини*, [у:] *Народна творчість та етнологія* / Ред. Г. Скрипник, Київ 2010, № 1, с. 57–66.
17. Кожоляно Георгій, *Етнографія Буковини*, Чернівці: Золоті литаври 1999, 384 с.
18. Кожоляно Ярослава, *Буковинський традиційний одяг*, Чернівці-Саскатун 1994, 262 с.
19. Косаківський Віктор, *Весілля в с. Хоменки Шаргододського району Вінницької області (XX ст.)*, Web.

12.01.2015. <<http://nevesta.dn.ua/traditions/rites/1905-xx.html>>.

20. Косаківський Віктор, *Етнокультурна характеристика населення містечка Чечельника в історичному розвитку (XIX – початок XXI століття)*: автореферат дисертації ... кандидата історичних наук, 07.00.05, Київ 2013, 20 с.

21. Косаківський Віктор, *Народний одяг жителів містечка Чечельник на Східному Поділлі*, [у:] *Проблеми етнології, фольклористики, мистецтвознавства Поділля та Південно-Східної Волині: історія і сучасність*, Кам'янець-Подільський 2002, с. 133-141.

22. Косміна Оксана, *Традиційне вбрання українців*, Київ: Балтія-Друк 2008, Том I: *Лісостеп*, 160 с.

23. Косміна Тамара, Васіна Зінаїда, *Українське весільне вбрання: етнографічні реконструкції*, Київ: Мистецтво 1989, 18 с.

24. Костишена Мірра, *Український народний костюм Північної Буковини. Традиції і сучасність*, Чернівці: Рута 1996, 190 с.

25. Матейко Катерина, *Український народний одяг*, Київ: Наукова думка 1977, 224 с.

26. Матейко Катерина, *Український народний одяг. Етнографічний словник*, Київ: Наукова думка 1996, 196 с.

27. Ніколаєва Тамара, *Історичні передумови формування традиційного одягу Поділля*, [у:] *Поділля*, Київ 1994, с. 260-276.

28. Ніколаєва Тамара, *Історія українського костюма*, Київ: Либідь 1996, 176 с.

29. Ніколаєва Тамара, *Український костюм. Надія на ренесанс*, Київ: Дніпро 2005, 320 с.

30. Пономар Людмила, *Традиційний одяг (кінець XIX – середина XX ст.)*, [у:] *Одвічна Русава (етнографія та фольклор с. Стіна на Поділлі)* / Ред. В. Косаківський, Вінниця: Вінницький обласний центр народної творчості 2003, с. 63-80.

31. Савка Галина, *Одяговий жіночий комплекс південних районів Тернопілля*

(за матеріалами збірки *Тернопільського обласного краєзнавчого музею*), [у:] *Народний костюм як виразник національної ідентичності: збірник наукових праць* / Ред. М. Селівачов, Київ 2008, с. 253-257.

32. Спаський Іван, *Дукати і дукачі України*, Київ 1970, 167 с.

33. Стельмахук Галина, *Українські народні головні убори*, Львів: Апіріорі 2013, 276 с.

34. Федорчук Олена, *Українські народні прикраси з бісеру*, Львів: Свічадо 2007, 119 с.

35. *Фонди Вінницького обласного краєзнавчого музею*, Група "тканини": Т – 407, 570, 1281, 1394, 1850, 2098, 2108, 2443, 2444, 2472, 2866, 2973, 2993, 2994, 3121, 3123, 3330, 3462, 3530, 3560, 3858, 4013, 4027, 4332, 4462, 4464, 4472, 4473; Група "дерево, камінь": ДК – 528.

36. *Фонди державного історико-культурного заповідника "Межибіж"*, Група "тканини": Т – 1-787; Група "скло", С – 1-15.

37. *Фонди Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника*, Книга тканин, КТК – 16-167, 289-295, 375, 477-998, 1024, 1060-1079, 1118, 1124, 1212, 1275, 1437, 1460, 1475, 1491, 1546, 1614, 1869, 1929, 1944; Книга шкіри: КШ – 6, 20.

38. *Фонди Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної Академії Наук України (Львів)*, Група "головні убори": ГУ – 2, 6, 43, 62, 63, 73, 106, 109, 118, 120, 121, 157, 201, 287, 289, 295, 304, 308, 309, 316, 318, 320, 328, 345, 349, 381.

39. *Фонди навчально-наукової лабораторії етнології Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка*, Книга вступу: КВ – 1-1120.

40. *Фонди Національного музею ім. А. Шептицького (Львів)*, Група "народне мистецтво, тканини": НМТ – 658.

41. *Фонди Національного музею українського народного декоративного мистецтва України (м. Київ)*, Група "ви-

шивка": В – 1470, 2174, 2434, 2612, 2830, 3051, 3052, 3056, 3060, 3328, 6153, 6801, 6803.

42. *Фонди Одеського державного історико-краєзнавчого музею*, Група "побутові речі": Б – 3464.

43. *Фонди приватної колекції А. Трембіцького*, Книга вступу: КВ – 14-15.

44. *Фонди Тернопільського обласного краєзнавчого музею*, Група "тканини": Т – 218, 224, 382, 399, 970, 1082, 1118, 1194, 1199, 1200-1202, 1498, 1891, 2411, 2489, 2742, 2885, 2904, 2945, 6605, 7316.

45. *Фонди Тиврівського районного краєзнавчого музею Вінницької області*, Книга вступу: КВ – 200, 206, 213, 2047, 2048, 2673, 2709, 2782, 2889.

46. *Фонди Тульчинського районного краєзнавчого музею Вінницької області*, Група "тканини": Т – 207, 207_а, 298, 299, 468, 502, 505, 511, 511_а, 544, 546, 570, 586, 587, 609, 658, 726, 758, 773, 778-780, 791, 796, 797.

47. *Фонди Українського центру народної культури "Музей Івана Гончара"* (м. Київ), Книга надходжень: КН – 975, 976, 985, 1176, 1852, 8275, 8816, 8817, 8839, 16410, 19132, 19166-19168, 19188-19191, 20954, 21271, 21990, 22329.

48. *Фонди Хмельницького обласного краєзнавчого музею*, Група "тканини": Т –

1, 5, 6, 17, 19, 22, 23, 54, 59, 61, 76, 80, 160, 163, 168, 243-247, 264, 570-576, 628, 638, 641, 642, 731, 753, 754, 758, 2528, 2558, 2565, 2596, 2628, 2696, 2710; Група "дерево": Д_р – 69, 177, 232; Група "скло": С – 86, 87, 120, 183, 437, 685, 686, 688.

49. *Фонди Чернівецького музею народної архітектури та побуту*, Група "одяг і взуття": ОДВ – 35-134, 259-261, 275, 327-333, 683-685, 962-973, 1051-1095, 1182, 1275, 1364-1370, 1493-1578, 1628-1650, 1695, 1974.

50. *Фонди Чернівецького обласного краєзнавчого музею (ЧКМ)*, Група "ЧКМ – III (історико-речова група)": III – 2027, 2036, 4141-4156, 4161-4164, 4270, 4277, 4585-4587, 5166-5174, 7333-7335, 7360-7366, 7369, 7397, 7771, 8087; Група "тканини": Т – 77-79, 136-140, 251, 259, 261, 262, 509, 573, 657, 881, 886.

51. *Фонди Чернівецького обласного художнього музею*, Група "тканини": Т – 11, 31, 55, 56, 63, 77, 78, 101, 129, 148, 403, 1103, 1192, 1207, 1208, 1216, 1232, 1244, 1362, 1407.

52. Юкальчук Марія, *Традиційні головні убори подільських українців та їх роль у весільній обрядовості (XIX – XX ст.)*, [у:] *Подільська старовина: Ювілейний випуск до 80-річчя з часу заснування музею*, Вінниця 1998, с. 127-141.

Romania Burak

**FOLKLORISM OF TARAS SHEVCHENKO'S EARLY WORKS:
SCIENTIFIC CRITICAL PERCEPTION OF POET'S CONTEMPORARIES**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Романія Бурак

**ФОЛЬКЛОРИЗМ РАННЬОЇ ТВОРЧОСТИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА:
НАУКОВО-КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ СУЧАСНИКІВ ПОЕТА**

Abstract: Reception of Taras Shevchenko's early works folklorism during his lifetime criticism is analyzed in the article. The peculiarity of writer's folkloric literary synthesis research interpretations is considered. The main issues connected with explanation of the folklorism notion are determined. Special focus is given to the research of scientific discourse of Mykola Kostomarov and Panteleymon Kulish. They understood the nature of collective and author's works interaction in T. Shevchenko's creative heritage to the fullest extent. The significance of critical studies for the development of further stages of scientific discussion of this issue is highlighted.

Keywords: T. Shevchenko, literature, oral folk verbal art, folklorism, reception

Традиція критичних розслідувань над поетичною творчістю Тараса Шевченка має давню і насичену історію – від перших повідомлень, що з'являлися у літературній пресі, до фахових наукових студій сьогодення. Наявність такого багатого критичного доробку у галузі шевченкознавства пояснюється посиленою увагою до літературної спадщини мистця, бажанням кількох поколінь дослідників досягнути секретів його художньої майстерності. Утім, попри систематичне звернення до поетичного слова автора, ці дослідження не можна назвати вичерпними, поглиблений розгляд виявляє їхню неоднорідність і неповноту

осягнення Шевченкового феномену. Так, деяким питанням приділялась більша увага, іншим – навпаки, що підтверджує існування великої кількості “білих плям”, які потребують глибшого вивчення.

Одним із таких питань залишається потрактування фольклорно-літературного субстрату у творчості Тараса Шевченка. На жаль, уснопетичний вектор шевченкознавчих пошуків тривалий час перебував поза увагою дослідників і лише побіжно розглядався у сув'язі із низкою інших проблем. Зважаючи на те, що вплив народної традиції на Шевченкове слово був одним із вирішальних при написанні багатьох

поезій, особливо раннього періоду, детальне вивчення цього сегменту творчості поета надзвичайно важливе для ґрунтовного висвітлення його художнього таланту. Важливим кроком до вирішення цього завдання є аналіз прижиттєвої критики письменника, адже вона випрозорює початкову стадію осмислення фольклоризму авторських текстів, дає змогу виділити головні підходи до його інтерпретації й окреслити наступні етапи наукового обговорення проблеми.

Зазначений період критичної рецепції творчості Тараса Шевченка розглянуто у студіях українських літературознавців, зокрема Іларіона Свенціцького, Миколи Плевако, Леоніда Білецького, Павла Филиповича, Василя Шубравського, Юрія Івакіна. На сучасному етапі окремі аспекти цієї проблеми опрацьовані у розвідках Ярослава Гарасима, Павла Михеда, Станіслава Росовецького. Вагомий внесок у дослідження прижиттєвої критики письменника здійснили авторка праці *Тарас Шевченко у прижиттєвій критиці (1839 – 1861)* Валентина Іскорко-Гнатенко й укладачі двотомного видання *Тарас Шевченко в критиці*.

Вперше про фольклоризм Тараса Шевченка та тісний зв'язок його поезій із народною творчістю мовилось у рецензії журналу «Отечественные записки». Відгук з'явився майже одночасно з іншими повідомленнями після появи *Кобзаря* 1840 року. Анонімний рецензент відмітив разючу подібність між віршами поета та народними піснями: «вони такі природні, що ви легко приймете їх за народні пісні і легенди малоросіян: це одне вже багато говорить на їх ко-

ристь» [7, 23]. На жаль, критик не пояснив у чому, на його думку, полягає ця спорідненість, а обмежився лише поверховим судженням. Автор рецензії також підкреслив, що твори мистця наскрізь оригінальні, до того ж він не намагається наслідувати загальні правила віршування.

Із виходом у світ *Гайдамаків* поживавився літературний дискурс навколо творчості поета. Одним із тих, хто відгукнувся на Шевченкову поему, був український письменник і критик Микола Тихорський. Як і його попередник, рецензент не запропонував аналізу тексту, а більшу частину статті присвятив переказу його сюжету. Цікаво те, що в огляді твору, коментатор найперше охарактеризував загальний дух поеми: «...в *Гайдамаках* уся народна малоросійська поезія – з усіма її досконаlostями і недоліками: часом вірші без рим, часом, де потрібно, римована проза [...] але скрізь особлива співучість малоросійського вірша...» [23, 65]. Він вважав, надзвичайну плястичність і мелодійність віршів твору – головним неоціненим здобутком поеми, у цьому вбачав причину точного відтворення українського фольклору.

Перші кроки до якісного наукового осмислення фольклоризму поета зробив Микола Костомаров. У низці рецензій та окремих статей вчений декларував народнопоетичну сутність творчості Тараса Шевченка. У статті *Обзоръ сочинений, писаныхъ на малоросийскомъ языке (Огляд творів, написаних малоросійською (українською) мовою)*, розглядаючи твори українських письменників, він цілком логічно звернув ува-

гу на *Кобзар*. Процес взаємодії між народною і авторською поезією, на думку дослідника, відбувався за таким принципом: “Письменник сприймає передане йому народом і повертає йому він нього узятє повним і усвідомленим; неправильним, уривчастим часткам надає цілности, збирає розсипані перли і створює із них художні намиста” [13, 169]. Відтак, співпраця між двома художніми системами, згідно із висновком Миколи Костомарова, передбачала творче опрацювання усної словесности. Саме цю властивість поетичного таланту Тараса Шевченка фольклорист відзначив, при аналізі поезій мистця. Вчений твердив, що поет не тільки зумів перейняти основи народної творчости, але й цілком оволодів нею, підпорядкував її для втілення власних творчих ідей. До того ж, аналізуючи збірник *Думки і пісні* Амвросія Могили, дослідник зауважив, що у віршах останнього немає того саморозвитку, яким вирізняється творчість Тараса Шевченка. Тобто, окрім уснопоетичного забарвлення, його твори мали виразну оригінальну фактуру, що ґрунтувалась на особистісно-авторському сприйманні фольклорного начала, виражали самовистарчальність (Василь Стус) і окреслювали власну перспективу розвитку.

Після появи у виданні Пантелеймона Куліша *Записки о Южной Руси (Записки про Південну Русь)* поеми Тараса Шевченка *Наймичка* (без вказівки на авторство через заслання поета і заборону літературної діяльності) Микола Костомаров підкреслив спорідненість твору із

українською народною словесністю. Науковець наголосив, що поема яскраво ілюструє “розсіяні іскри народної поезії” [10, 23], наявні у поетичному таланті Тараса Шевченка. Варто додати, що фольклорні елементи у поемі *Наймичка* спостеріг також український історик Микола Рігельман [21]. Зосібна, вчений вважав, що цей твір є одним із найкращих, написаних українською мовою. Висока атестація тексту ґрунтувалась саме на уснословесній сутності поеми. Як зазначив автор рецензії, у поемі Шевченкова творчість майже сягнула висоти народної поезії, а глибина і щирість почуттів, простота висловлювання, що не потребує прикрас, влучність слів – її головні оздобы. У цьому полягала відмінність між творцем *Наймички* та іншими українськими письменниками, які, запозичивши фольклорні сюжети, не зуміли повністю зглибити дух народної творчости.

Коментуючи видання *Кобзаря* (1860), Микола Костомаров артикулював, що важливою прикметою збірки є органічне засвоєння усної словесности. У літературній творчості того часу широкого розповсюдження набула практика стилізування творів під народні пісні, та, як вказав фольклорист, навіть найкращі проби пера, виконані у такій манері, представляли усе ідеалізованим, тобто штучно, без будь-яких проблисків життя. Тоді як Т. Шевченко не наслідував народнопоетичні зразки, не копіював, а переосмислював їх. Згодом у статті *Воспоминание о двухъ малярахъ (Спогади про двох малярів)* уже після смерті поета вчений конкретизував цей висно-

вок. На його погляд, мистець не мав потреби у такому наслідуванні, адже це було його автентичним мовленням. Відмінність між творчістю Т. Шевченка та інших поетів полягала у тому, що "Народні пісенні форми переходили у вірші Шевченка не внаслідок вивчення, не від розмірковування, – де що вжити, де який вислів варто поставити, – а від природного розвитку в його душі всієї нескінченної нитки народної поезії; не тому, що Шевченко хотів їх ввести і встановити, а тому, що вони, за суттю народної поезії, самі уклалися так, а не інакше" [9, 51]. Таким чином, учений уперше з-поміж інших дослідників представив нове бачення постаті мистця, не лише як самотнього письменника, вдумливого інтерпретатора уснословесної спадщини, але й як носія української народнопоетичної традиції. Його своєрідність полягала у тому, що він розумів фольклорні категорії, мислив ними, виховувався у системі народних традицій.

Мовивши, "Шевченко висловив те, що висловила б кожна людина з народу, якби її народне єство могло піднести до здатності висловити те, що таїлося на дні її душі" [9, 51], М. Костомаров вказав, що тривкою основою творчості мистця була народна поезія. Утім, на думку дослідника, письменник "не належить до тих поетів, які тільки засвоюють собі існуючий спосіб вираження; у нього не підмічене у народу, але й не видумане власноруч; у нього те, чого, можливо, народ ще не говорив, але що він здатен сказати" [11, 47]. Отже, учений виснував, що хоч між народними піснями та віршами поета існує міцний зв'язок, все ж він не

наслідував фольклорне джерело, а продовжував його. Відтак, творчість Т. Шевченка, за словами М. Костомарова, була прямою спадкоємицею української народної поезії, сформованої у XVI – XVII ст. Ця закономірна наступність полягала у засвоєнні основ усної літератури, вироблених народною думою, й утілення їх у нові форми, відповідні сучасності та художньо трансформовані під впливом поетичного генія Шевченка.

Дещо пізніше у статті *Ответъ на выходки газеты (Краковской) "Czas" и журнала "Revue contemporaine" (Відповідь на витівки газети (Краківської) "Czas" і журналу "Revue contemporaine")* дослідник зазначив, що Т. Шевченко продовжував своєю творчістю буття народної пісні й "рідко (тільки у найслабших творах) можна знайти повторення взятого із запасу народної поезії, або що-небудь написане у народному тоні..." [14, 134]. Це висловлювання ученого, на думку Юрія Івакіна, говорить про те, що "думка критика ще остаточно не усталилася; неточним, зокрема, є його твердження, що в *Кобзарі* рідко трапляються поезії, написані «в народному тоні». Але провідна ідея автора очевидна: це, по перше, ствердження творчого характеру сприйняття Шевченком народної традиції, а по-друге, те, що його поезії є продовженням творчості народу, але на вищій (літературній) основі" [5, 349].

Варто зауважити, що М. Костомаров сприймав поетичні тексти Т. Шевченка як певний еталон народної поезії, стверджуючи, що його "кращі вірші такі, що народ, розвиваючи свою творчість в *поетичних* витворах далі, міг би творити тільки

так, як Шевченко” [14, 134]. У костомарівській рецепції Шевченкового фольклоризму наголошено на творчому переосмисленні надбань народної поезії, наданні їй якісно вищого рівня, яке учений пояснював глибиною індивідуального таланту письменника. Проте, науковець зводив основу поетичного хисту мистця виключно до уснопоетичної словесности: “Вірші Шевченка не відступають від форми і прийомів малоросійської народної поезії...” [12, 160]. Так, ігноруючи інші чинники, що формували художню музу автора, зокрема літературні впливи та індивідуально-авторське сприймання дійсности, М. Костомаров обмежував сферу літературної діяльности поета фольклорними рамками, не бачив перспективи розвитку його творів поза межею усної традиції.

Загалом, проблема фольклорних взаємозв'язків порушувалась лише у невеликій кількості рецензій цього періоду, й здебільшого фольклоризм Т. Шевченка оцінювали поверхово, без простеження його конкретних утілень в окремих поетичних текстах. Виняток може становити тільки рання балада мистця *Тополя*. Саме ця поезія, на думку багатьох критиків, найповніше випрозорує фольклорно-літературний симбіоз Шевченкової творчости. Філігранне поєднання двох народнопісенних мотивів, реалістичне відтворення складної життєвої ситуації, витримана у дусі народної балади, гостра напруженість сюжету у поєднанні з легким фантастичним серпанком у фінальному акорді максимально наближає твір до кращих зразків усної словесности. Саме тому, рецензуючи видання

Кобзаря 1840 року, Фаддей Булгарін [1] назвав *Тополю* малоросійською народною легендою. Александр Сементовській [22], досліджуючи пам'ятки української демонології, запевняв, що закінчення балади – перетворення дівчини у тополь, написане під впливом народних пісень, що відбивають древні уявлення про надприродні перевтілення. Окрім того, анонімний рецензент газети «Санктпетербургские ведомости» [19] вказав, що народна словесність стала основовірним джерелом для постання балади, а переосмислені крізь авторську свідомість народні легенди, залишаються виразно позначені національним характером.

Власну оцінку творчости Тараса Шевченка висловив російський літературний критик і публіцист Ніколай Добролюбов [4]. На думку рецензента, Тарас Шевченко істинно народний поет, тому його вірші мають бути зараховані до української народної словесности. Згідно з міркуваннями дослідника, саме народна словесність стала орієнтиром Шевченка у достовірному відтворенні духу Коліївщини, це дало змогу поетові проїнятися духом того часу, зберегти єдність і вірність характеру козацьких повстань. У поемі автор повністю занурився у настрій епохи, залишився вірним народним думам, тому не вносив сучасного погляду на відтворені події, а лише у ліричних відступах проявив свою сучасність.

Аналізуючи критичні розсліди над поезією Т. Шевченка вказаного періоду, помітним видається не лише загальний дух суджень щодо взаємодії двох видів словесности,

але й вузьке трактування самої суті цього складного явища. Здебільшого діалог між фольклором і літературою зводився до формального наслідування чи копіювання поетичних форм, прийомів, ідейно-тематичного фонду, тому такий односторонній погляд применшував художню вартість поетичних творів мистця, представляв їх виключно у народно-пісенному тоні, що перекреслювало талант Шевченка як самостійного письменника. Окрім того, це можна пояснити і тим фактом, що існування українського письменства як окремої і самостійної літератури не визнавали у російській критиці. Оскільки тривалий час саме російська преса була основним форумом для критичного обговорення творчості мистця, значна частина рецензій концентрувала увагу саме на правомірності буття української літератури, а її художній зміст зводила лише до уснопетичного наслідування.

Промовистим підтвердженням такого обмеженого трактування є рецензія анонімного критика у науково-літературному місячнику «Светочь». Автор відгуку акцентовано наголошував на суто фольклорному характері української літератури, він стверджував: “вся малоросійська словесність, або майже вся, є не більше ніж розвиток мотивів народних пісень” [8, 452]. Такий вагомий вплив колективної поезії дослідник пояснював відносною молодістю і несформованістю авторської літератури. Зважаючи на такий висновок, рецензент запевняв, що жодної самостійності у творах українських поетів немає, їхня творчість позбавлена самотності,

не виражена індивідуальними рисами, і тому до певної міри одноманітна. Отже, таке спрощене означення художнього змісту української літератури призвело до того, що поетичний доробок Т. Шевченка критик розглядав виключно як переробку фольклорної пісенності. Хоч дописувач високо оцінював його мистецьку творчість і переконував, що серед когорти своїх сучасників письменник найповніше відтворив форму і дух народної пісні, проте вважав мистця лише послідовником усної словесності. Таким чином, рецензент констатував абсолютну тотожність між Шевченковими поезіями та фольклорними текстами.

Окрім вузькоглядного тлумачення явища фольклорно-літературної дифузії, у тогочасній критиці також побутувала думка про негативний вплив на розвиток мистецтва зразків усної словесності. Так, Данило Мордовець запевняв, що наслідування народної творчості призводить до зменшення художньої площини для роботи поета, адже основна ідея твору уже заключена у тісні рамки народного сказання. Отже, позбавляє мистця свободи думки і незалишає місця для реалізації власних творчих задумів. Тому, поезії, написані під впливом народної стихії, не мають жодної естетичної якості, бо тільки частково відображають індивідуальну творчість, а загалом передають думку, окреслену задумом колективного творця. Зважаючи на це, діяльність майстра слова залишається дуже обмеженою й однотипною. Таке критичне сприймання співпраці двох художніх систем, сформульоване у

висловлюванні дослідника: “Народна поезія сама по собі, а незалежна творчість сама по собі” [20, 488]. Аналізуючи Шевченкове апелювання до народної словесности, рецензент наголосив: “Для нього старовина настільки заслуговувала уваги, наскільки вона відповідала його ідеї про народність, [...] – допомагала його власній ініціативі” [20, 474]. Згідно із цим Данило Мордовець висноував: “Минуле служило тільки формою, матеріалом для його (Шевченкових. – Р. Б.) творів, але аж ніяк не зразком і не ідеалом життя, як для мистців новітніх шкіл творить старовини складають і ідеали, й єдині зразки, а можливе наближення до цих зразків – кінцеву ціль їх діяльності” [20, 474-475]. Отож, Шевченкову творчість критик ставив на щабель вище від звичайного народнопоетичного наслідування. Він помітив, що у баладах *Тополя* й *Утоплена* поет не просто використав народні перекази для основи своїх творів, але й пішов далі, розширивши рамці, пропоновані фольклором. Дослідник вказував, що “у цих віршах є те, чого немає у самих переказах...” [20, 491].

Важливими для поглибленого розуміння критичної оцінки поетичного доробку Тараса Шевченка є наукові спостереження Пантелеймона Куліша. Посилена увага до постаті мистця з боку науковця простежується від другої половини 50-х рр. XIX ст. П. Куліш з одного боку як тонкий знавець народної словесности, дослідник і видавець української старовини, з іншого як вимогливий критик Шевченкових творів, не міг оминати увагою фольклорно-літературні взаємини,

що помітні у творчості мистця. На жаль, учений не присвятив цьому питанню окремої розвідки, тому явище фольклоризму лише пунктирно окреслюється з-поміж інших проблем, пов’язаних із художнім словом письменника. Та все ж, не зважаючи на це, погляди аналітика чітко випрозорюються із принагідних згадок, висловлених у численних статтях, розвідках, особистій кореспонденції. Наукова думка вченого особливо цінна передусім із точки зору його фольклористичних переконань. Як відзначає Ярослав Гарасим, “якщо детально простежити процес розв’язання П. Кулішем проблеми взаємодії фольклору і художньої літератури, можна зауважити, що в його працях це питання майже постійно сфокусовується на відношенні «народна пісня – Шевченко» з прогнозованим третім елементом – знову ж таки «народна пісня» [3, 100].

Генезу Шевченкової музи П. Куліш виводив саме із усної словесности, вчений підкреслював: “Народної поезії ніхто не зачерпнув так зглибока, як Шевченко” [17, 505]. Органічність втілення фольклорного елементу у поезії мистця, на його думку, полягала у спорідненості з українською пісенністю, прямій спадкоємності її ідейно-художнього простору. Так, в одному із листів до Олександра Барвінського Пантелеймон Куліш згадував уснословесний жанр народних дум й у зв’язку із цим запевняв: “Се такі твори, що Шевченко читав їх, стоячи навколішках, і не було б Шевченкового стиха в нас, коли б сього не було” [2, 197-198]. Учений констатував, творячи власну поетичну манеру, Тарас

Шевченко взорувався на народні пісні, вони служили для нього прикладом художнього тону і смаку, у них він “постеріг і перейняв” “музику і колорит” [18, 302], а іноді вони виступали й ідейним джерелом нахнення поета.

Кулішеве трактування Шевченкового фольклоризму закономірно впливає із концепції зв’язку колективної та індивідуальної творчості, декларованої дослідником. Згідно з науковими поглядами упорядника *Записок о Южной Руси*, література виступала прямою спадкоємицею фольклорної традиції, утім художня якість творів письменників була певною мірою новим явищем, досконалішим за своєю суттю. Вчений запевняв, що авторська поезія “побудована прямо на засадах усної словесности (розуміючи це слово в широкому значенні)...” [15, 182] й відрізняється від народної творчості лише тим, що “йдучи до розвитку за законами загальнолюдського розвитку, прийняла в себе нові початки життя” [15, 182]. “Тому письменники, – зазначає Василь Івашків, – розвиваючи народнопоетичні традиції, за П. Кулішем, відрізняються від народних співців лише освіченістю та багатоманітністю форм своєї творчості...” [6, 265]. Трансформацію уснословесного елементу у канві літературного тексту, за влучним виразом Я. Гарасима, можна порівняти із явищем ініціації, “де відбувається перехід певного феномена в нову досконалішу форму” [3, 98]. Ферментований мистецькою силою поетичного слова письменника, фольклор отримує нову перспективу розвитку, а авторський текст наповнюється художнім багатством народної

словесности, завдяки цьому досягається абсолютність форми і змісту.

Таким чином, П. Куліш надзвичайно високо оцінив Шевченкову творчість, підкреслив його вміння оперти свій талант на “базис широкий” і “корінь саморідний” української “гомерівщини”. Хоч критик заявляв, що саме “геній народний” створив Шевченка з його стихом “золотоголосим” [17, 506], проте він не вичерпував художній талант мистця лише прямим наслідуванням усної словесности, навпаки, вчений заявляв, що головним критерієм довершеності цієї співпраці є здатність поета до самостійної творчості. Тобто, вміння “пробити нову дорогу народному генію” [17, 507], додати фольклору “орлових крил”, вдихнути нове життя у добре відомі фольклорні явища, наповнити їх сенсом, що відповідає вимогам сучасності.

Таким чином, підсумовуючи рецепцію фольклоризму прижиттєвої критики поета, можна говорити про її неоднорідність. Це доводять факти поодиноких звернень дослідників до трактування явища взаємодії літератури і народної поезії. Оскільки магістральними у науковій opinio даного періоду залишалися питання вживання української мови, права на існування та самостійний розвиток української літератури, порівняльний аналіз доробку письменника із творами інших літераторів. Причиною наявності цієї прогалини у прижиттєвій критиці полягала також у невиробленості самої проблеми. Позаяк фольклористика як наука перебувала на початковому етапі свого становлення, а перші її адепти не були професійними уснословеснознавцями, тому й роздуми про явище

фольклоризму лише починали кристалізуватися. Усе це позначилося на його дослідницькому сприйманні. У міркуваннях багатьох дослідників простежуємо абсолютне ототожнення творчості Тараса Шевченка й народнопоетичної словесности, осмислення його поезій винятково крізь призму усної традиції. Аналіз цих рецепцій засвідчує відсутність будь-яких методологічних підходів до фахового коментування вказаної проблеми, відтак і нестача альтернативних наукових студій, які б спростовували декляровані заяви, не сприяли виваженому і планомерному опрацюванню цього питання. Прикметно, що самостійність творчості мистця відзначили українські вчені, зокрема Микола Костомаров і Пантелеймон Куліш. Саме вони вказали на те, що фольклорний елемент Шевченкової творчості не був результатом прямого наслідування чи компіляції, а лише орієнтиром для втілення власних мистецьких задумів. Проте, у концепції науковців все ж виділяється певна вузькоглядність. Вона проявляється передусім в односторонньому підході до тлумачення Шевченкових творів. Хоч дослідники артикулювали незалежний характер поетичної музи автора, проте обмежували поле його художніх звершень лише сферою народної словесности, не приділяючи належної уваги іншим факторам, що вплинули на розвиток його творчості. Така обмежена царина розгляду, за слухним спостереженням Ю. Івакіна, “не тільки збіднювала творчість автора *Кобзаря*, не тільки відохочувала від вивчення Шевченкових зв’язків із літературною традицією, а й гальмувала правильну постанов-

ку питання про місце фольклору в його поезії” [5, 354]. Та все ж, здобутки критичної оцінки можна вважати достатньо вагомими, попри відсутність чисельних скрупульозних вивчень, проблема фольклорно-літературних зв’язків стала однією зі складових рецензій багатьох дослідників, що сприяло розвитку майбутніх наукових студій й окреслювала напрям їх дослідницького осмислення.

Bibliography and Notes

1. Булгарин Фаддей, *Кобзарь, Т. Шевченка*, [у:] *Тарас Шевченко в критиці*, Том 1: *Прижиттєва критика* (1839 – 1861), Київ: Критика 2013, с. 6-7.
2. *Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані* / Ред. Ю. Луцький, Нью-Йорк-Торонто: Українська Вільна Академія Наук у США 1984, 326 с.
3. Гарасим Ярослав, *Нариси до історії української фольклористики*, Київ: Знання 2009, 301 с.
4. Добролюбовъ Николай, *Кобзарь. Тараса Шевченка*, [в:] *Современникъ* 1860, Томъ LXXX (Мартъ, Отд. III), с. 99-115.
5. Івакін Юрій, *Шевченко і фольклор*, [у:] *Шевченкознавство. Підсумки і проблеми*, Київ: Наукова думка 1975, с. 348-382.
6. Івашків Василь, *Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчості Пантелеймона Куліша*, Львів: Видавництво Львівського національного університету імені Івана Франка 2009, 448 с.
7. *Кобзарь Т. Шевченка*, [в:] *Отечественные записки* 1840, Томъ X (Май, Отд. VI), с. 23-24.
8. *Кобзарь. Тараса Шевченка*, [у:] *Тарас Шевченко в критиці*, Том 1: *Прижиттєва критика* (1839 – 1861), Київ: Критика 2013, с. 451-459.

9. Костомаровъ Николай, *Воспоминание о двухъ малярахъ*, [в:] *Основа* 1861 (Апрель), с. 44-56.

10. Костомаровъ Николай, *Записки о Южной Руси. Томъ второй. 1857*, [в:] *Отечественные записки* 1857, Томъ СХІV (Сентябрь, Отд. II), с. 1-26.

11. Костомаровъ Николай, *Кобзарь Тараса Шевченка*, [в:] *Отечественные записки* 1860, Томъ СХХІХ (Мартъ, Отд. III), с. 44-50.

12. Костомаровъ Николай, *Малорусская литература*, [в:] *Поэзия славян. Сборникъ лутшихъ поэтическихъ произведений славянскихъ народовъ въ переводахъ русскихъ писателей* / Ред. Н. Гербель, Санкт-Петербургъ 1871, с. 157-163.

13. Костомаровъ Николай, *Обзоръ сочинений, писанныхъ на малороссийскомъ языке*, [в:] *Молодикъ на 1844 годъ: Украинский литературный сборникъ / Издаваемый И. Бецкимъ*, Харьковъ: В университетской типографии 1843, Часть вторая, с. 157-185.

14. Костомаровъ Николай, *Ответъ на выходки газеты (Краковской) "Czas" и журнала "Revue contemporaine"*, [в:] *Основа* 1861, Книга 2, с. 121-135.

15. Кулишъ Пантелеймонъ, *Записки о Южной Руси: Въ 2-хъ томахъ*, Санкт-Петербургъ 1856, Томъ 1, 332 с.

16. Куліш Пантелеймон, *Об отношении малороссийской словесности к общерусской (Эпilog к "Черной раде")*, [у:] *Idem, Твори: У 2-ох томах*, Київ: Дніпро 1989, Том 2, с. 458-476.

17. Куліш Пантелеймон, *Передне слово до громади: Погляд на українську словесность*, [у:] *Idem, Твори: У 2-ох томах*, Київ: Дніпро 1989, Том 2, с. 504-512.

18. Куліш Пантелеймон, *Погляд на усню словесность українську*, [у:] *Вісник Львівського університету, Серія філологічна*, Львів 2007, Випуск 41, с. 302-306.

19. *Литературная летопись. – Стихотворения г. Шевченки. – Две стороны в его произведениях. – Поэма его: "Тополь". – "Рассказы и повести" г. Плещеева*, [у:] *Тарас Шевченко в критиці*, Том I: *Прижиттєва критика* (1839 – 1861), Київ: Критика 2013, с. 391-395.

20. Мордовцев Даниил, *Кобзарь, Тараса Шевченка. Коштом Платона Семеренка. С.-Петербург. 1860*, [у:] *Тарас Шевченко в критиці*, Том I: *Прижиттєва критика* (1839 – 1861), Київ: Критика 2013, с. 469-498.

21. Ригельман Николай, *Записки о Южной Руси*, [у:] *Тарас Шевченко в критиці*, Том I: *Прижиттєва критика* (1839 – 1861), Київ: Критика 2013, с. 283-289.

22. Сементовский Александр, *Очерки малороссийской демонологии. Домовой. – Ведьмы. – Русалки. – Болотяный. – Леший: (Окончание)*, [у:] *Тарас Шевченко в критиці*, Том I: *Прижиттєва критика* (1839 – 1861), Київ: Критика 2013, с. 179-180.

23. Тихорский Николай, *Гайдамаки. Поэма Т. Шевченка*, [у:] *Тарас Шевченко в критиці*, Том I: *Прижиттєва критика* (1839 – 1861), Київ: Критика 2013, с. 60-79.

Antony Moysey

**MYKHAYLO HRUSHEVSKYI RESEARCH CONCEPT
OF UKRAINIAN CALENDAR RITUALISM**

Bukovinian State Medical University, Ukraine

Антоній Мойсей

**КОНЦЕПЦІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО
КАЛЕНДАРНОЇ ОБРЯДОВОСТІ УКРАЇНЦІВ**

Abstract: The article is devoted to the investigation of cultural and educational studies of Mykhaylo Hrushevskiy. These researches are unique in their philosophical insights about ethnographic issues of finding the origins of folk customs and understanding the spiritual culture of the Ukrainian people. The study of calendar rites which describes conceptual approach of M. Hrushevsky still remains unchanged. The family is a center of society limit which develops the material and religious meaning of life. According to scientists the agricultural calendar is the core of Ukrainian ritual calendar. It contains the main points of the movement of the sun and the related events of earthly life.

Keywords: Mykhaylo Hrushevskiy, religious meaning, Ukrainian calendar ritualism

Діяльність Михайла Грушевського ще за його життя стала важливим фактором українського культурного розвитку. Він, як дослідник витоків культури українців, залишився вірним своєму концептуальному підходу щодо дослідження календарної обрядовості українців. Матеріальна основа буття у нього є визначальною. В цьому випадку в центрі стоїть родина, як соціальна клітина, в якій розвивається матеріальний і поетично-релігійний зміст життя. У поезії господарського життя він визначив “яскраву хліборобську закрутку” [2, 170-171]. За словами вченого, перед утворенням нової народної релігії, комбінованої зі старих магічно-на-

туралістичних елементів і нового християнського синкретизму, саме сільськогосподарська поезія була найяскравішою формою релігійної думки та культу.

Сільськогосподарський календар, за М. Грушевським, був *скелетом*, ристуванням, навколо якого збиралося *тіло*, яке складалося з різноманітних актів релігійно-політичного і громадського життя. Він їх зводив у якусь цілісність, об’єднував провідними, доволі неясними і не продуманими до кінця ідеями. Разом із тим, на думку вченого, річне календарне коло є релігійною системою, яка є незавершеною, не є цілісною та передчасно розбитою й

зруйнованою направленими проти неї церковними заходами. Не зберігши своєї первісної дохристиянської форми, стародавній український календар був замінений календарем церковним. Це призвело до зникнення цілих дохристиянських свят, або їхніх найголовніших мотивів. Серед них М. Грушевський згадує *русалії*, які в *Слові о казнєх кожінух* названі “*праздником дїявольским на поле їшєдших з танцями і скоками*”, та вінці, що “*ровнялись о клячїнні та вночі на водї до річки носились*”. Від величної купальської містерії, висловлює жаль український дослідник, збереглися переважно пародії, які не зберегли її первісного характеру. А з весняних циклів дійшли донині тільки дитячі та дівочі забави, що носять переважно еротичний характер. Така ж доля спіткала вегетаційні дії, обряди, присвячені пробудженню природи, відправлення яких було покладено на осіб, найменш зацікавлених у таких церемоніях – дівчат та хлопців. Разом із тим, до давніх магічних формул і дій приєдналися найбільш цікаві для молоді мотиви, пов’язані з любовно-весільною магією. До первісних мотивів додалися нові веселі співи, а у старі форми влився цілком новий зміст.

На основі цих перетворень та змін, які відбулися під натиском Церкви або виникли в процесі природної часової еволюції, вчений, цілком доречно, має на меті дослідити залишки дохристиянської магії та культу. Для цього він запропонував пройтися *календарним колом*, крок за кроком проникаючи у сутність стародавнього світогляду та пов’язаних із ним форм поетичної творчості.

Етнографічні спостереження підказали М. Грушевському, що початок стародавнього календарного року припадав на місяць, який передував Коляді. Однозначно виділявся двотижневий період між Воведінням (21.11 за старим стилем) і Варварою (04. 12 ст. ст.), що відповідав римським брумаліям. Щодо цього періоду в народі побутували повір’я доцільності сільськогосподарських робіт: до Воведіння можна копати землю, після нього до самого Благовіщення заборонялося; те саме стосувалося биття білизни праниками з Воведіння протягом дев’яти четвергів. Згадані заборонені роботи могли пошкодити ниві, *покликати тучу*. У старих повір’ях Воведіння сприймалося як новий рік і з цього приводу склався звичай, згідно з яким “хто перший приходив рано до хати рахувався першим *полазником* на новий рік: він приносив добро або лихо”. Тому сусіди не поспішали заходити уранці до чужої хати на Воведіння, так само як і на Різдво й Великдень, щоб потім не бути звинуваченим у тому, що це вони принесли нещастя [2, 174]. В описі цього свята вчений звернув увагу на характерний дохристиянський ритуал освячення води. Вода бралася з місця стікання трьох потоків, переливалася через вогонь у підставлений посуд, отримуючи лікувальну силу.

Дохристиянська практика зустрічі нового сонячного року тісно пов’язана, на думку М. Грушевського, з Колядою, тобто з календами. Така назва поширена на Балканах (новогрецьке *колянта*, болгарське *календе* або *коледа*) і пов’язана з різдвяними святами, особливо з передріздвяним вечором. Воно витіснило

стару автохтонну назву *Корочюна*, яке побутувало в Західній Україні, а також у волохів і болгарів [2, 177]. На думку дослідника, це свято має багато спільного з Воведінням – особливо це стосується аналогічного кола ідей. Воведіння виглядає слабким відбитком Коляди, яке відібрало все багатство словесного і дійового церемоніалу, пов'язаного з новорічною обрядовістю.

На думку Степана Килимника, український цикл зимових свят нагадував цикл подібних грецьких та римських *Врумалій* – від 24 листопада до 17 грудня на честь Діоніса; *Сатурналій* – від 17 до 24 грудня; *Воти* – від 24 грудня до 1 січня. Цьому циклу відповідали українські свята: *Калита-Андрій*, *Катерина*, *Корочюн*, тепер Різдво, *Маланка*, *Василь* – Новий рік та Водохреща (стародавні назви свят, крім *Калити* та *Корочюна* забуті у народній пам'яті, а з прийняттям християнства всім цим святам дано вже й християнські назви) [5, 12].

Церемонія розпалення нового вогню на святвечір нагадує прадавній дохристиянський звичай. Для цього ритуалу господарі припасують протягом дванадцяти днів дванадцять полін. Новорічним вогнем поліна розпалюються в печі і на них готуються дванадцять страв для святочної вечері, що демонструє достаток господарства. Серед ритуальних страв М. Грушевський виділив гуцульські боби, рибу, варені пироги, голубці, сливи, пшеничну кутю з медом (*дзьобавку*), бараболі з товченим часником, ячмінну кашу з олією або медом (*логазу*), сливки з квасолею, пироги з маком, *росівницю* – капустяний розсіл із крупами, пшоняну кашу, варену кукурудзу (*кокот*). У

порівнянні з цим, самбірський набір ритуальних страв складався з дев'яти найменувань: капуста, бараболі з олією, пироги з бараболь, киселиця, біб або горох, ячмінна або вівсяна каша (*кутя*) з маковим молоком, груші, голубці з вівсяними або пшеничними крупами, пшенична кутя з маком, гриби з олією [2, 178].

Дослідивши магічні акти, які здійснювалися під час цього свята, М. Грушевський відзначив і спеціальні свята, направлені проти ворогів. Серед них слід відмітити звичай затикувати клоччям або отавою дірки в лавицях, примовляючи: “не дірки затикаю, але роти моїм ворогам, аби їх напасті не ловили мене через цілий сей рік”; або звичай зав'язувати на мотузці гудзики, підставити її під себе, примовляючи: “аби всі роти так мовчали, як ті гудзики під моєю срюю” [2, 179].

Вчений зупинився детально і на магічних діях, пов'язаних з *дідухом* – обжинковим снопом, внесеного з процесією до хати після закінчення останнього жнива. Серед практикованих магічних дій, слід відмітити *квоктання*. Квокче або господиня, варячи кутю, або діти, вся сім'я – аби кури неслися. Господар, застеляючи сіно або солому, “ричить як корова, блеє як вівця і рже як кінь” [2, 180] – щоб худоба велася. Для охорони подвір'я від злих сил, господар обкурював стайні, комори. Причому стайні посипав диким маком, щоб відьми його збирали і не чіпляли корів.

Аналізуючи новорічну та обрядовість на Водохрещу, М. Грушевський відмітив, що воно не містить в собі нічого надзвичайного, воно відбиває загальну символіку творення щасливого нового року, яке проходить че-

рез увесь цей новорічний цикл, починаючи від Воведіння. Так освячення води з Воведіння перейшло на новорічну ніч або на Водохреща. Розмови худоби пов'язують то з Різдом, то з Новим роком. На думку вченого, вже в дохристиянські часи ці обряди і церемонії “мандрували по всьому новорічному циклу”.

Розглянувши весняний цикл свят, М. Грушевський відмітив, що весняні обряди також дуже змінилися під натиском християнського календаря та боротьби духовенства й адміністрації з поганством. Вони припадали у Великий піст, і тому дещо перекинулися на великодній тиждень та збереглися виключно як дитячі забави молоді, а також як поминальні свята, дні померлих тощо.

Прологом цього циклу свят є “зустріч зими з літом”, їхня боротьба за панування. На думку М. Грушевського, воно притягнене чисто механічно назвою свята, на Стрітіння: “Зима з літом зустрічаються”. Це ілюструється народним повір'ям: “якщо на Стрітіння тепло, перемагає літо, а якщо ніде не капнула стріха, то зима повинна ще затриматись” [2, 194]. Починався ж весняний період появою перших птахів, у березні, і закінчувався приблизно Благовіщенням. У цей період різні повір'я, магічні дії, ворожіння були пов'язані з ідеєю пробудження землі і скритого в ній життя.

Цей момент ілюструє і Павло Чубинський. Так, в праці *Мудрість віків* вчений зазначив, що другого лютого, в день свята *Громниці* або *Стричань* зустрічаються зима з літом, щоби поборотися, кому йти вперед, кому повертати назад [8, 12].

М. Грушевський згадав такі характерні моменти найважливіших

весняних свят, як добування нового живого вогню – у зв'язку з обрядами очищення (очищення землі вогнем, відгону морозу, зими, смерті і всякої нечисти); містерія похоронів Коструба; зустріч і привітання весни (весняні дари); великодні обливання і кидання до води тощо.

Найбільш яскравим моментом великоднього обходу, Михайло Грушевський називає *волочення*, ходіння від хати до хати з привітаннями і поздоровленнями, що відбувається у великодній понеділок – через те званий *волочільний* або *волочебним*. Термін *волочіння* вчений трактує як “відвідування близьких та їх обдарування *волочільним* калачем, крашанками” [2, 205] тощо; хоча іноді він трактується і як обмін між парубками і дівчатами крашанками. Ще одним волочільним звичаєм, М. Грушевський називав вітання з боку молоді господарів, що цілком аналогічне з колядуванням.

На думку С. Килимика, у результаті боротьби Церкви з цим звичаєм, почали *волочебні* обходи робити на другий – третій день Великодня з *дорою*, тобто, зі *свяченим* [5, 382].

Порівнюючи весь волочільний обряд і тексти які побутували у великоросійській губернії з колядницьким обрядом Гуцульщини, М. Грушевський знайшов їх подібними, що вказувало на стародавність та загальний характер цього явища. Вчений хотів вияснити, чи два цикли, два обряди, новорічний і великодній, віддавна існували паралельно в подібних формах, чи цикли пісень були від початку різні й лише згодом стали концентруватись навколо *волочільного* обряду. Він спробував пояснити, що «давно вже було відомо, що

коляди не мають у собі нічого спеціально зимового, навпаки, просякнуті весняним елементом; можливо, маємо перед собою постійні величальні теми, які виступали при подібних обрядових обходах більше ніж два рази на рік: співалися і при літніх і осінніх обходах» [2, 208].

За М. Грушевським, на Юрія (23 травня), у деяких римських календарях існувало свято роз (*dies rosae, rosalia, rosatio*) – початок літа а також день предків (*parentalia*). На характері цього маловідомого свята, позначилися пізніші християнські впливи, які наблизили русалії до *скоморохів* і *кукол* та вжили це слово замість грецьких *іподромій*, кінських перегонів. Пам'ятаючи про переходи поминальних відправ у забави зі скоморохами і *тризни*, воєнні ігри, характер поминального свята, на думку дослідника, постає перед нами доволі ясно. Так як новорічні коляди перейшли на Різдво, так і це поминальне свято було перенесено на Трійцю й стало великим поминальним днем. Далі це стосується дня мерців, у який, за народними віруваннями, вмерлі лякають та затягують до себе живих, діставши назву *русалок*. Причому, як в українських *дідьків*, тут наклалися символи душ померлих, нехрещених дітей, німф, духів збіжжя. Мітичне значення назв *русалок* і *мавок* (навок, від *навь* – мрець) перейшло на ці образи [2, 214].

З приводу *мавок* існують й інші думки. Так, Михайло Максимович у праці *Дні та місяці українського селянина* писав, що “у різних місцевостях Південної Русі *русалок* звуть *мавками* (тобто *навками*, *мерцями*); але на Україні ця назва невідома” [6, 73].

Русалкам і *мавкам* присвячували четвер Святої неділі – *русальний* або *мавський великдень*, що відповідало *навському* четвергові на великодніх святах. У деяких місцевостях святом *русалок* був десятий понеділок – через два тижні після Зелених свят. У ці дні не можна працювати, щоб не гнівити *русалок*, які можуть нашкодити полю, а так вони будуть його берегти. Дівчатам у ці дні треба було бути дуже обережними. Охоронним зіллям вважалося полин і любисток, яких треба було носити при собі, щоб не потрапити до рук *русалок* [2, 215].

Беручи до уваги факт поділу літніх свят між *кличальною* неділею і святами Купала й Петра-Павла, вчений відмітив, що дуже важко знайти відповідне місце оргії в стародавньому дохристиянському календарі. Ця оргія була пов'язана або з закінченням *Святої неділі* і припадала на перший понеділок Петрівки, або була перенесена на останній понеділок перед Петром, що приблизно сходився з *Купайлом*. За М. Грушевським, це свято найчастіше носило назву *розигри*, часом змішувалося з *русаліями*, подеколи покривалося похоронами Коструба або Ярила, що теж відбувалося ц перший понеділок Петрівки. Його найбільш характерною ознакою є оргія, що справлялася заміжніми жінками, за участі чоловіків, або без них. Як зазначав вчений, це свято мало аналогічні риси з оргіями сирної неділі і до певної міри їм відповідало. З іншого боку, воно близьке за характером до купальських *ігрищ*, тільки там головну роль відігравала молодь, тим часом як учасниками петрівчаної оргії було старше покоління [2, 217].

Досліджуючи залишки стародавньої обрядовості, пов'язаної зі святом Івана Купала, М. Грушевський виділив деякі суттєві моменти. Один із них – час найвищого розквіту природи. Природна енергія досягає свого кульмінаційного пункту, відбувається поворот сонця на осінь. Звідси переконання про особливо цілющу і магічну силу рослин, зібраних у цей час. На цей період припадало збирання трав для ліків та ворожіння. Вода і роса в ці дні була особливо цілющою. В цей час відбувалися обходини поля та його очищення вогнем – славні купальські огні, через які стрибають хлопці і дівчата [2, 219].

З осінніх свят учений згадав *Покрову* (з якої починався сезон весіль), суботу перед Дмитром (*дідова субота*, свято померлих предків), свято *Кузьми-Дам'яна беззмерзлого* та ін. Кінцем року вважалося Воведіння.

Наукову концепцію М. Грушевського щодо питань календарної обрядовості можна доволі ясно зрозуміти, проаналізувавши його працю *Історія України-Руси*. У ній учений доводить, що релігійні вірування епохи після розселення, подібно до східнослов'янських свят мали переважно натуралістичний характер. Вони ґрунтувалися на головних моментах руху сонця та пов'язаного з цим річного розквіту і занепаду земного життя. Але навіть у дохристиянській епісоді дослідник убачав певні початки персоніфікації згаданих моментів і навіть антропоморфного їх представлення [1, 337].

За Корочуном – найбільш коротким днем року, наступало з зимовим поворотом сонця свято нового астрономічного сонячного року. Воно злилося з християнським Різдом, що

було покладено в античному світі в основу християнізації поганських свят. На Різдво через те перейшла назва Корочуна. Старе ж *поганське* свято з його специфічною обрядовістю постало під впливом грецько-римської культури та її новорічних свят, й отримало пізнішу назву *Коляда*. Воно лишило значні сліди у сучасному святкуванні Різдва, Нового року, Водохрещі, що вказують на хліборобський, господарський характер свята: вечеря серед снопів, побажання і ворожіння на урожай та приплід на майбутній рік, запросини морозу на кутю – містять давній дохристиянський характер.

Прихід весни вітається веснянками і весняними іграми, що тривають до *Зелених свят*. До цих свят долучено декілька *поганських*: свято розквіту природи, коли весна зустрічається з літом; русальний тиждень: тоді русалки виходять з води і гуляють по берегах. При тому змішуються свята русалок і небіжчиків: четвер на зелених святах був заразом і *навським* (*мавським*) або *мертвецьким великим* і *русальним*.

Літній поворот сонця – найбільший розквіт природи і заразом заповідь її зникання, завмирання, святкується на Купала, поєднаного з християнським *Івановим днем*, і персоніфікується в парі *Купайла* та *Марени*. Ця ніч повна чудес, коли тайни природи стають доступними людям, коли цвіте папороть, коли можна почути мову звірів, бачити приховані скарби [1, 338].

Можна зробити висновок, що у дослідженні календарної обрядовості концептуальний підхід академіка Михайла Грушевського залишився незмінним. Родина є центром лімі-

тованого соціуму, в якому людина розвивається матеріально, духовно та духовно. Сільськогосподарський календар, на думку вченого, є стрижнем календарної обрядовости українців, який тримався на головних моментах руху сонця та пов'язаного з цим річного розвитку і занепаду земного життя.

Bibliography and Notes

1. Грушевський Михайло, *Історія України-Руси: У 11-ти томах, 12 книгах*, Київ: Наукова думка 1991, Том 1, 736 с.
2. Грушевський Михайло, *Історія української літератури: У 6-ти томах, 9 книгах*, Київ: Либідь 1993, Том 1, 392 с.
3. Грушевський Михайло, *Справа українсько-руського університету у Львові*, Львів 1899, 35 с.
4. Дзюба Іван, *Михайло Грушевський – провідний будівничий української культури*, [у:] *Михайло Грушевський: Студії і матеріали. Збірник наукових праць і матеріалів: Міжнародна конференція присвячена 130-й річниці від дня народження М. Грушевського, Нью-Йорк-Торонто-Київ-Львів-Мюнхен 1996*, с. 228-235.
5. Килимник Степан, *Український рік у народних звичаях в історичному освітленні*, Київ: Обереги 1994, Книга 1, 400 с.; Книга 2, 528 с.
6. Максимович Михайло, *Дні та місяці українського селянина*, Київ: Обереги 2002, 189 с.
7. Трум О., *Культурно-просвітницька діяльність М. Грушевського*, [у:] *Питання історії України: Збірник наукових статей*, Чернівці: Зелена Буковина 2003, Том 6, с. 127-129.
8. Чубинський Павло, *Мудрість віків: У 2-ох книгах*, Київ: Мистецтво 1995, Книга 1, 224 с.; Книга 2, 224 с.

Volodymyr Borysiak

UKRAINIAN THEATER IN LVIV FROM 1800 TILL 1900

University of Warsaw, Poland

Wołodymyr Borysiak

UKRAIŃSKI TEATR WE LWOWIE W LATACH 1800 - 1900

Abstract: This publication sets out a brief history of Ukrainian theater 'Ruska Besida' ('Ukrainian Conversation') in Lviv since its establishment till 1900. The publication also consider some questions of formation and development of the Ukrainian Galician theater, primarily associated with such prominent figures of Ukrainian theater as O. Bachynskiy, T. Bachynska, M. Kropyvnytskyi, I. Hrynyvetskyi, I. Biberovych and others. The author quotes from the memoirs and recollections of contemporaries and reviews, reflected in the Polish and Ukrainian press.

Keywords: History of Ukrainian theater, Lviv

Na początku XIX wieku we Lwowie oprócz Teatru Polskiego również działał, pierwszy profesjonalny Teatr Ukraiński – *Ruska besida*, założony jeszcze w 1864 r. Jednak historia ruskiego (ukraińskiego)¹ teatru we Wschodniej Galicji sięga XVIII wieku, kiedy grekokatolickie seminarium we Lwowie, w czasach austriackiego Rządu staje się „gniazdem polonizmu”, kiedy w murach tej uczelni po raz pierwszy czytano dzieła A. Mickiewicza. Właśnie wtedy w tym ruskim grekokatolickim seminarium urządzano widowiska sceniczne w języku polskim. Najpierw grano szkolne komedie Bohomolca, bez udziału kobiet, a następnie i

sztuki innych autorów. Do najzdolniejszych kleryków biorących udział w tych przedstawieniach należały Józef Czerniecki i Jan Stoczkiewicz. Ostatni wyróżniał się dużą zdolnością literacką, i przetłumaczył wielu sztuk na język polski dla teatru seminaryjnego, m.in. sztukę *Wiosna* H. Kleista (wydanej drukiem 1802 r.). O dalszych przedstawieniach w seminarium dowiadujemy się dopiero w latach 1829 i 1830. W tych przedstawieniach brali udział: Kowalski, Szudlijski, Urycki i Słowajski, który występował w rolach kobiecych. „Na przedstawieniach tych, – jak zauważa Stanisław Pełowski, – bywała liczna publiczność świecka, sam Kamiński dyrektor sceny polskiej we Lwowie wyrażał się nader pochlebnie o grze dyletantów” [1, 67-69]. Jednak pierwsze ukraińskie przedstawienie, jakie odegrali wycho-

¹ Należy zaznaczyć, że nazwa „ruski” pochodzi od nazwy państwa – „Kijowska Ruś – Ukraina” i nie ma nic wspólnego ze słowem „rosyjski”, to znaczy nazwy państwa – „Rosja”. Dlatego nazwa „ruski” w danej publikacji będzie używane w znaczeniu – „ukraiński”.

wańcy seminarium lwowskiego, było przedstawienie wesela na Rusi, wraz ze wszystkimi obrzędami, za dyrekcji H. Jachymowycza, późniejszego metropolite. Wtem za czasów jego dyrekcji we lwowskim grekokatolickim seminarium znajdowały się najwybitniejsze ówczesne siły ukraińskich intelektualistów, m. in.: Szaszkewycz, Wahylewycz, Hołowaćkyj, Kozanowycz, Mohylnićkyj, Moch, Skomorowśkyj, Szuchewycz, Ustyjanowycz i inne. Po dwuletniej kadencji H. Jachymowycza jego wpływ na wychowawców seminarium był ogromny. Tak, że po ukończeniu seminarium jeden z jego uczniów, R. Moch obejmując probostwo w obwodzie Stanisławowskim napisał w 1848r. i wydał pierwszą ukraińską komedię *Sprawa w seli Klekotyni*, a inny I. Naumowycz napisał pod wpływem Molierowskiej komedii *George Dandin* – sztukę *Hryć Maźnycia* (wydana w czasopiśmie „Pszczola” w 1849 r.). Zaś inni jego uczniowie m. in. – C. Skomorowśkyj również przetłumaczył sztukę Chomiakowa *Jermak*, a Witoszyński naśladowując wodewil francuski napisał wodewil – *Kozak i ochotnik*. Wtem żadna ze sztuk nie była wystawiona, ponieważ byli napisane raczej, jako dialogi bez podziału na sceny i akty, na wzór *dramatu szkolnego*.

Dopiero po rewolucji 1848 r. w imperium austriackim zaczyna się intensywnie rozwijać kulturalne życie ukraińskiej wspólnoty na terenie galicyjskiej Rusi. Dlatego pierwsze publiczne ruskie teatralne przedstawienie w języku ojczystym odbyło się w grudniu 1848 r. w Kołomyi. Amatorzy odegrali sztukę I. Kotlarewskiego *Natałka Połtawka* w przeróbce I. Ozarkewycza, tylko pod tytułem *Dziewczyzna na wydaniu, albo Na miłowanie niema siłowania*. Przedstawienie również zagrano we Lwowie

26.X.1848r., w czasie zamknięcia zjazdu „Ruskich naukowców”. Sztuka cieszyła się dużym powodzeniem u widza zawdzięczając udziału utalentowanego aktora i literata Rudolfa Mocha. Jak wiadomo sztukę kilkakrotnie grano w różnych amatorskich zespołach Galicji w latach 1848 – 1851, lecz przedstawienia poprzedzano zazwyczaj hymnem Huszałowycza: *Myr wam bratia*. Wobec tego sztukę zagrano i w Przemyślu w amatorskim zespole pod kierunkiem pani Saarowej w reżyserii I. Witoszyńskiego. Repertuar amatorskich zespołów w tych latach składali głównie przeróbki sztuk Kotlarewskiego, Kwitki-Osnowjanenki, Moliera, Kotzebue i innych autorów. Tymczasem na początku lat sześćdziesiątych, z momentu pierwszych przejawów odrodzenia ukraińskiego społecznego życia w środowisku ukraińskiej wspólnoty powstaje myśl o zorganizowaniu w Galicji profesjonalnej sceny teatralnej. W 1864r., we Lwowie z inicjatywy wicemarszałka sejmu i prezesa Stowarzyszenia *Ruśka Besida* (zał. w 1862 r.) – Juliana Ławrowskiego, powstaje ukraiński profesjonalny teatr *Ruśka besida*. Dyrekcje teatru powierzono znanemu aktorowi i teatralnemu przedsiębiorcy z Żytomierza – E. Baczyńskiemu. Jak wiadomo Baczyński z żoną był znany ze współpracy z polskimi zespołami Żytomierza i Kamieńca – Podolskiego (1860 – 1861), lecz po polskim powstaniu 1863 r., teatr polski w Żytomierzu zlikwidowano i on chętnie przenosi się do Galicji. Wspólnie z Baczyńskim do Lwowa przybyła jego żona w przyszłości wybitna ukraińska aktorka – Teofilia Baczyńska. Więc Baczyński z żoną składali jądro zespołu i byli pierwszymi zawodowymi aktorami ukraińskiego teatru w Galicji. Po wielokrotnym staraniom Stowarzyszenia

„Ruśka Besida” przed Namiestnictwem o pozwolenie na założenie we Lwowie stałego ukraińskiego teatru, Stowarzyszenie natomiast uzyskało „pozwolenia na 40 przedstawień rocznie, pod warunkiem składania pewnej opłaty na rzecz miejscowej sceny niemieckiej (za pierwszych dwanaście przedstawień po 15 zł., za dalsze po 25 zł.” [1, 11] Koncesje teatralną wydział *Ruśkiej Besidy* otrzymał 4 marca, a już 29 marca odbyło się pierwsze przedstawienie ruskiego teatru we Lwowie, w Sali Domu Narodowego. Na inauguracyjne przedstawienie było wybrano sztukę *Marusia* Gołembjowskiego, a faktycznie sceniczną przeróbkę słynnej powieści Kwitki-Osnowjanenki, zaadaptowanej dla ruskiej sceny we Lwowie przez P. Święcickiego. Bilety na te przedstawienie, jak zapowiadała polska prasa rozchwycono za długo przed premierą, a liczne goście z prowincji, którzy przybyli na tą uroczystość do Lwowa, nie znaleźli miejsca w Domu Narodowym. O tym wydarzeniu warto przytoczyć opis znanego historyka Lwowskich teatrów Stanisława Pełowskiego: „Rano tegoż dnia odbyło się uroczyste nabożeństwo w cerkwi wołoskiej, wieczorem zaś zbite tłumy zaległy salę i przyległe korytarze w Domu Narodowym. O godzinie wpół do ósmej przybył ówczesny Namiestnik hr. Mensdorf w otoczeniu dostojników wojskowych i rządowych, po czym nastąpiła uwertura i prolog pióra ks. E. Ogonowskiego, wypowiedziany przez Longina Buczackiego. Utwór ten napisany z niezwykłą siłą poetycką i prawdziwym natchnieniem, wywarł bardzo potężne wrażenie na całej publiczności, a słowa: „Хоча щербата була доля / Та перетривала кріпка воля”.

Znalazły powtórzenie w polskiej prasie. Po wykonaniu symfonii Wierbic-

kiego, rozpoczęło się wreszcie właściwe przedstawienie” [1, 12]. Tytułową rolę wykonała Baczyńska, natomiast w innych ważniejszych rolach wystąpili Baczyński i Kontecka, jednak resztę ról epizodycznych „ku powszechnemu zadowoleniu wykonali akademicy” – Jurczakewycz, Nyżankowskyj i Sywerkowskyj. Kapelmistrz polskiego teatru W. Lajbold-Smaciarzyński prowadził orkiestrę teatralną. Wtem dekoracje do sztuki dokonał znany dekorator polskiej sceny F. Pohlmann. Warto zaznaczyć, że Pohlmann, jako absolwent malarskich szkół Belgii, Holandii i Francji od dawna był znany we Lwowie, jako dekorator teatru Skarbka. Jak zauważała ówczesna prasa spektakl teatru *Ruśka besida – Marusia*, cieszył się ogromnym powodzeniem tak, więc publiczność nagradzała grę artystów i amatorów hucznymi oklaskami i brawami, dlatego spektakl kilkakrotnie powtórzono. Polska ówczesna prasa zajęła wobec młodej ukraińskiej sceny bardzo przychylne stanowisko. Aktorska kreacja Teofilii Baczyńskiej w roli tytułowej została bardzo wysoko oceniona przez polską, ukraińską i niemiecką prasę, tak w gazecie „Przegląd”, pisano: „Pani Baczyńska przedstawiła typ młodej, niewinnej, skromnej i uczciwej wiejskiej dziewczyny o nadzwyczajnej urodzie, w jej grze wystudiowano każdy szczegół, każdy ruch, każde słowo; ona tak wiernie zrozumiała i odtworzyła charakter, tak pogłębiła dusze tych dziewczyn z pod wiejskiej strzechy, że nawet w chwili największej radości mają na czele cięń melancholii i serdecznej tęsknoty. Każda scena z zazdrością może patrzeć na ukraińską scenę, która się szczyci taką artystką” [2]. Tymczasem z nowo powołanych aktorów teatru odrazo odznaczono Jurczakewycza i Niżankiwskiego.

Obok wyżej wymienionych nazwisk do ukraińskiego teatru również zaangażowano na stanowisko aktorów: W. Łukasewycz (byłą aktorkę sceny polskiej), Smolińską, Klitowską, Bohdana, oraz na zasadach bezkorzystnych usług akademików – Łazowskiego, Witoszyńskiego, Buczackiego, Kaczela, Kalitowskiego i Kobyłańskiego [4, 9]. Repertuar nowo założonego teatru składali głównie sztuki ukraińskich autorów: I. Kotlarewskiego (*Natałka Połtawka, Moskalczariwnyk*), H. Kwitki-Osnowjanenki (*Swatannia na Hończariwci*), T. Szewczenki (*Nazar Stodola*), D. Dmytrenki (*Kum-mirosznyk*), A. Waszczenki (*Odyn poraduww, druhyj potiszzyw*), R. Mocha (*Opiekuństwo*), oraz przeróbki wodewilów francuskich i polskich sztuk Korzeniowskiego (*Wierzchowińscy*) i innych autorów. Również zapowiedziano, że na scenie będzie w użytku tylko język ukraiński – ludowy, i na afiszach teatru będzie używano czysto ukraińską pisownię, jak i również takowej będzie używać w swej korespondencji Dyrekcja Stowarzyszenia. Jak zaznaczał znany historyk ukraińskiego teatru Stepan Czarnećkyj: „...W pierwsze lata swego istnienia nasz teatr był czy nie największym proroczym świadectwem naszej duchownej i kulturowej jedności z Naddnieprzańską Ukrainą” [7, 42]. Tymczasem dla dopełnienia repertuaru teatru poprzez sztuki autorów Galicyjskich, teatralny wydział Stowarzyszenia *Ruśka besida*, ogłosił konkurs na napisanie sztuki w języku ukraińskim. „Ten konkurs, – jak pisał Iwan Franko, – był prawie porywem świeżego powietrza w dusznej atmosferze ówczesnej literaturze ruskiej; uruchomił on dużo [...] utalentowanych rąk do dramatycznej produkcji” [6]. Po rozstrzygnięciu konkursu wiosną 1865r. na scenie teatru wysta-

wiono najlepsze sztuki, które uznała komisja konkursu m. in.: *Roksolana* H. Jakymowycza, *Siła miłości, albo Dru-ga kochanka* W. Szaszkewycza, *Pidgiriannie* i *Obman oczej* I. Huszałewycza, *Pan dowgonos* K. Merunowycza. Najlepszym dziełem dramatycznym uznano melodramat *Pidhorianny* I. Huszałewycza, jednak pierwszą premię autor dzieła rozdzielił z kompozytorem M. Werbickim, który napisał muzykę do tej sztuki. Zawdzięczając pięknej muzycznej oprawie, ta sztuka przez długie lata nie schodziła z repertuaru teatrów jak Wschodniej Galicji, tak i Naddnieprzańskiej Ukrainy. Jednak wśród Galicyjskich pisarzy znacznie się wyróżniał aktor i literat, polskiego pochodzenia P. Święcicki. „...Był [...] wśród ukrajinofilskiej gromady, – jak zaznaczał o nim I. Franko, – na wszelki sposób pierwszorzędną siłą; człowiek bardzo zdolny i władający [...] szerokim i świeżym spojrzeniem, Polak z Ukrainy rodem, bardzo dobrze był zapoznany z językiem, historią i obyczajem ukraińskiego ludu, a zarazem jako szczerzy demokrat i człowiek postępowy, był wśród współczesnych Polaków zjawiskiem nadzwyczajnym” [6]. Święcicki, jako Polak urodzony na Wschodniej Ukrainie, będąc absolwentem Kijowskiego Uniwersytetu, był aktorem teatru Stengła (pseudo Sielski), jak uczestnik polskiego powstania 1863 r., po upadku owego przenosi się do Wschodniej Galicji i z całym zapałem oddaje się pracy na polu ukraińskiej literatury dramatycznej. Właśnie on przetłumaczył dla ukraińskiej sceny ponad dwudziestu utworów scenicznych takich autorów, jak m.in.: Szekspira (*Hamlet, Makbet*), Fredrę, Korzeniowskiego, również przerobił na ukraiński kształt sztukę Moliere *George Dandin* pod tytułem – *Hawryło Bambuła*, jak i dokonał adaptacji sce-

nicznej poematu T. Szewczenki *Kateryna* i inne. Oprócz Świącickiego na niwie dramatycznej pracowało całe grono literatów m. in. – Kłymowycz (przerabiał sztuki Kwitki-Osnowjanenki o Szelmen-ce), albo O. Łewyćkyj (tłumaczył sztuki z niemieckiego) i inne. Warto zaznaczyć, że na samym początku zainteresowanie ukraińskim teatrem było ogromne i nie tylko wśród Ukraińców, ale również wśród Polaków, dlatego na pierwszych przedstawieniach teatru *Ruśka besida* prawie zawsze trzy czwarte miejsc było wykupiono przez polską publiczność. Ze względu na to w końcu maja 1864r. na scenie Polskiego Miejskiego Teatru odegrano sztukę *Ukrainka*, „w której całe sceny rozgrywały się w ruskim narzeczu ludowym [...] a polska i ruska publiczność, licznie zebrana w teatrze darzyła hucznymi oklaskami pannę Maćkiewycz (Paraska) i p. Koncewycza (Kozak)” [1, 15]. Podobny chwyt stosował, prawda w komercyjnym celu dyrektor i antreprenier wędrującego polskiego teatru – Łobojko, który będąc na gościnnych występach w Kołomyi i Stanisławowie obok polskich sztuk wystawiał sztuki w ukraińskim języku. Tymczasem po odegraniu dwudziestu przedstawień we Lwowie, w połowie lipca Baczyński z zespołem wyjechał na gościnne występy najpierw do Kołomyi i Stanisławowa, a dalej do innych miast i małych miasteczek Wschodniej Galicji. Jednak Baczyńskiemu tak i nie udało się utrzymać zespół na wysokim poziomie, ponieważ pomiędzy nim, a aktorami i amatorami wciąż wynikały spory i kłótnie, które doprowadziły do odejścia z teatru wielu zdolnych aktorów. Zarząd próbował wziąć kierownictwo teatru pod swoją kontrolę, jednak prowadzenie objazdowego zespołu po prowincji spowodowało, że teatr po-

nownie oddano w koncesję Baczyńskiemu. W taki sposób pewien czas z przerwami i niezbyt fortunnie prowadził Baczyński teatr *Ruśka besida*, jednak 1868 r. on rzuca teatr i wyjeżdża do Rosji. W tym czasie kierownictwo teatrem *Ruśka besida* przy wsparciu rusofilów, obejmuje aktor A. Mołęćkyj. Wkrótce do Galicji powraca Baczyński i zakłada swój odrębny zespół. Repertuar teatru pod kierunkiem A. Moleckiego składali głównie sztuki napisane rosyjsko - ukraińską gwara, dlatego ten teatr nie cieszył się powodzeniem u ukraińskiej publiczności, a polska prasa zarzucała teatrowi propagandę moskiewszczyzny. Tak że na początku lat siedemdziesiątych we Wschodniej Galicji istniało dwa teatralnych zespoły – Moleckiego i Baczyńskiego. Jednak taka sytuacja bardzo negatywnie wpłynęła na stan rzeczy, ponieważ i tak słabe i niewielkie siły teatralne zostały rozproszeni po dwóch zespołach, co stało się przyczyną obniżenia profesjonalnemu poziomowi teatrów. Dlatego zarząd Stowarzyszenia połączył dwa zespoły, a stanowisko dyrektora teatru zostało powierzono Teofilowi Romanowyczowej. Wobec tego w teatrze nastąpiła pewna stabilizacja i polepszenie. W 1875 r. teatr Romanowyczowej przebywał na gościnnych występach we Lwowie i grywał przedstawienia w pojezuickim grodzie, wtem na zaproszenie Dyrekcji Polskiego Miejskiego teatru zagrał z dużym sukcesem kilka sztuk na scenie teatru Skarbka (*Natałka Połtawka, Szkolar na mandriwci, Swatannia na Honczariwci*). Właśnie ten okres teatru *Ruśka besida* uważano przez ówczesnych teatrologów, jako lepszą dobę w historii kształtowania i rozwoju ukraińskiego teatru w Galicji. W tych latach na gościnne występy do trupy Romanowyczowej z Naddnie-

przańskiej Ukrainy zaproszono „ojca ukraińskiego teatru” M. Kropywnyckiego (z kwietnia po listopad 1875r.). M. Kropywnyckij dołączył się do trupy teatru *Ruśka besida* w Tarnopolu, gdzie wtedy przebywał na gościnnych występach. Właśnie w Tarnopolu po raz pierwszy wyszedł na Galicyjską scenę w roli Chomy Kyczatego, w sztuce *Nazar Stodola* T. Szewczenki, wielki ukraiński aktor. Ze względu na Kropywnyckiego, sztukę *Nazar Stodola* grano kilkakrotnie, gdzie on wykonywał na zmianę z J. Hrynewieckim rolę Nazara Stodoli albo Chomy Kyczatego. Kropywnyckij na Galicyjskiej scenie również występował w rolach Kabycia (*Czarnomorscy*) i Stećka (*Swatannia na Gończariwci*), jak i w tytułowych rolach sztuk *Garkusza* i *Szelmenko...*, tworząc prawdziwe aktorskie kreacje. Galicyjska publiczność dosyć często była po prostu oczarowana i zachwycona aktorskimi kreacjami M. Kropywnyckiego. Jednak od momentu założenia, teatr ukraiński odczuwał ogromne trudności finansowe. Pieniądzy brakowało dosłownie na wszystko, już nie mówiąc o załatwieniu porządných kostiumów, rekwizytów, albo dekoracji. Tymczasem teatr dalej wędrował do Barszczewa, Sniatyna, a stamtąd do Czerniowców i Kicmania. Lecz w listopadzie, po pewnym rozczarowaniu Kropywnyckij powrócił na Naddnieprzańską Ukrainę. Z upływem czasu o tym okresie w swojej biografii on pisał, że w teatrze *Ruśka besida* za dyrekcji T. Romanowyczowej – „biedne kostiumy”, „niepodobne dekoracje”, a o orkiestrze twierdził że składała się „z sześciu muzyków”, również wspominał „o chórze złożonym z czterech dziewcząt i pięciu chłopców”, jak i o tym, że żadnej porządnej Sali on nie spotkał poza Tarnopolem i Czerniowcami... O głównych

aktorach trupy – Kamińskiej, małżeństwie Baczyńskich, Natorskim i Gordońskim wspominał, jak o byłych polskich aktorach grających swe rolę prawie po polsku. „Za kulisami panował polski język; artystkom przypisywano rolę łacińskimi literami... A w przerobionych dziełach z polskiego Natorskij prowadził swoje rolę całkowicie po polsku” [3, 102]. Również Kropywnyckij pozostawił krytyczną opinie o kostiumie bardzo utalentowanej aktorki – Baczyńskiej w roli Natałki, matka której „z biedy sprzedała dwór, i kupiła chatkę [...], cała była udekorowana francuskimi kwiatkami i szerokimi kokardami i nie w zapasce albo płachcie, ale w kupieckiej do kolana jasnoszarej spódnicy, co ze spodu była podszyta dziesięciu białymi spodniczkami, prawie jak kreoliną, w kupieckim rozpisany fartuszek, w pończoszkiach i pantofelkach na wysokich obcasach...” [3, 82-83] Podobna interpretacja postaci i sztuki napisanej w konwencji naturalistycznie – bytowego teatru bardzo oburzała Kropywnyckiego, jako aktora i reżysera walczącego o prawdziwe odtworzenie postaci na scenie i zwolennika naturalistycznego teatru bardzo bliskiego do estetycznych postulatów „Théâtre Libre” Antoine’a – prekursora Wielkiej Reformy teatru w Europie. Dlatego pozostawił o tym teatrze bardzo nie przychylnie wspomnienia. Z odejściem z teatru Kropywnyckiego teatr T. Romanowyczowej przetrwał nie długo i do końca roku chylił się ku upadku. W 1880 r., po odejściu ze stanowiska dyrektora teatru Romanowyczowej do kierownictwa teatru na krótki okres powraca Baczyński. Jednak po kolejnym nieudanym kierownictwie Baczyńskiego teatrem, zarząd Besidy 1 stycznia 1882 r. zawiera kontrakt z towarzystwem Biberowycza i Hrynewiec-

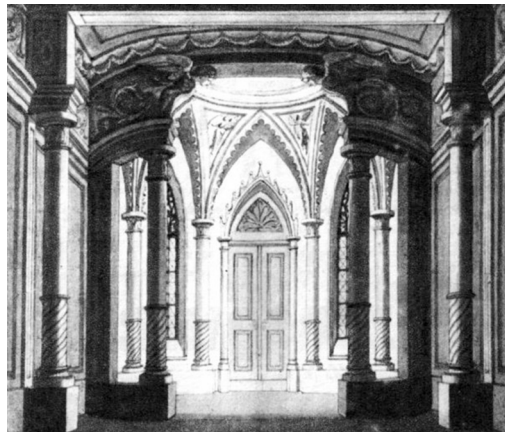
kiego. Ta spółka trwała około siedmiu lat i według teatrologów uważana za najlepszą w historii ukraińskiego teatru w Galicji. Po czterech latach pracy tej spółki, I. Franko o nich pisał: „Teatr panów Hrynewieckiego i Biberowycza, w dzisiejszym stanie śmiało może się równać z najlepszymi profesjonalnymi teatrami, jaki kiedykolwiek u nas byli. Reżyserem jest pan Hrynewiecki, człowiek nie tylko utalentowany, ale posiadający absolutnie poważne profesjonalne wykształcenie. Za jego staraniem każda sztuka pojawia się na scenie dobrze wystudiowana i starannie wykonana... Dekoracje, chociaż niezbyt bogate i pyszne, ze zbytkiem wystarczy na małą scenę dla niezbyt wymagającej prowincjonalnej publiczności; kostiumy, szczególnie ludowe, przeważnie dobre i wierne, język czysty i poprawny...” [Cytat za: 5, 92]. W tych latach do zespołu teatru wchodziło całe grono znanych i utalentowanych aktorów, m. in.: S. Stefurak, K. Pidwysockij, W. Płoszewskij, Biberowyczowa, O. Pidwysocka, Tańska, T. Hembickij, A. Steczyński, M. Olszański i inne. Oprócz tego z Ukraińskim teatrem na stałe współpracowało szereg polskich aktorów m. in.: Piasecki, Karpiński, Lasocki, Kliszewski, Olszański, a tacy polskie aktorki jak – Skalski, Borkowski, Radwan, Boczkaj dosyć często gościli na deskach teatru *Ruśka besida*. Więc za czasów dyrekcji Hrynewieckiego i Biberowycza znacznie został rozszerzony repertuar teatru o sztuki: M. Kropywnyckiego, M. Staryckiego, I. Karpenki-Karego, P. Myrnego, F. Schillera, M. Hohola, A. Fredro, M. Bałuckiego, H. Kleista, H. Sudermana i innych. Obok wyżej wymienionych autorów znaczne miejsce w repertuarze teatru zajmowały historyczne sztuki – K. Ustyjanowycz (Jaropłk I Swiatosławowycz... i inne)

i J. Barwińskiego (*Pawło Połubotek*), jak i sztuki H. Ceglińskiego z życia galicyjskiej inteligencji (*Szlachta chodaczkowa*, *Lich dzień* i inne). Tymczasem na deskach teatru *Ruśka besida* również wystawiano opery i operetki, m. in.: *Noc wigilijna* (1888 r.), *Utopiona* (1891 r.) M. Łysenki, *Zaporozec za Dunajem* Hułaka-Artemowskiego (1881 r.), *Dzwony z Corneville* R. Planquette (1885 r.), *Wesoła wojna*, *Baron cygański* J. Straussa (1886 – 1887) i inne. Jednak po śmierci Hrynewieckiego w 1889 r. sytuacja w teatrze stopniowo zaczęła się pogarszać, także tak zwany „złoty wiek Galicyjskiego teatru”, jak został okrzyknięty przez ówczesnych teatrologów zmierzał ku zmierzchu. W ciągu lat dziewięćdziesiątych do początku XX wieku, na czele teatru *Ruśka besida* stali: J. Poliszczuk, M. Olszański, S. Janowycz (prawd. nazw. Kurbas), L. Łopatynskij, T. Hembickij. Każdy z nich w lepszym czy gorszym stopniu próbował utrzymać teatr, jednak już nikt nie osiągnął poprzedniego poziomu.

Warto powiedzieć kilka słów i o scenografii w ukraińskim teatrze *Ruśka besida*. Jak wiadomo scenografię do pierwszego przedstawienia ukraińskiego teatru – *Marusia*, dokonał Fridrich Ludwig Pohlmann. Sprowadzony z Berlina F. Pohlmann najpierw, jako „maszynista” teatralny, a później wykształcony przy finansowym wsparciu hrabia Skarbka, w Belgii, Holandii i Francji dla potrzeb teatru Lwowskiego, był wtedy już znany w Polsce, a zwłaszcza we Lwowie scenografem. Oprócz tego, że pracował jako dekorator w teatrze polskim, również projektował dekoracje dla teatrów niemieckich i ukraińskich. Dekoracje projektował głównie w konwencji tradycyjnego mieszczkańskiego teatru. Pohlmann po mistrzowsku potrafił stero-



A. Osypowyczewa i A. Szeremeta. Kostiumy do opery *Don Cezar* R. Dellingera



F. Pohlmann. Projekt dekoracji wnętrza



„Narodnyj Dim” 1900

wać technicznymi zasobami sceny, tak więc w jednym z przedstawień na scenie urządził prawdziwy wodny młyn, że po podjęciu kurtyny publiczność nagrodziła jego burzliwymi oklaskami. Tymczasem dla ukraińskiego teatru oprócz dekoracji do sztuki *Marusia*, również zaprojektował dekoracje do sztuk: *Nazar Stodola* T. Szewczenki, *Rokołana* H. Jakymowycza (obydwie w 1865 r.), *Niemieckie bursze* F. Suppe (1866r.) i innych. Po śmierci Pohlmana z Ukraińskim teatrem, jako scenografowie współpracowali absolwenci Wiedeńskiej Akademii Sztuki – K. Ustyjanowycz (1839 – 1903) i A. Jabłonowski (1842 – 1900). Ostatni z kolei oprócz tego, że wykonał dekoracje i kostiumy do ponad dziesięciu przedstawień w ukraińskim teatrze, również dokonał scenografię do własnej sztuki *Olga*, którą wystawiono we Lwowie w 1877 r. Zaczynając od 1875 r., z ukraińskim teatrem *Ruśka besida* współpracował przybyły z Wiednia, nowy główny malarz i dekorator polskiego teatru Skarbka – Jan Düll. On był typowym XIX wiecznym tradycyjnie iluzyjnym dekoratorem wiedeńskiej szkoły. Oprócz tego że był znany, jako dekorator teatru Skarbka, również był szanowany i ceniony za swe malowidła w katedrze ormiańskiej we Lwowie. Jak wiadomo w teatrze Skarbka J. Düll, zgodnie z ówczesną praktyką dekoracji projektował tylko dla ważniejszych premier, tymczasem do innych przedstawień dobierał tylko elementy ze stałych typowych kompletów. Zrozumiało, że ukraiński teatr nie mógł się dorównywać do polskiego, ani ze względu na finansowe możliwości, ani z możliwości technicznego zaplecza teatru, jednak podobny system również istniał i w Ukraińskim teatrze *Ruśka besida*. O tym może zaświadczyć najstarszy spis

inwentarza, który podaje w swojej rozprawie S. Czernećkyj, że teatr posiadał: „dwie wiejskie chaty, czerwony gotycki pokój, zielony pokój, dwie wiejskie okolice, las, zimowy krajobraz, zielony brzeg i całe bogactwo przystawek, takich jak: drzewo, skały, schody, płot i inne [7, 52]. Wiadomo, że J. Düll malował efektowne z doskonałą perspektywą dekoracje, według zasad malarstwa starych mistrzów. Również pierwszy we Lwowie wprowadził w polskim i ukraińskim teatrach elektryczne oświetlenie. Dla ukraińskiego teatru zaprojektował dekoracje do sztuk: *Natałka Połtawka*, *Czarnomorscy*, *Biedna Marta* (1881 r.). Oprócz J. Dülla dla teatru *Ruśka besida*, również dekoracji projektowali: znany ukraiński aktor, polskiej narodowości – Władysław Płoszewski (1853 – 1892); absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie – Stepan Tomasewycz (1859 – 1932), oraz Jan Majcher (zmarł w 1914 r.) i inni.

Bibliography and Notes

1. Pepłowski Stanisław, *Teatr Ruski w Galicji*, Lwów: Nakładem „Dziennika Polskiego” 1887.
2. *Z teatru ruskiego*, «Przeгляд», 2. IV.1864.
3. Антонович Дмитро, *Триста років українського театру 1619 – 1919*, Львів 2001.
4. *Исторія основаня и розвою русско-народного театру в Галичине*, Коломыя 1904.
5. Кисіль Олександр, *Український театр*, Київ 1968.
6. Франко Іван, *Руський театр у Галичині*, [у:] Idem, *Зібрання творів: У 50 томах*, Київ: Наукова Думка 1980, Том 26, с. 357-373.
7. Чарнецький Степан, *Нарис історії українського театру в Галичині*, Львів 1934.

Iryna Yan

**CULTURAL AND ARTISTIC CONNECTIONS OF SLOBOZHANSCHYNA
OF THE LAST THIRD OF THE 19TH – BEGINNING OF 20TH CENTURY**

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

Ірина Ян

**КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ЗВ'ЯЗКИ СЛОБОЖАНЩИНИ
ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Abstract: The article explores the peculiarities of formation of musical and theatrical culture of Slobozhanshchyna. It examines the cultural and artistic connections impact on the development process of types and forms of musical-theatrical activity in the context of sociocultural processes of the last third of the 19th – beginning 20th century. Musical and theatrical figures contributed to preserving national cultural identity and to the professionalization of musical and theatrical culture of Slobozhanshchina. They enrich its variety of forms, focusing on the European ideological tendencies.

Keywords: musical and theatrical culture of Slobozhanshchyna, sociocultural process, cultural and artistic connections, repertoire

У процесі національної самоідентифікації на сучасному етапі дослідження регіональної музично-театральної культури в контексті національної культурної традиції та в проєкції історичної реконструкції обумовлено інтенсивним пошуком нових концептуальних засад відродження та розвитку української культури.

На сучасному етапі активно досліджуються культурні традиції регіонів Західної України (І. Бермес, Ю. Волощук, А. Карп'як, Н. Костюк, Т. Росул, М. Черепанин, П. Шиманський), музична культура окремих міст – Львова, Стрия, Галича (А. Карп'як, О. Миронova, Л. Мороз). Тематика наукових

праць охоплює як особливості художнього життя регіону загалом, так і проблеми розвитку окремих галузей мистецтва – інструментального виконавства, хорової культури, музичної педагогіки та освіти. Не менш досліджений і південь України (Е. Дагилайська, Н. Крижановська, С. Кириєнко, П. Прокопенко), музичне життя Катеринославщини, Сумщини, Полтавщини та Чернігівщини (В. Мілицька, Т. Бурдейна-Публіка, Т. Локощенко, А. Литвиненко, Л. Дорохіна). Проте, дослідження музично-театральної культури Слобожанщини в аспекті національної культурної традиції та в проєкції тогочасних мистецьких тенденцій, ще потребує

історичного та мистецтвознавчого аналізу. Цим і зумовлений вибір теми запропонованої статті, метою якої є виявлення культурно-мистецьких зв'язків та дослідження їх впливу на становлення музично-театральної культури Слобожанщини останньої третини XIX – початку XX століття в контексті тогочасних соціокультурних процесів.

У другій половині XIX ст. істотною роль у процесі становлення музично-театральної культури Слобожанщини відіграла українська інтелігенція (В. Комаренко, П. Кравцов, Н. Куплеваський, О. Літінський, І. Слатін, М. Тихонов, Г. Хоткевич), яка ідеологічною основою своєї діяльності вважала формування національної самосвідомості, а метою існування вбачала відродження історичного минулого українського народу, піднесення національної свідомості, поширення освіти серед народних верств суспільства, поглиблення культурно-мистецьких зв'язків [5, 253].

Із розгортанням національно-культурного руху на Слобожанщині тісно пов'язано формування творчих тенденцій музично-театральної культури регіону. Одна з них пов'язувалася з професіоналізацією музично-театрального життя, інституційного становлення сфери фахової освіти; інша – полягала у заснуванні за ініціативою провідних музичних та театральних діячів мережі музичних, театральних товариств, активізації культурно-мистецьких зв'язків у музично-театральній сфері.

Протягом останньої третини XIX століття інтенсивний процес становлення фахової музичної освіти Сло-

божанщини пов'язаний з відкриттям 1 жовтня 1871 року при Харківському відділенні “Императорского Русского музыкального общества” (“Императорського Російського музичного товариства” – ІРМТ) музичних клясів під керівництвом блискучого піаніста, диригента Іллі Слатіна.

Першочерговим завданням музичних клясів Харківського відділення ІРМТ була підготовка кваліфікованих кадрів для майбутнього музичного училища та консерваторії, що ознаменувало собою початок професійної музичної освіти на Слобожанщині. Для досягнення цих результатів дирекцією на роботу були запрошені талановиті музиканти-педагоги, випускники російських, європейських консерваторій. Серед них – вокалісти Ф. Бугамеллі, С. Мотте, К. Прохорова-Мауреллі, М. Тихонов, піаністи Р. Геніка, О. Горовиць, А. Шульц-Евлер, теоретики (диригенти й викладачі інструменталісти) А. Юр'ян, Ф. Акименко (Якименко), скрипалі К. Горський, Ф. Сміт, віолончелісти П. Данильченко, С. Глазер, духовики Г. Гек, К. Кестнер, Ф. Прохазка, Ю. Юр'ян та інші [7, 4].

Прагнучи підтримати діяльність музичних клясів, з благодійницькими концертами у Харкові виступали А. Рубінштейн та М. Рубіншейн. Відвідавши учнівські концерти та публічні виступи вихованців музичних клясів Харківського відділення ІРМТ вони були надзвичайно вражені належним рівнем виконання музичного репертуару [2].

Важливим етапом на шляху професійного становлення музичної освіти на Слобожанщині стало відкриття 8 вересня 1883 року на базі музичних клясів Харківського музич-

ного училища, до якого зараховувалися особи обох статей та усіх верств населення. До складу навчальних програм новоутвореного закладу увійшли предмети, що поділялися на два курси: науковий та художній. Художні курси розподілялися на спеціальні та допоміжні. До переліку спеціальних дисциплін увійшли: гра на фортепіано та органі, гра на оркестрових (струнних, духових, ударних) інструментах, спів, теорія та історія музики. Допоміжними предметами були визначені сольфеджіо, елементарна теорія музики, гармонія, контрапункт, інструментовка, енциклопедія, до якої увійшли основи аналізу творів, історія музики, хоровий спів та спільна гра [12, 2].

Протягом навчального року студенти складали так звані “перевірочні випробування”, а наприкінці (у травні) – перехідні та випускні іспити. По завершенню начального закладу випускники, відповідно до одержаних результатів іспитів, отримували атестати першого або другого ступеня. Атестати першого ступеня надавалися студентам, які на відмінно склали іспити з наукового та художнього циклів. Вони отримували кваліфікацію вчителів музики, керівників хорів, вчителів приходських та народних училищ. Атестати другого ступеня надавали право бути викладачами музики та керівниками хорів [11, 3]. Стабільність педагогічного складу музичних клясів, а потім музичного училища свідчила про далекоглядність кадрової політики І. Слатіна та сприяла високому рівню викладання.

Інтенсивний процес становлення фахової музичної освіти Слобожанщини сприяв налагоджен-

ню та активізації концертного життя регіону, що відобразилось у поступовій професіоналізації музично-театрального життя. За участю викладачів та студентів музичного училища відбувалися благодійницькі концерти, симфонічні зібрання, історичні цикли, авторські концерти, ювілейні вечори, учнівські змагання, які надавали можливість широкому громадському загалу ознайомитись з кращими зразками української, російської та західноєвропейської музичної спадщини.

Наприкінці XIX – протягом першого десятиліття XX ст. встановленню культурно-мистецьких зв'язків як в Україні, так і поза її межами сприяла цілеспрямована діяльність професорсько-викладацького складу Харківського відділення ІРМТ. Зокрема, за ініціативою дирекції училища у місті відбулись концерти видатних музикантів того часу, які репрезентували нові мистецькі напрями, художні прийоми та засоби виконавства: М. Черепніна, С. Василенко, М. Кленовського, О. Хессіна, К. Сараджева, М. Іпполітова-Іванова, А. фон Глена, К. Ігумнова, Ю. Ісерліса, П. Кона, Г. Венявського, П. Сарасате, С. Лазерсона, Ф. Крейсlera та інших. З великим успіхом відбулись концерти Брюссельського струнного квартету (Г. Доше, Е. Гаярд, П. Мірі, Ф. Шорг), Празького струнного квартету (Б. Брок, Ю. Гарольд, О. Вавра, М. Шквор), Московського камерного ансамблю (Д. Шор, Д. Крейн, Р. Ерліх) [4].

Поширенню професійного музичного мистецтва, активізації культурно-мистецьких зв'язків сприяла концертна діяльність викладачів та учнів Харківського музичного учи-

лища. Зокрема, фортепіанний дует у складі С. Брінера – Л. Нібур репрезентував громаді твори Е. Гріґа, Ф. Ліста, П. Чайковського; харківський квартет у складі К. Горського, С. Дочевського-Александровіча, І. Букініна, С. Глазера виступив з циклом концертів В. А. Моцарта та Л. ван Бетговена; інструментальний дует у складі піяніста О. Горовиця та віолончеліста Є. Бельського в Україні, Англії, Швейцарії ознайомив широкий громадський загал з кращими зразками сучасної російської камерної музики – творами А. Глазунова, А. Скрябіна, А. Рубінштейна, С. Рахманінова. З історичним циклом, присвяченим творчості Л. ван Бетговена в Україні, Швейцарії, Англії, Данії, Норвегії виступив інструментальний дует у складі піяніста В. Сафонова та віолончеліста Є. Білоусова [4, 4]. Систематично на Слобожанщині проводилися й благодійницькі учнівські вечори, кошти від яких надходили до каси Товариства взаємодопомоги бідним учням училища. Зокрема, 14 січня 1904 року за спонсорською участю К. Біч-Луберського у Малому театрі відбувся учнівський концерт, кошти від якого були спрямовані на започаткування стипендії імені Миколи Лисенка при Харківському музичному училищі [4, 5].

Значний внесок у поширення оперного мистецтва серед широких кіл громадськості зробила оперна трупа Артистичного товариства під керівництвом С. Акімова, К. Зелінського та М. Енгель-Крона. Чудовий співацький склад, симфонічний оркестр Товариства під керівництвом М. Букші та Л. Штейнберґа забезпечили достатньо високий рівень постановки вистав: опер *Князь Ігор* А.

Бородіна, *Валькірія* Р. Ваґнера, *Боріс Годунов* М. Мусоргського, *Тоска* Дж. Пуччіні, *Садко*, *Царева наречена* Н. Рімського-Корсакова, *Чародійка*, *Пікова дама* П. Чайковського [8, 127].

Упродовж першого десятиліття ХХ ст. поглибленню культурно-мистецьких зв'язків сприяла творча співпраця харківських оперних артистів з видатними європейськими та російськими співаками. На театральних сценах Харкова у постановці театральних вистав поряд з талановитими харківськими оперними артистами: М. Інсаровою, О. Мейчик, М. де Рібас, О. Тер'ян-Коргановою (Егіне Корґаян), А. Боначич, І. Єршовим, О. Каміонським, Я. Светловим брали участь видатні оперні співаки – М. Гальвані, Е. Джіральдоні, К. Каппольо, Є. Мравіна, Л. Собінов, А. Форстрем, Т. Руффо та інш. [8, 128].

Значний громадський резонанс, відображений на шпальтах місцевої періодики дістав виступ видатного співака Ф. Шаляпіна. У 1905 році у будинку Харківського товариства грамотности він дав благодійницький концерт, кошти від якого були перераховані до фонду найбідніших робітників Харкові та їх сімей. Особливе враження на слухачів справили *Нічний огляд* М. Глинки, *Як король йшов на війну* Ф. Кенемана, арія Мефістофіля з опери *Фауст* Ш. Гуно, *Старий капрал* М. Дарґомижського [4].

Поглибленню культурно-мистецьких зв'язків протягом зазначеного періоду сприяли бенефіси, гастролі провідних театральних колективів із різних куточків країни. Зокрема, у 1900 році у Харкові відбулись гастролі трупи А. Церетелі. Особливе враження на харків'ян справили опе-

ри Дж. Верді *Ріголетто* та *Царева наречена* Н. Рімського-Корсакова. У 1901 році у місті відбулись гастролі трупи Тифліського театру. У зимовий сезон 1907 – 1908 рр. харківський театр Комерційного клубу орендувала трупа Московського товариства оперних артистів під керівництвом М. Максакова. Значний успіх у харків'ян мали постановки опер *Вільгельм Тель* Дж. Россіні та *Борис Годунов* М. Мусоргського [14, 78].

Великі концертні програми за участю провідних місцевих артистів та музикантів-гастролерів давались у приміщенні Комерційного клубу. Зокрема, 23 січня 1901 року відбувся вечір пам'яті Дж. Верді. Видатною подією стало виконання *Реквієму* за участю солістів Київської опери, харківського хору (у складі 65 осіб), оркестру (у складі 68 осіб) під керівництвом Л. Штейнберга [14, 79].

Відображенням могутнього національного піднесення на Слобожанщині на початку ХХ ст. стало заснування у Харкові художньо-освітніх, кооперативних товариств та організацій. Однією з таких організацій стала художньо-освітня “Спілка мистецтв”, що об'єднала понад 200 видатних діячів літератури та мистецтва. Для реалізації головної мети її діяльності – популяризації національної культурної спадщини, поширення культурно-мистецьких зв'язків, при спілці, що знаходилась на центральній вулиці міста (Сумській 14), були відкриті майстерні драми, живопису, скульптури, музики, співу та танцю. У приміщенні цієї організації для широкого загалу громади проводились різноманітні культурно-просвітницькі заходи. Зокрема, вечори поезії, на яких молоді харківські по-

ети – О. Гатов, М. Краснов, Є. Ланн, Г. Шенгелі знайомили публіку зі своїми новотворами. Систематично проводились цикли вечорів малярства, виставки образотворчого мистецтва, концерти капели під керівництвом С. Дрімцова, лекції з історії музики, які супроводжувались музичними ілюстраціями у виконанні учасників музичної майстерні, керівником якої було призначено відомого на той час піяніста, в майбутньому професора Харківського музично-драматичного інституту Л. Фаненштиля [9, 107].

Крім того, “Спілка мистецтв” розгорнула свою діяльність у концертно-просвітницькому напрямі, організовуючи заходи, що сприяли урізноманітненню видів і форм музично-театрального життя Слобожанщини та надавали можливість громаді ознайомитись із класичною та сучасною музичною спадщиною у професійному виконанні. Для місцевої громади почали систематично проводитись “Музичні суботи”, в яких брали участь талановиті провідні харківські артисти та запрошені музиканти-гастролери: Б. Левенштейн (скрипка), Л. Пактовський (фортепіано), І. Слатін (віолончель), Ф. Сміт (скрипка), співаки М. Дубровін, Є. Олексєнко, О. Щербакова та ін. Репертуар цих вечорів становили твори російських композиторів: А. Бородіна, Ц. Кюї, С. Рахманінова, Н. Рімського-Корсакова, А. Рубінштейна, П. Чайковського та інші.

За сприянням діячів “Спілки мистецтв” проводились платні концерти у приміщенні Художнього училища та залі громадської бібліотеки. Концертні програми цих заходів були достатньо різноманітними і включали класичний вокальний, інстру-

ментальний репертуар, виступи письменників, музикознавців, драматичних акторів та артистів балету. Іноді влаштовувались так звані “Денні концерти”, що носили зазвичай тематичний характер та знайомили широку публіку з творчістю Й. Баха, Л. Бетговена, Р. Шумана, Ф. Шопена, М. Лисенка, А. Скрибіна. Особливою популярністю у харківської громади користувалися вечори присвячені українській клясичній музиці, які відбувались у приміщенні “Українського дому” (Миколаївська площа № 22). У концертних програмах провідними співаками М. Піддубною, Д. Ткаченко виконувались твори українських клясиків М. Лисенка, С. Гулака-Артемовського, К. Стеценка, арії українською мовою з опер *Дубровський*, *Пікова дама* П. Чайковського, *Фауст* Ш. Гуно, *Майська ніч* Н. Рімського-Корсакова а також українські народні пісні [9, 109].

За сприяння діячів “Спілки мистецтв” до Харкова були запрошені провідні музиканти того часу. З великим успіхом у приміщенні Художнього училища та залі громадської бібліотеки відбулись концерти видатних вітчизняних та європейських музикантів: піяністів – Ф. Бузоні, В. Барвінського, І. Падеревського, Г. Левицької, А. Рубінштейна, Р. Савицького; скрипалів – С. Барцевича, Б. Губермана, Є. Перфецького, Й. Москвичів, Ф. Крейсера, Р. Придаткевича, П. Сарасате, Ж. Тібо, Є. Ізаї; віолончелістів – Б. Бережницького, П. Казальса, Г. Касадо, П. Пшеничка [14, 80].

Професіоналізації музично-театральної культури Харкова, активізації культурно-мистецьких зв'язків сприяла діяльність “Філармонічного

товариства” ім. Н. Рімського-Корсакова. Організація розгорнула свою роботу в концертно-просвітницькому напрямі.

Організаційні заходи “Філармонічного товариства” стимулювали розвиток камерного музикування, сприяли популяризації симфонічної музики серед широких верств населення Слобожанщини, активізації культурно-мистецьких зв'язків. У вечорах камерної музики, які щопонеділка влаштовувались у залах громадської бібліотеки та Малого театру, брали участь хор Товариства, місцеві та концертуючі музиканти: Є. Белоусов, співаки М. Бріян, Н. Петрова, Ф. Михайловська, Д. Кононов, які репрезентували громаді твори М. Лисенка, М. Балакірева, М. Мусоргського, П. Чайковського та інш.

Значне місце у концертних програмах Товариства займала зарубіжна клясична спадщина. Зокрема, організацією були проведені тематичні концерти, присвячені творчості Л. ван Бетговена, на яких у виконанні хору, провідних музикантів-інструменталістів, дуету у складі С. Борткевича та Ф. Сміта були виконані віолончельні та скрипкові сонати, квартети, камерно-вокальні твори видатного майстра [9, 107].

Позитивні відгуки тогочасної місцевої преси, одержали цикли симфонічних концертів влаштовані “Філармонічним товариством” за участю харківських артистів а також запрошених музикантів-виконавців. Аналіз їх концертних програм засвідчує жанрову та стильову різноманітність запропонованих творів. Зокрема, у виконанні симфонічного оркестру Товариства під керівництвом диригентів В. Бердяєва, І. Сла-

тіна (молодшого), Д. Карпиловського широкому громадському загалу були репрезентовані кращі зразки симфонічної творчості різних стилів та національних шкіл: Л. ван Бетговена, М. Глинки, Р. Глієра, Ш. Гуно, Ф. Ліста, С. Рахманінова, Н. Рімського-Корсакова, С. Сен-Санса, І. Стравінського, П. Чайковського та інших. На цих симфонічних вечорах блискуче виступали місцеві талановиті музиканти – Я. Бунчук, І. Добржинець, Б. Левенштейн, П. Луценко а також солісти Київської опери – Л. Гашинська, А. Мозжухін, П. Цесевич та ін. [14, 79].

Отже, багатоаспектна, самовіддана, плідна діяльність провідних музичних та театральних діячів сприяла збереженню національної культурної ідентичності, професіоналізації музично-театральної культури Слобожанщини та збагатила її розмаїттям форм, орієнтуючись на європейські світоглядні тенденції.

Bibliography and Notes

1. Грицак Ярослав, *Нарис історії України: Формування модерної української нації XIX – XX ст.*, Київ: Генеза 2000, 356 с.
2. *Отчетъ Харьковскаго отделения Императорскаго Русскаго музыкальнаго общества за 1873 – 1874 гг.*, [в:] *Харьковскіе губернскіе вѣдомости 1874*, 6 сентября.
3. *Отчетъ Харьковскаго отделения Императорскаго Русскаго музыкальнаго общества за 1903 – 1904 гг.*, Харьковъ 1904.
4. *Отчетъ Харьковскаго отделения Императорскаго Русскаго музыкальнаго общества за 1904 – 1905 гг.*, Харьковъ 1905.
5. Малюта Ольга, *“Просвіти” і Українська державність (друга половина XIX – перша половина XX ст.): до 140-річчя товариства “Просвіта”*, Київ: Просвіта 2008, 840 с.
6. Милославський К., Івановський П., Штоль Г., *Харківський державний академічний театр опери та балету імені М. Лисенка*, Київ 1965.
7. Кравець Валерія, *Сторінки історії музичної освіти у Харкові: До 120-річчя Харківського музичного училища*, Харків 2003, 38 с.
8. Новиков Олександр, *Українська драматургія й театр: від найдавніших часів і до початку XX ст.*, Харків: Основа 2011, 408 с.
9. Пирогова Наталія, *З історії музичного життя Харкова*, [у:] *Українське музикознавство*, Київ: Музична Україна 1969, с. 99-114.
10. Реєнт Олександр, *Україна в імперську добу (XIX – початок XX ст.)*, Київ 2003, 338 с.
11. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України*, м. Київ, Фонд 646, Опис 1, Справа 6, 3 арк.
12. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України*, м. Київ, Фонд 646, Опис 1, Справа 60, 5 арк.
13. Чорній Степан, *Український театр і драматургія*, Мюнхен–Нью-Йорк 1980, 248 с.
14. Ярмаш Олександр, *Історія міста Харкова XX століття*, Харків: Фоліо 2004, 686 с.

Iryna Dundiak

THE CHURCH ART IN WESTERN UKRAINE OF 21TH CENTURY AND THE PROBLEM OF KITSCH

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Ірина Дундяк

ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКЕ ЦЕРКОВНЕ МИСТЕЦТВО ХХІ СТОЛІТТЯ І ПРОБЛЕМА КІТЧУ

Abstract: The positive process of church revival and church art has many contradiction and negative trends in Ukrainian society. Formost among them is different confessional politics of Ukrainian churches, ignorance of clergy and members of church communities, lack of specialists in the field of church art, dominance of kitsch in the temples of Ukraine. In the late 19th – early 20th centuries in churches in Western Ukraine, as well as in the churches throughout Europe, there was also the dominance of low-grade products of kitsch. While almost all over Europe there was organized reduction of this process by church and public organizations. These process occurred in the early 20th century in Galicia and gave rather positive results. But in the second part of 20th century church art almost was not being developed, actually it existed in the underground. So kitsch, artisanal painted house icons (oleo graphic, photographic, painted on glass) were sold semi-legally in agricultural fairs. However, they have at the same time, in our opinion, even slightly positive meaning as retranslates of Christian faith in atheistic Soviet society. The current situation with elements of kitsch in church art rejects us again back to the beginning of 20th century and requires common efforts of the public, artists, church leaders.

Keywords: religious art, modern church art, kitsch, icon

Із здобуттям незалежності України, проголошенням релігійно-світоглядних свобод розпочався процес відродження релігії як соціокультурного явища. Відбувається й перегляд ролі християнського релігійного мистецтва та його сакрального компоненту у житті соціуму, історико-культурної значущості у процесі становлення та формування людської духовності. Однак цей позитивний процес має багато суперечностей та

негативних тенденцій в українському суспільстві. Серед них найболючішими для церковного мистецтва, на нашу думку, є різна конфесійна політика українських Церков, неосвіченість священнослужителів та членів церковних громад, брак фахівців у цій галузі мистецтва, засилля у храмах України кітчу.

Загалом праць із сучасного українського церковного мистецтва є не так багато, а негативні тенденції, до

яких належить і засилля кітч у церковне мистецтво, автори нечисленних статей та монографій у цій сфері намагаються не зачіпати. Окремі репліки з цього приводу є у статтях Романа Василика [2], [1] та у науково-популярному виданні Катерини Новикової [4]. У кінці XIX – на початку XX ст. у церквах Західної України, як і храмах всієї Європи, також було засилля низькопробної кітчевої продукції. Практично по всій Європі у той час церковними структурами та громадськістю було організовано відкриту боротьбу із такими явищами. На теренах Галичини відбувались аналогічні процеси. Про це писали Ростислав Студницький [7], Ярослав Левицький [3], Михайло Осінчук [5]. Метою нашої цієї статті є висвітлення спроб подолання негативних тенденцій у церковному мистецтві України, зокрема у засиллі кітч.

Спробуємо означити проблему на прикладі західноукраїнського регіону, адже він вважається прогресивним у напрямі відродження церковної культури та мистецтва і мав би декларувати позитивні тенденції у цій проблемі питанні. Для розуміння позитивних і негативних процесів, які відбуваються в сучасному церковному мистецтві України, зробимо декілька зауваг щодо його розвитку у XX ст. Загалом, у др. пол. XX ст. західноукраїнське релігійне життя та мистецтво існувало переважно у підпіллі і було фактично заборонене. У 50 – 60-х рр. XX ст., як продовження мистецької традиції церковного мистецтва Західної України першої половини XX ст., відомими західноукраїнськими малярами були таємно виконані ряд ікон та монументальних розписів для церков

(Д. Іванцев, Й. Бокшай, О. Кравченко, Я. Лукавецький, М. Зорій та інші). А національно-історична, мітологічна, релігійна тематики малярства стали ефективною формою духового протистояння мистців нонконформістів советському мистецтву. Способом збереження і ретрансляції християнського мистецтва протягом цього часу також була й традиція народної меморіальної різьби, колядування, щедрування тощо.

Окрім малярства існувало ще декілька мистецько-культурних факторів, які допомагали упродовж другої половини XX ст. зберігати і «напівлегально» ретранслювати християнське мистецтво із Західної України на решту її території. Популярними у той час були, виконані кустарним способом, хатні ікони (олеографічні, фотографічні, мальовані на склі), які продавали, переважно напівлегально, на сільськогосподарських ярмарках. Окремим підпільним «шиком» вважались різдвяні та великодні листівки [6]. У 1950 – 1970-их роках часто це були відбитки графічних робіт місцевих малярів, фотокопії, які, як і церковні календарі, виготовлялися у підпільних лабораторіях і продавалися на ринках; деякі з листівок походили із Польщі, де Церква ніколи не була забороненою. Тарас Прохасько зауважує, що тоді «гарна традиція прижилася у кореспондентів з американської діаспори: вітаючи когось із советських респондентів на Різдво, до конверта вкладали ще принаймні одну чисту відкритку, надруковану у вільному світі. Українські діаспорні картки були спроектовані переважно найвизначнішими українськими мистцями – Гординським, Козаком, Гніздовським, Холодним, Морозом.

Чисту картку можна було використати для того, щоби привітати когось у межах Союзу» [6]. Впливали на збереження релігійних традицій у другій половині ХХ ст. й певні види традиційного народного декоративно-ужиткового мистецтва. Народна меморіяльна різьба мала багато релігійних мотивів, однак і ознак кітчю. Серед найбільш поширених виробів можна назвати писанки, витинанки, вишивки на великодній кошик із християнською символікою (хрестики, церкви), солом'яні хрести, традиційні гуцульські різьблені хрести тощо. Ці речі були атрибутами заборонених свят, але не завжди мали високу мистецьку цінність. Їх можна трактувати як нагадування про християнські традиції у той час.

Однак звернемось до історії питання існування кітчю у західноукраїнському церковному мистецтві ХХ ст. Чи він з'явився тільки зараз як результат дії советської репресивної системи і був, навіть, певним примітивним способом збереження релігійної традиції? Чи проблема кітчю у західноукраїнському церковному мистецтві існували раніше? Церква, строго слідкуючи за розписом нових церков і відновленням давніх, у ХІХ ст. орієнтувалася на академічний стиль [7, 110]. Художні смаки доби Просвітництва та Романтизму не дозволяли належно оцінити красу давніх образів. Тому в той час старі ікони виносили із храмів, „поновлювали», повністю приховуючи під записами старі ікони. Тобто й тоді храми прикрашалися солодкавим релігійним живописом, ймовірно, безвартісними з мистецької точки зору творами, або просто сказати кітчем. Облаштування церков Галичини кінця ХІХ –

початку ХХ ст., за невеликими винятками, – це еkleктичне нагромадження ікон і розписів, поліхромної гіпсової скульптури та штучних квітів. Церковний люд, на жаль, звик до цієї антиестетичної «естетики», сприймаючи справжнє мистецтво як виклик загальним смакам [7, 116]. Про це в першій половині ХХ ст. із боєм писав М. Осінчук: «Церковне мистецтво, що продовж століть було полем найвищої мистецької творчості, в минулому столітті стратило те своє домінуюче становище. Внаслідок фабричної продукції предметів церковної обстановки рівень їх мистецької вартості страшенно обнизився... Мертве, схематичне навідування не раз добрих і великих речей минулих століть, які були квінтесенцією свого часу, попустило здоровий мистецький смак у суспільства та поклато непоборимі не раз перепони для творчих починів на цьому полі... Отті копії, виконувані нездарно на місці, або спроваджені з Мінхена чи Праги, оті олієдруки, які продається тисячами по ярмаркових будах, заповнюють тепер кожна нашу церкву» [5, 5].

Логічно, що ці негативні тенденції не могли пройти повз увагу видатних мистців та громадських діячів Галичини на початку ХХ ст., які шукали шляхів припинення засилля кітчю у церковне мистецтво. Так Ярослав Левицький у статті подає досвід церковної організації Австрії, де Єпископське послання 1933 р. заборонило використання у храмах штучних квітів, натомість закликає прикрашати церковні інтер'єри мистецькими квітами з шовку або композиціями з живих рослин [3, 3]. Він також закликає відмовитися від театральних ефектів у освітленні церк-

ви, очистити храми від «безвартісних із мистецького погляду олієдруків, а також пікових та воскових фігур» [3, 3]. Володимир Золозецький вважав тоді, що необхідно створювати спеціальні комісії, які склалися б з мистців, меценатів, істориків мистецтва, музейників. Тим більше, що схожий досвід уже існував за кордоном, австрійські єпископи створили у кожній дієцезії окрему Дієцезальну мистецьку раду, в якій засідали богослови, археологи, малярі та різьбярі. Пропонувалося також започаткування спеціалізованих періодичних видань тощо [7, 117]. Завдяки зусиллям свідомих громадян почала функціонувати система громадського обговорення, експертизи професіоналів, конкурсів, що спрямовувало розвиток релігійного мистецтва. Протягом 1905 – 1914 років діяла Архітектурна Церковна комісія Греко-католицької церкви, схожі завдання виконувала Артистична комісія Ставропігійського Інституту, що існувала упродовж 1910 – 1914 років [7, 117]. Формуванню синтетичного сакрального інтер'єру сприяли також утворення мистецьких об'єднань. Група молодих мистців на чолі з архітектором Василем Нагірним утворили у Львові професійну організацію – „Товариство для розвою руської штуки». У другому параграфі статуту «Товариства» зазначалося, що серед основних його завдань – піклування «про розвій руської штуки, зокрема, мистецтва церковного» [7, 118].

Такі зусилля привели у той час до того, що у Галичині з початку ХХ ст. нові храми уже на стадії проекту продумувалися як цілісний художній організм із гармонійним середовищем. Власне архітектори докладно

продумували всі деталі: композицію та різьблення іконостасу, кіоту, престолу та горного місця, форми освітлювальних приладів тощо. Синтез народжувався у технічних кресленнях, які відразу визначали місце монументально-декоративних композицій розписів, формували в загальних рисах предметний ансамбль інтер'єрів. Нерідко співавторами проектів виступали малярі та скульптори. Як приклад можемо привести тісну співпрацю мистців-одномумців – архітектора Івана Левинського, скульптора Андрія Коверка та маляра Антона Монастирського. Архітектор Тадей Обмінський самостійно проектував скульптурне оздоблення, декоративні малярські панно, вітражі. Відомі проекти іконостасів і кіотів Василя та Євгена Нагірних, Івана Левинського Олександра Лушпинського, Олександра Пежанського [7, 118]. Однак прогрес був досягнутий не лише при проектуванні нових церковних споруд, але й облаштуванні тих, що вже існували. Створити новий образ так, щоб не порушити традиції, не зруйнувати канон, є доволі складно. Саме тут виявляється з усією повнотою талант мистця, а не тільки ремісника [7, 119].

Всі факти, наведені вище, говорять про те, що до початку Другої світової війни Західна Україна, як і всі сусідні європейські країни, доволі жорстоко вела боротьбу з існуванням проявів китчу у храмах. З'являлись громадські організації, що контролювали це, мистці об'єднувались у творчі команди для створення комплексного оформлення нових храмів, зрештою, Церква намагалась вплинути на покращення інтер'єрів старих храмів тощо. Сусіднім країнам

цю справу практично вдалось довести до кінця, і тому сьогодні у їхніх релігійних спорудах не спостерігається такої великої кількості церковних речей низького гатунку. Бачимо ж сьогодні там, переважно, коректні позитивні приклади облаштування як старих костелів так і комплексне вирішення нових культових споруд.

Описані вище процеси були перервані російською советською окупацією і церковне мистецтво практично нелегально існувало у тих проявах, які описано вище. Серед них були і кітчеві явища, однак вони мають, на наш погляд, у тій ситуації дещо позитивний відтінок. Їх можна трактувати як ретрансляторів віри у атеїстичному советському суспільстві. З падінням комуністичного російського окупаційного режиму почалися ревіталізаційні процеси у церковному мистецтві, однак ситуацію ускладнювало те, що більшість суспільства, внаслідок потужного натиску попередньої ідеологічної системи, втратила зв'язок із традиціями та духовним надбанням попередніх поколінь. Це стосувалося не лише мирян, але й провідників релігійного життя – священиків, нерідко єпископів, а також частини малярів. Мистці, замість того, щоб, опираючись на здобутки попередників, бути в авангарді розвитку церковного мистецтва, сліпо задовольняли й задовольняють забаганки неосвічених замовників низькопробними мальовидлами. Як вказує провідний фахівець сучасності у галузі церковного мистецтва Роман Василик, «результат не забарився: на початку 90-х років у новозбудованих храмах почався хаос. Замість ікон – незрозумілі малювання, обвішані електрич-

ними гірляндами, паперовими та позолоченими або ж плястмасовими квітами. Курйоз полягав у тому, що цей кітч подобався громаді, оскільки видавався їй чимось досконалим. Можна було лише дивуватися, коли поряд із таким чином «оздобленим» храмом стояла і стара церква, скажімо, з XVII чи XVIII ст., де збереглися тогочасні ікони. Але ще гірше, коли до тих давніх творів почали втручатися новітні «богомази», «освіжувати» їх, що цілком справедливо стурбувало мистецтвознавців, учених» [1, 59].

Історія українського церковного мистецтва намагається відкрити бачення людини, всесвіту, Бога, передане мовами різних епох і стилів. У нарисі Катерини Новікової про сакральне українське малярство наголошується, що кітч виник у церквах у наш час: «Відбувається своєрідне «розцерковлення» іконопису, у якому елементи сучасного мистецтва поєднуються з іконою. Часто мистці і мистецтвознавці не обізнані з теологією, що лежить в основі сакрального мистецтва. Подекуди ікони чи розписи церков являють собою механічне копіювання зразків певної іконописної школи чи стилю без розуміння символічної мови. А мистецтвознавці звертають увагу лише на мистецький бік іконопису. Тим часом сакральне мистецтво становить невід'ємний елемент культу Церкви і покликане передусім через образну мову розкрити істини віри. Нерозуміння суті сакрального живопису спостерігається також і серед духовенства. Включення ікони в прибуткову сферу Церкви породило явище кітчу в сакральному мистецтві» [4, 279]. Попередні наші аргументи

свідчать про його проникнення у українське церковне мистецтво ще в кінці XIX ст.

Нині необхідністю стало відродження перерваного процесу підготовки фахівців церковного мистецтва, які б протистояли засиллю кітчу у храми. Тому можемо стверджувати, що упродовж двадцяти років у цій царині було зроблено доволі багато, однак усе ще недостатньо. Одним із найвідоміших українських осередків фахового викладання є катедра сакрального живопису Львівської національної академії мистецтв. Тут реалізується довготермінова програма відродження та розвитку церковного мистецтва. Серед провідних фахівців особливо вагомою є постать Р. Василика – завідувача цієї катедри. Він розуміє, що такі спеціалісти є вкрай необхідні, бо «через брак спеціалістів за справу нині беруться випадкові люди, які перемальовують вцілілі ще за часів атеїстично-большевицького періоду роботи в храмах таких відомих майстрів пензля, як К. Устияновича, А. Монастирського, М. Осінчука, П. Ковжуна, М. Сосенка, М. Бойчука, В. Дядинюка, безіменних малярів, що становлять величезну мистецьку цінність. Некомпетентність громади, а подекуди й духовних осіб, особливо у віддалених районах, їхня безвідповідальність, призводять до жахливих наслідків. Так, на Дрогобиччині, вже в час незалежності, було спалено ікони, передані громаді Національним музеєм у Львові» [2, 236]. Не секрет, що сьогодні архітектурно-просторові рішення часто залежать від смаку жертводавця або настоятеля храму, які не володіють необхідними зна-

ннями в галузі храмової архітектури та храмового інтер'єру, або просто ігнорують поради професіоналів. Серед великої кількості новозбудованих храмів можна виділити невелику кількість таких споруд, у яких вдало виконано поєднання церковних традицій та сучасних будівельних технологій, декорування зовнішнього та внутрішнього простору. Власне такі храми й вчить створювати Р. Василик й викладачі катедри сакрального живопису своїх студентів. Студентські роботи на кафедрі найчастіше виконуються на реальних об'єктах. Це, зокрема, проекти, вітражі, поліхромії, ікони для церков у Перемишлі (Польща), Нансі (Франція), Собор Преображення Господнього у Коломиї та багато інших.

Як приклад позитивних зрушень можемо назвати й навчальну програму *Іконопис і сакральне мистецтво* Українського католицького університету. Цей курс має на меті цілісне виховання богословів-іконописців та розрахований як на початківців, випускників середніх шкіл чи людей, які досі не пробували себе в малярстві, так і на тих іконописців чи малярів, які вже практично реалізують свої ідеї. Таким чином цей заклад розширює коло знавців церковного мистецтва. Поступово відновлюється й діяльність комісії при церквах, що слідкують за виконанням робіт по опорядженню інтер'єрів храмів, аналізують проекти нових споруд, приводять ті, що вже існують та нові елементи облаштування церков у стилістичну єдність.

Зараз результати роботи цих комісій особливо помітно. Однак, часом комісії закривають очі на відвертий

кітч у облаштуванні храмів, знищують вартісні мистецькі речі.

Сучасна історія українського церковного монументального знає переважно патетичні й схвальні, не завжди справедливі, відгуки про розписи нових церков, або оновлення старих. Їх типовими зразками є малювання солодкавих розписів у реалістичній манері, встановлення нових друкованих, або вишитих ікони в старовинних церквах, відданих культу, або придбання нового «мотлоху» в церковних крамничках. «Ці зразки антиікони демонструють прагнення скопіювати іконописну форму, але позбавленні змістового наповнення та естетичного смаку. Тому явище кітч негативно впливає як на духовність вірян, так і на художнє виховання нерелігійних людей. Більше того, справжнє мистецтво, не лише сакральне, особливим чином пов'язане з релігією – адже мова художніх образів здатна очищувати та вдосконалювати людину через красу», – зауважує К. Новікова [4, 280].

Однак є й такі випадки, коли оригінальні, сучасні, творчі розписи знищують за рекомендацією, створених при церквах, комісій. Звичайно, з огляду на засилля кітч у сучасні храми, діяльність цих комісій важлива сьогодні. Однак чому ці комісії не борються з такими жахливими і повсюдними явищами кітч: плястмасовими квітами, ліхтариками, рушниками, що затуляють ікони, жахливими друкованими й вишитими іконами, непрофесійними розписами, знищенням відомих пам'яток церковного мистецтва, фонтанами з фарфоровими статуетками з підсвіткою тощо. Такі питання, як ви-

явилось, можуть так і залишитись у розряді риторичних.

Як приклад внутрішньоцерковних суперечностей та перенесення особистого неприйняття постати мистця на його твори в галузі церковного мистецтва можна привести випадок із творчої діяльності Лева Скопа. Він – український мистецтвознавець, маляр-реставратор, іконописець, викладач Львівської академії мистецтв (до 2013 р.), провідний працівник музею «Дрогобиччина»; багаторічний дослідник дрогобицької дерев'яної архітектури, відомий громадський діяч. Його ікони знаходяться у багатьох приватних збірках, церквах, музеях. Так його Св. Юрія (2009 р.), написаного майже на елегійному фоні з вітряком, замком, лісом, голубом на фоні сонця, Борис Возницький відібрав до колекції Львівської Національної галереї мистецтв. Однак не завжди роботи майстра мають таку щасливу долю – потрапляють у церкву, у приватну чи музейну збірку. Суперечливий випадок і стався з розписами церкви с. Коти Яворівського району на Львівщині. Розпис, у виконанні декількох авторів у 2008 р. серед яких і Л. Скоп, знищили відразу після створення по рекомендації комісії Української Греко-Католицької Церкви м. Львова як «неканонічні об'єкти», але залишились, на щастя, світлини. Знищення таких розписів, на наш погляд, є елементарною безграмотністю щодо сучасного українського сакрального мистецтва та потуранням кітч.

Отже, найважливішими проблемами у сучасному церковному мистецтві України є різна конфесійна політика українських Церков, неосвіченість священнослужителів та членів

церковних громад, брак фахівців у галузі церковного мистецтва, засилля у храмах кітчю. У кінці XIX – на початку XX ст. у церквах Західної України, як і по храмах усієї Європи, було також багато низькопробної кітчевої продукції. У той час там було організовано боротьбу з такими проявами. Подібні процеси відбувались на початку XX ст. й у Галичині й вони дали доволі позитивні результати. Були створені організації, які дбали про стилеву єдність церковних інтер'єрів у старих церквах, а відомими мистцями розроблялися вдалі проекти нових тощо. Однак у другій половині XX ст. церковне мистецтво існувало у підпіллі. Тому приклади кітчю, виконані кустарним способом хатні ікони, продавалися напівлегально. Ці кітчєві твори мали у той час позитивний відтінок, адже вони були ретрансляторами християнської віри у атеїстичному советському суспільстві. Сучасна ситуація з елементами кітчю у церковному мистецтві знову повертає у часи початку XX ст. й вимагає спільних зусиль громадськості, мистців, діячів Церкви. Однак є й негативний досвід діяльності сучасних мистецьких комісій при церквах. До позитивного ж досвіду можна віднести творчість Р. Василика та його

багатолітню діяльність у підготовці професіоналів у галузі церковного мистецтва на кафедрі сакрального живопису Львівської національної академії мистецтв.

Bibliography and Notes

1. Василик Роман, *Здобутки та перспективи кафедри сакрального мистецтва*, [у:] *Вісник Львівської академії мистецтв* 2006, № 17, с. 58-66.

2. Василик Роман, *Роль сакрального мистецтва у вихованні молоді довузівського навчання*, [у:] *Вісник Львівської академії мистецтв*: Спецвипуск, Львів 1999, с. 234-238.

3. Левицький Ярослав, *До дискусії про церковне мистецтво. Чи ми одиноки?*, «Мета» 1933, № 18, с. 3-4.

4. Новікова Катерина, *На перехресті світу і духу. Короткий нарис про сакральний живопис України*, Київ: Темпора 2013, 328 с.

5. Осінчук Михайло, *Сучасне церковне мистецтво*, «Мета» 1931, № 8, с. 5-6

6. Прохасько Тарас, *Різдвяні листівки: свідчення і ностальгія*, Web. 01.10.2015 <<http://www.gk-press.if.ua/node/8150>>.

7. Студницький Роман, *Художній образ церкви: дискурс публічної дискусії в Галичині наприкінці XIX – поч. XX ст.*, [у:] *Вісник Львівської академії мистецтв* 2007, № 18, с. 107-121.

Nataliya Yankovska

**EXPRESSIVE FUNCTIONS OF OPERA CITATION
IN CONTEMPORARY CINEMATOGRAPHY**

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Ukraine

Наталія Янковська

**ВИРАЖАЛЬНІ ФУНКЦІЇ ОПЕРНОЇ ЦИТАТИ
У СУЧАСНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ**

Abstract: The article raises the problem of functionality of opera citation in feature films. Applying aesthetic theory of German film-maker Alexander Kluge and screen version of Volodymyr Vynnychenko's play *Sin* by a Ukrainian director Oleh Biyma the author shows the level of depth and complexity in interrelation between a cinema product and opera citations used in it. The latter also fulfil a set of dramaturgic tasks. It is underlined that an opera citation can play a role of "the third image", an emphasis on the stage presentation within a film, a clarity of the inner world of the characters.

Keywords: opera quotation, cinema product, functionality, Alexander Kluge, Oleh Biyma, Giacomo Puccini

Оперу і фільм завдяки продуктивному досвіду взаємодії їхніх візуальних, звукових, вербальних, сценічних складових можна вважати спорідненими мистецтвами. Та ця близькість не привела ані до історичної, ані до зумовленої естетичними механізмами впливу залежності фільму від опери. «Спорідненість, яка в основному обмежується симультанним веденням дії й музики, зумовлює все ж близькість, яка виявилася у тому, що твори оперного репертуару вже з початку ХХ століття стали улюбленими кіносюжетами, а разом із тим оперну музику почали використовувати як музику до фільму», – зазначено у

Лексиконі музики до кіно [6, 376]. Із розвитком звукового кіно у 1930-х роках розгорнулася дискусія щодо зв'язку жанру опери з новим медіумом, у якій поміж іншими взяли участь італійський оперний композитор П'єтро Масканьї, австрійський композитор і музикознавець Ернст Кренек та німецький композитор Курт Вайль. Наслідком дискусії стало чітке розрізнення поміж оперними фільмами як передачею репертуару у вигляді звукового кіно та фільмом-оперою як власне спеціально компонованих творів для нового медіума. Водночас обговорювалася різюча відмінність і можливості її переборення поміж сприйнятим

як елітарне оперним мистецтвом і популярним, створеним для масового задоволення медіумом звукового фільму. До цієї проблематики взаємозв'язків опери та фільму з часом додалося й активне взаємне запозичення і оперою, і фільмом художніх засобів і технік зображення, які у новому контексті набувають інших, додаткових функцій, нової виразності. Із цієї перспективи можна говорити про музичні цитати у кіно, зокрема цитати оперні, під якими розуміємо марковане використання у кінотворі певних музичних фрагментів, найчастіше оперних арій. Влучне визначення цитати як засобу музикалізації дав Томас Манн у зв'язку із своїм романом *Доктор Фаустус*: «У цитаті як такій, – пояснює письменник, – незважаючи на її механічну природу, є щось музичне, а окрім цього, цитата – це дійсність, перетворена на вигадку, і вигадка, яка увібрала у себе дійсність, тобто певне вигадливе і хвилююче змішання різних сфер» [2, 221]. Відтак оперна цитата у фільмі – цікаве й у виражальному пляні багатфункціональне художнє явище.

До тих, хто найпоследовніше осмислює і використовує переваги оперного мистецтва у кіно, належить сучасний німецький кінематографіст Александр Клюге. Розмірковуючи про спорідненість опери та фільму, він стверджує, що кіно – це опера ХХ століття. Для відомого режисера, сценариста, письменника опера стала предметом його естетичної практики й основним мотивом його фільмів. У есеї *Перший імагінований оперний довідник* А. Клюге зауважує: «У центр ми ставимо не синтезований продукт, який у ХІХ

столітті називався оперою. Також і не звернення Вагнера, який оновив цю оперу. Не йдеться ані про Grand Opera, ані про оперету» [5, 18]. Натомість мистця цікавить «екстремальне почуття», яке трансформує оперу в «окличний вислів»: «Якщо хтось кричить про допомогу у найбільшій нужді, то це один полюс, інший полюс – це прекрасний спів, який знаходиться зовсім в іншому екстремальному вимірі. При цьому зовсім не можна сказати, що крик про допомогу граматичний, що він є мовою» [5, 18]. У цьому «крикові про допомогу» є вказівка на «теорію досвіду» А. Клюге, бо йому йдеться про «екстремальне почуття», про поза межний досвід, який не піддається маніпулюванню. Теоретик розвиває ідею із сфери естетики кіна – ідею «третього образу», під яким він розуміє образ, який виникає у результаті контрастного монтажу двох кінообразів, що належать до різних зображальних модусів (наприклад, документального та ігрового фільму). У такий спосіб активізується сила уяви глядача, розкриваючи той потенціал його досвіду, який часто залишається незатребуваним.

Посилаючись на оперу, А. Клюге розглядає її як активізацію діястатичного моменту досвіду й як наслідок – як проблему публічної репрезентації почуттів – напруга між «екстремальним почуттям» і окличним висловом є центральною проблемою оцінювання опери. До цікавої практики непрямого цитування опери режисер вдається у фільмі *Сила почуттів* (*Die Macht der Gefühle*, 1983). Зв'язок опери та почуттів А. Клюге аналізує тут завдяки паралелізації документальних сцен,

художніх пасажів та монтажу цитат. Помітним у цій практиці є те, що автор застосовує, тематизуючи оперу, дві стратегії. Йдеться про те, щоб не показувати оперу як вид мистецтва в її звичайній рецептивній ситуації. Камера знаходиться за або над сценою і пропонує прихований погляд на сценічні події. Увага зосереджується на виробничих відносинах вистави, умовах її інсценізації. Для цього А. Клюге використовує документальну якість кінообразу, автентичність якого ставиться під сумнів другою стратегією, коли режисер паралелізує документальний рівень цитатами з німих екранізацій опер. З одного боку, завдяки документальному зображенню А. Клюге показує, як опера інсценує почуття, а з іншого боку, він пориває із системою відсилань і робить їх предметом осмислення, вписуючи у фільм через цитати з німого кіно символічне наповнення опери. Із цього приводу режисер зазначає: «Слід нарешті зрозуміти: часто цитована документальна автентичність кінематографічного є нічим іншим, як високою стилізацією опери» [4, 116]. Перепис опери через цитату з німого кіно концептуалізовано як медіальну різницю до фільму: «Буденність глядача й особливе переживання в опері чітко розділені. У кіно ця дистанція спочатку знімається. Кіно справляє враження безпосередньої наявності» [4, 87]. Уведення у вигляді цитати символічного виміру опери у медіум фільм передає підтвердження дистанції опери, підтвердження оригінального репрезентаційного досягнення медіума опери. Для режисера це досягнення полягає у видимості інсценування

«екстремального почуття» у межах комбінування «смыслу» і «спектаклю». Натомість кінообраз заперечує це досягнення. На відміну від нього опера оприлюднює напругу між «смыслом» і «спектаклем», тоді як аудіо-візуальний образ фільму усуває цю дистанцію. У цьому полягає різниця між театральним медіумом опери й образним медіумом фільму.

Конфронтація А. Клюге двох медіальних перспектив (як поява одного медіума в іншому) продукує дистанцію, яка уможлиблює процес перекладу у сенсі «третього образу». Непряме цитування опери приводить до того, за А. Клюге, що інсценування розуміється як конститутивна ознака автентичності фільму.

Використання музичних цитат у фільмі не завжди підлягає такому складному задумові, який демонструє творчість А. Клюге. Однак майже завжди йдеться про концептуальне ставлення до оперних цитат. Вони слугують своєрідним метарівнем, який має бути осмисленим глядачами як вказівка і натяк на значно ширше значення.

Український режисер Олег Бійма в екранізації драми Володимира Винниченка *Гріх* (1991) вдало звернувся до опери Джакомо Пуччіні *Тоска* (*La Tosca*, 1899). Важливу роль у фільмі відведено музиці, яку спеціально для нього написав Володимир Гронський. У співпраці з режисером композитор суттєво розширив функціональність музики у кінотворі, поклавши на неї важливе сценічне завдання демонстрації внутрішньої дії фільму. Та вагомим у ньому є і значення опери *Тоска* Дж. Пуччіні, сценами з якої розпочи-

наються обидві серії телефільму, бо вона значно поглиблює його розуміння і впливає на його сприйняття.

Сам автор драми *Гріх*, Володимир Винниченко, був усебічно обдарованою людиною й цікавився різними видами мистецтва. Його твори часто ставилися на театральних сценах, він був прихильником кінематографу, писав сценарії, малював. Із щоденників письменника відомо, що він був театралом, обізнаним із оперним мистецтвом, хоч, вочевидь, і не особливим його поціновувачем. Текст драми *Гріх* проте засвідчує ті художні властивості, які роблять його продуктивним матеріалом для репрезентації засобами кіно- й оперного мистецтва.

У щоденниках письменника згадується опера *Тоска* Джакомо Пуччіні, хоча про своє ставлення до неї він не говорить; мабуть, Володимир Винниченко добре знав драму Віктор'ена Сарду *Тоска*, в кожному разі його п'єса *Гріх* має всі ознаки веристської драми. Та все ж, зважаючи на помітно тісний сюжетний зв'язок драми та опери, ідея використання фрагментів з італійського оперного твору в телефільмі *Гріх* належить виключно творцям фільму.

Залучення опери у фільмі означає передусім наголошення на важливості та навіть самостійності музики в розгортанні сюжетної дії кінотвору. Умовність опери зумовлює у новому контексті переключення уваги на внутрішню дію, тобто відкриває доступ до чуттєвого світу кіногероїв, окреслює їхні внутрішні конфлікти, що зокрема спостерігається у кінострічці *Гріх*.

Сцени з опери *Тоска* у кінофільмі *Гріх* є його важливими струк-

турними елементами і слугують в обох серіях своєрідним прологом, визначаючи особливу рецепцію фільму, сюжет якого у такий спосіб пов'язується з оперним сюжетом. До того ж на початку другої серії один із головних героїв фільму Сталинський проголошує: «Далі працюємо за тим же лібрето», ще раз підкреслюючи умовний плян фільму, згідно з яким і розгортається «справжній» внутрішній конфлікт поміж Сталинським та Марією.

Отже, сюжети опери та фільму тісно переплетені, а арію Тоски з однойменної опери, яка звучить на початку фільму, слід сприймати як прийом програмування подальшого кіносюжету, опера за цього сприймається як символ перебігу фільмової драми. При такій тісній сюжетній взаємодії можна говорити про новий прийом – «опернізованості фільму», що підтверджується використанням у ньому характерних для оперного жанру засобів вираження.

Щодо цитованої у першій серії фільму арії, то Тоска виконує її перед тим, як врятувати життя коханого і власну честь (арію у фільмі виконує Н. Козятинська у супроводі оркестру Львівської національної академії театру опери та балету імені С. Крушельницької). Ця арія, як відомо, створена у формі молитви, мелодія виростає із середини, будучи добре підготовленою, стаючи своєрідним завершенням думки. Для функціонального розуміння арії у фільмі важливо, що вона є музичним портретом головної героїні: смирення і любов не залишають її звеличеної душі навіть в момент випробувань. Дж. Пуччіні у музиці вдалося перебороти формальну не-

сумісність світського жанру опери та духовної музики. За такого естетичного багатства свого походження арія Тоски у кінофільмі *Гріх* виконує низку виражальних функцій. Вона вписує український кінотвір у широкий культурний простір. Арія концептуально підтримує головну ідею фільму, виражену в його назві. Прозвучавши на початку фільму, вона слугує своєрідним прологом до нього, претекстом, посилення на який суттєво визначає розвиток подій у фільмі. Будучи вихідним моментом кінонарації, арія вказує на те, що фільм не стільки розповідає, скільки інсценує події, до того ж – через образи і звуки. Процитована арія безпосередньо вказує на те, що інсценовані події слід сприймати у контексті опери. Це означає передусім, що головний акцент у фільмі перенесено на внутрішній план дії, де і розгортається особистісний конфлікт героїні фільму Марії Ляшківської, сильної, пристрасної особистості, здатної на подвиг заради кохання. Саме цитована арія Тоски вказує на складність і внутрішню динаміку характеру Марії.

Головні героїні опери та фільму – Тоска та Марія Ляшківська – багатогранні яскраві особистості, які мають спільні риси. На початку опери Дж. Пуччіні створює цілісний музичний портрет Тоски, демонструючи різноманітні грані її образу. Вона поєднує у собі риси жіночності, грації, вишуканості і поряд із цим – велику силу духу та витримку. Музикознавці вважають, що те, що оперна Тоска вийшла такою живою та пізнавальною, – це заслуга композитора. Особливо різнобічно та вдало змальована її екстравертна та суперечлива

натура. Тоска буває набожною, вона приносить квіти Мадонні, молиться із смиренным запалом, слідує благочестивій церемонії запалення свічок поряд із трупом Скарпія. Вона також закохана та наївно сентиментальна жінка. Тоска водночас пристрасна та ревнива коханка; це жінка, що страждає й патетично просить про помилування коханого чоловіка. Такою ж яскравою та багатогранною видається і героїня фільму Марія Ляшківська. Упродовж двох серій її образ зазнає суттєвих внутрішніх змін, які показані глядачеві саме завдяки музиці. Схоже до ляйтмотиву Тоски з опери, образ героїні фільму супроводжується музичною темою, яку можна визначити як головну тему фільму. Музика розкриває її душевні переживання, її тривоги, сумніви, вона супроводжує її, коли та залишається наодинці та думає про свого Івана, або у сновидіннях, які пов'язані з ним. Її тема містить багатий інтонаційний матеріал, а на одній із таких музичних формул, що складають основу теми, побудована і тема жандарма Сталинського, який палко закоханий у Марію.

Саме завдяки умовному плану, на який вказує оперний пролог фільму, окреслюється внутрішній конфлікт між Марією та Сталинським, який назовні виказує тільки переслідування жандармом противників режиму, а внутрішньо виявляється протистоянням двох сильних особистостей – охопленого палкою пристрастю до Марії Сталинського і готової на пожертву під впливом кохання до Івана Марії. Як зазначає Л. Данілевич, образами Тоски та Каварадоссі в опері протиставляється образ Скарпія, який утілює

собою сили зла. У музичному пляні він не має визначеного мелодичного малюнку. Цьому образу притаманна статичність, його тема сприймається швидше як умовний символ, що виражає ідею пригнічення, а не розкриває образу персонажа [1, 177]. Та все ж, створюючи образ жорстокого деспота, Дж. Пуччіні використовував різноманітні прийоми. Для нього характерні і риси мелодраматичного зловмисника. Вони перейшли в оперу із драми В. Сарду. Дж. Пуччіні, вочевидь, свідомо допускав мелодраматичні перебільшення, вбачаючи в них цінну театральність [1, 179].

І Сталинський у фільмі охарактеризований подібними чином – його тема статична, до певної міри механістична і стримана. Однак кіногерой, на відміну від оперного, повноцінно не сприймається як негативний, хоч він підступний та хитрий, однак при цьому він охоплений шаленою пристрастю до Марії, що виказує його людські якості. Підтвердженням цьому слугує букет троянд, який нагадуватиме у фільмі про любов жандарма. Невипадково у сцені сну Марії, в якій вона згадає Івана, що з ним нещодавно познайомилася, звучить її музична тема, а коли Іван у сні торкається букету квітів, які стоять на столі, звучить тема Сталинського й у кадрі замість коханого Івана з'являється жандарм. «Правдивість образу – у його багатогранності, в глибоко виправданому поєднанні різних, інколи суперечливих одна одній сторін. Звичайно, головне повинно домінувати, підкорюючи собі все менш суттєве. Сказати про це легко; творче вирішення завдань такого роду буває

пов'язаним із великими труднощами», – стверджує Л. Данілевич [1, 180].

За аналогією до Тоски Марія теж виконує своєрідну арію – романс *Чому з тобою ми не хвили?* на слова Олександра Олеся, музика Володимира Гронського (у фільмі виконує Лідія Криворотова). Відчутно, що оперна цитата музикалізувала фільм настільки, що і в часовому пляні, переймаючи досвід опери, творці фільму дозволили романсу прозвучати повністю, наголошуючи на важливості цієї сцени для розуміння внутрішнього світу героїні. Музична цитата у такий спосіб вказує на музичну драматургію організації художнього цілого фільму.

Чому з тобою ми не хвили?

Удвох за руки ми б взялись
І в край щасливий полетіли,
Де ждала нас любов колись.

Чому не птахи ми з тобою?

Ми б не нудились на землі,
А над горою сніговою
З ясними хмарами жили.

Чому ми й досі не здолаєм
Свого минулого забудь?

Ми б в щасті чистім і безкраїм
Могли б, як в морі, утонуть.

Поміж цитованою арією Тоски і виконаним героїнею романсом існує своєрідний діалог, який возвеличує Марію до оспіваних у світовій культурі сильних жіночих особистостей. Звичайно, суттєвим є ліричний текст Олександра Олеся, ліричний герой якого часто ставить риторичні запитання, на які не має відповідей. Поету важливо показати перебіг станів, почуттів, переживань, розгортання його парадигми в ракурсі інтимних почуттів відбувається через поступове наближення

до межової ситуації, що дозволяє проникнути до самих основ буття, таємниць життя і смерти, минушого і вічного пошуку самого себе, гармонії зі світом. Все це важливо також і для розуміння образу Марії Ляшківської.

Отже, практика цитування опери у кінофільмі є цікавою і продуктивною, демонструючи ідею спорідненості обох мистецтв і взаємну зацікавленість у досягненнях одне одного. Оперні цитати здатні збагатити фільм в естетичному і поетологічному смислах, будучи повноцінною складовою фільму, творячи його метарівень, відкриваючи внутрішній плян дії фільму, підтримуючи його головну ідею.

Bibliography and Notes

1. Данилевич Л., *Джакомо Пуччини*, Москва: Музыка 1969, 452 с.
2. Манн Томас, *История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа. О себе и собственном творчестве 1906 – 1954*, [в:] Idem, *Собрание сочинений*, Том 9, Москва 1960, с. 199-364.
3. Пуччини Джакомо, *Тоска. Опера в трех действиях / Либретто Л. Иллики и Дж. Джакозы по драме В. Сарду «Флория Тоска»*, Москва: Музыка 1979, 260 с.
4. Kluge Alexander, *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*, Berlin: Vorweg 8, 1999, 304 S.
5. Kluge Alexander, *Herzblut trifft Kunstblut. Erster imaginärer Opernführer*, Berlin: Vorwerk 8, 2001, 168 S.
6. *Lexikon der Filmmusik / Hrsg. von M. Gervink, M. Bückle, Laaber: Laaber-Verlag 2012, 707 S.*

Svitlana Zaria

**ADVERTISING CLIPS WITH THE NATIONAL MOTIFS
AS BRIGHT CULTURAL PHENOMENON OF MODERN UKRAINE**

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

Світлана Заря

**РЕКЛЯМНІ РОЛИКИ З НАЦІОНАЛЬНОЮ ТЕМАТИКОЮ
ЯК ЯСКРАВИЙ КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ**

Abstract: The article studies peculiarities of contemporary video commercial production. It is characterized by usage of Ukrainian national motifs and is positioned as the cultural phenomenon. The study aims at the research of the current trend for utilisation of historical patriotic image, national traditions and the past of the nation in Ukrainian language advertising. This is an effective means of mass communication in domestic video production. Moreover, the aim is to determine unique features of Ukrainian national and cultural component imbedded in advertising as well as characteristics of the video clips with bright nationally coloured plot. The system-oriented approach is applied to numerous examples of national video commercial in terms of its efficiency within national audience.

Keywords: advertising, commercial, video clip, national culture and traditions, patriotism

На сьогодні реклама загалом і рекламні ролики зокрема є невід'ємною частиною сучасного українського суспільства. Історія виникнення реклами почалась давно та пройшла вже певний період становлення. За цей час дуже багато змінилось, але реклама стає актуальнішою з кожним днем все більше. Реклама – це сучасна й цікава, до кінця не досліджена форма мистецької діяльності.

За довгий період часу рекламу розглядали багато науковців. Серед них К. Аренс, Дж. Бернет, У. Бове,

У. Веллс, К. Гопкінс, Є. Єліна, О. Катернюк, І. Крилов, Ч. Морріс, В. Музикант, Д. Огілві, Ф. Панкратов, А. Ульяновський, В. Ученова, Л. Хромов та ін.

Як стверджувала дослідниця Є. Єліна: «Сьогодні реклама як об'єкт вивчення володіє потужною привабливою силою» [7].

У нашій статті проаналізовано рекламні ролики з національною тематикою як культурного феномену сучасної України.

Загалом реклама – це інформаційне повідомлення: «Реклама (від

лат. *reclamare* – вигукувати) – форма комунікації, що має на меті перекласти якість товару і послуг на мову потреб споживача». [6, 117].

Практичний аспект телевізійної реклами досліджували, зокрема, В. Аренс, Р. Барт, К. Бове, Г. Картер, Ф. Котлер, С. Моріярти, Д. Огілві, Ч. Сендідж, Д. Траут, В. Фрайбургер та ін.

У статті ми послуговуємося таким смисловим наповненням поняття рекламного відеоролика як звукового фільму, головним завданням якого є за декілька секунд привернути увагу глядача та вразити своєю цікавістю та необхідністю. С. Герасімова наголошує, що «рекламні телевізійні ролики є міні-творами “комерційного мистецтва”, де за 20-30 секунд ефірного часу розігруються сценки-вистави», – пише [6, 118].

У запропонованій статті ми спробуємо простежити сучасне прагнення рекламних компаній використовувати у рекламних роликах мотивів українських національних традицій.

Як стверджує відома дослідниця реклами Н. Анашкіна: «Реклама є відображення нашого життя. А завдання творчості в реалістичному мистецтві – розкриття сутності зображуваних явищ життя» [1, 26].

Кожна країна має свій рекламний стиль, що зумовлено особливостями національної свідомості, історією національних традицій. Менталітет нації та умови, у яких вона побутує, – це основна ознака рекламних повідомлень тієї країни, в якій вони транслюються. Географічна особливість сприйняття та технічні можливості накладають свій стиль на будь-яку рекламну кампанію.

Наприклад, у американській рекламі все чітко, раціонально та за всіма законами рекламної науки, а головне – вона спрямована на підтримку власного виробника, сприяє формуванню почуття патріотизму та «американської мрії» [6, 119]. Французька реклама відрізняється витонченим смаком, вона дуже смілива, розумна та вишукана. У німецьких рекламних повідомленнях емоції зведені до мінімуму, перевагу надано достовірності. У Таїланді, на відміну від інших країн, знімають прості та смішні рекламні ролики – тому вони дуже цікаві, неповторні й, навіть можна сказати, божевільно креативні [4]. Щодо України, то А. Федоров (Креативне бюро Sahar) констатував, що «в Україні набагато менше, порівняно з іншими країнами, прямої, агресивної реклами, яка звертається безпосередньо до людини і вказує, що вона повинна робити» [8, 36].

Дослідники розрізняють два основні види реклами: соціальну та комерційну. Ю. Бернадська зауважує, що «якщо комерційна реклама прагне насамперед спонукати споживача зробити покупку, то мета соціальної реклами – змінити ставлення громадськості до якої-небудь нагальної соціальної проблеми, а в довгостроковому періоді – створити нові соціальні цінності» [5, 15].

Як соціальна, так і комерційна реклама ставить завданням запам'ятатися та вплинути на глядача, оскільки «реклама – це власне психологічне програмування людей» [9, 42].

В Україні головним завданням соціальної реклами є привернути увагу людей до суспільних проблем

країни та моральних цінностей. Наприклад: «Ні палінню», «Ні насиллю в сім'ї»; «За всиновлення дітей» та ін. Завдяки подіям, які відбуваються з кінця 2013 року, рекламні заклики, особливо соціального пляну змінили свою тематику: «Ні війні!», «Україна понад усе!» тощо. До цього циклу рекламних роликів відносяться твори, які з'явилися на телебаченні наприкінці липня 2014 року, з головним слоганом «Повертайтеся живими», а також патріотичний ролик «Захистимо Україну». Такі яскраві ролики налаштовують на віру й надію на перемогу.

У сучасному українському суспільстві нині триває бурхливий процес повернення до національних культурних цінностей і традицій, відродження національної самосвідомості та гідності. Якщо раніше на телевізійних каналах переважали рекламні ролики комерційного характеру та розважального типу, то зараз з'являється все більше соціальних рекламних звернень, де пропагується любов та повага до своєї землі й національної історії, формується українська свідомість.

Ще кілька років тому мало хто думав, що так зміниться життя й таким необхідним буде використання мотивів національних традицій, навіть у рекламних роликах.

Наприклад, «Укртелеком» створив, на наш погляд, рекламу, яка зараз просто необхідна для кожного з нас. Це реклама з головним слоганом «Єднаємось ми – єднається країна». Ідея ролика – в необхідності підтримки іншої людини, що все відбувається на краще й усілякі проблеми перетворюються на посмішку. Коли ми підтримуємо один

одного, ми єднаємось, а коли ми єднаємось – єднається вся країна. Музичний супровід створив В. Крипак.

Як уже вказувалось, звернення рекламного повідомлення на телебаченні дуже обмежене за часом – 20-30 секунд. За цей час багато чого потрібно донести глядачеві, зачепити струну його серця та налаштувати на краще: «Все буде добре», як у пісні популярного українського співака Святослава Вакарчука. Цікаво нагадати, що ця пісня була темою й комерційного рекламного ролика цукерок «ROSHEN», а сам лідер рок-гурту *Океан Ельзи* С. Вакарчук також знімався в рекламі мобільного оператора «МТС». Однак ідея ролика «МТС» вийшла за межі комерційного контексту (нульовий тариф дзвінків у 22 країни), а виростає в розповідь усьому світу про свою країну.

Отже, відбулись певні зміни суспільної свідомості та переоцінка культурних цінностей, тому змінилася й комерційна реклама, вона теж часом набула патріотичного характеру, ідея якої, що Україна – сильна та дуже гарна країна, зі своєю історією, національними традиціями, зі стилем життя, а джерелом української культури завжди була народна творчість, яка передавалась із покоління в покоління.

Ще один із прикладів – рекламний ролик води «Моршинська», в якому знімалася популярна українська співачка Руслана (Лижичко), яка стала символом українського патріотизму.

У рекламному ролику «Моршинська» Руслана показана в автентичному асоціативному образі. Яскрава етнічна ідентифікація у професійній подачі одночасно поєднується

зі зверненнями до етнічних коренів і справжньої танцювальної свободи. Дивовижне сплетіння містичних ритуалів і традиційних мотивів, які зберігалися та передавалися на Гуцульщині ще з дохристиянських часів. Авторі створили музичне й стилістичне бачення водної стихії, яку підкреслили культові етнічні барабани та сучасні танцювальні біти, закличний поклик трембіт і неймовірна гра труб у гуцульській манері.

Ще одним із прикладів є рекляма компанія «Наш молочник», яка 2014 року відзняла ролик про те, як робиться справжнє домашнє українське масло. Було використано ідею, що з давніх часів масло робили в кожній українській сім'ї, збиваючи вершки: на початку ролика з'являється гарна жінка у вишиванці, яка збиває масло в старовинній ступі, а до неї біжать онуки, одягнуті також в українські костюми, дітей жінка пригощає смачним хлібом із маслом. Цей відеоряд супроводжує музика етнічного українського характеру, яку написав український композитор багатьох реклямних роликів Є. Бедненко.

Тема відтворення національного колориту в реклямі (зокрема у відеореклямі) наразі є доволі актуальною, проте ґрунтовної розробки даної проблематики на науковому рівні досі бракує.

2008 року торгова марка «Gala» для того, щоб підтримати українського виробника, випустила напередодні святкування свята Пасхи свою продукцію, на якій було зображення петриківського розпису. У Петриківці й досі зберігають традиції народного розпису, які розвиваються вже сучасними мистцями.

Сучасні українські торгові марки звертаються до теми національних традицій у культурі та мистецтві, використовуючи їх в аудіовізуальних творах – відеороликах. Реклямні кампанії для зацікавленості споживачів почали демонструвати старовинні традиції святкування народних свят.

Наприклад, торгова марка «Львівське» випустила низку реклямних роликів, присвячених таким святам, як Трійця, Спас, Пасха, Новорічні свята.

У відеоролику про свято на Івана Купала показано, як саме воно проходить: тут і плетіння вінків, і пускання їх на воду молодими дівчатами; і стрибання через багаття та пускання з гори палаючого колеса як символу літнього сонцевороту. У реклямі спеціально знімали молодь – для наголошення на тому, що традиції не вмирають, а стають ще дорожчими та передаються через покоління.

Торгова марка «Горілочка» випустила яскраві українські реклямні ролики продукції «Купала», де теж використала особливості свята (стрибання через вогонь, ворожіння про заповітне, кружляння в хороводі), і «Покрова», у якому знято в образах козаків сильних, з гарними фігурами чоловіків і виголошується заклик «Єднаємося духом!». Дійства супроводжує музика етнічного характеру. Основну мету цих реклямних проєктів окреслив маркетинговий директор кампаній А. Боюнець: «Наш продукт – це частина глибоко національної традиції народного гуляння» [2].

Окремо підкреслимо, що автори реклями звертаються не тільки до

вікової історії, а й до символу України – народної пісні. Так, до Дня Незалежності було створено рекламний ролик від компанії *BBDO Ukraine* для марки «Чернігівське». Ця компанія випустила серію під назвою «Українська пісня»: на кожній із чотирьох банок наведено слова українських пісень. Творча ідея та сюжет ролика: людина, яка їде в метро або йде по вулиці, чує з навушників українську пісню та починає її співати вголос, а люди, які знаходяться поруч її підхоплюють і співають всі разом. Як стверджувала менеджер з маркетингу бренду А. Руденко: «Ми хотіли цим відео не тільки нагадати українцям наші традиції, а й заохотити їх слухати та співати українські пісні» [3].

У ролик «Львівське живе» також звучить прекрасна народна пісня «Ой Верше, мій Верше» в дуже ніжному та чуттєвому виконанні молодої української сучасної співачці, поетеси та композитора ILLARIA.

У листопаді 2011 року в ефірі всіх національних каналів з'явився ролик для торгової марки «Чернігівське». Героєм його став хлопець, патріот своєї країни. Як герой ролика хоче бути першим, так і рекламна кампанія, яка представляє свій національний продукт, теж знаходиться на перших місцях у рейтингах із продажу свого товару.

Ще один із яскраво виражених патріотичних роликів, який не можна не згадати, – це ролик «Україна. Загартована болем». У головній ролі знімається Михайло Гаврилюк – хлопець, над яким знущались під час «Революції гідності», роздягнувши його на морозі, а він стверджував: «Я козак і дав клятву захищати людей».

Проект не комерційний, а волонтерський. Ідея ролика в тому, що на тілі М. Гаврилюка голкою вишивається вишиванка. І тому настрої твору дуже напружений, а музичний супровід налаштовує людину на роздуми.

Отже, тема відтворення у відеореklamі історичного культурного образу, заснованого на національному колориті, наразі є доволі актуальною. Це стосується не лише чіткого теоретичного визначення культурологічного значення відеореklamі, а й дослідження художньої стилістичної специфіки рекламних роликів, що відображають запит суспільства на автентичність джерел та історичність пропонованих образів як невід'ємну частину загальної складової національного-культурного продукту.

Не менш важливим є й той факт, що рекламні відеоролики, у яких відображено народні традиції й асоціативні історичні образи, є потужним чинником формування позитивного іміджу як українського виробника, так і українського суспільства у світі. Особливості сприйняття, поведінки та мислення відіграють важливу роль у правильному плянуванні та проведенні рекламних кампаній, формуванні яскравого національно-стильового визначення продукту як на внутрішніх, так і зовнішніх ринках. До того ж національно-етнічні особливості сприйняття суспільної поведінки та мислення відіграють важливу роль у формуванні національної свідомості та розуміння глядацької аудиторії.

Підсумовуючи сказане вище, можна зробити висновок, що телевізійна реклама, безумовно, є по-

тужним суспільним і культурним механізмом впливу на масову аудиторію. Як культурологічний феномен вона відіграє важливу роль для збереження національної культури та традицій, закріплення та відродження національної самосвідомості суспільства як в окремих своїх проявах, так і в цілісному розумінні цього питання. В роботі доведено, що в Україні реклама набула нового статусу. Можна стверджувати, що реклама в Україні одночасно соціальна й комерційна, іміджева й асоціативна, національна та патріотична, така, що реалізує актуальний, досить гострий запит суспільства на повернення до історичних образів і героїв української історії та сучасності.

Bibliography and Notes

1. Анашкина Н. А., *Режиссура телевизионной рекламы*, Москва: Юнити-Дана 2008, 26 с.

2. Adme.ua, Web. 20.01.2015. <<http://www.adme.ua/creativity/narod-zhiv-poka-zhivy-ego-tradicii-128162/>>.

3. Adme.ua, Web. 20.01.2015. <<http://www.adme.ua/creativity/ukrainskaya-pesnya-v-kazhdom-iz-nas-bbdo-kyiv-128492/>>.

4. Бабынина К., *Кафедра маркетинга и рекламы. Реклама и массовая культура к проблеме определения бренда*, Web. 22.01.2015. <<http://kafmr.rggu.ru/index.php?id=622>>.

5. Бернадская Ю. С., Марочкина С. С., Смотров Л. Ф., *Основы рекламы*, / Ред. Л. Дмитриева, Москва: Наука 2005, 281 с.

6. Герасимова С. А., *Культурология и теория телекоммуникации: элементарный курс*, Москва: Гардарики 2007, 173 с.

7. Елина Е. А., *Семиотика рекламы*, Web. 22.01.2015. <<http://book-online.com.ua/read.php?book=3754>>.

8. Федоров А., *Украина-не Россия*, [в:] *Рекламные идеи 2009*, № 2, с. 36-38.

9. Мокшанцев Р. И., *Психология рекламы*, Москва-Новосибирск 2000, 42 с.

10. Феофанов О. А., *Реклама. Новые технологии в России*, Санкт-Петербург: Питер 2000, 12 с.

Bohdana Matviychuk

**ADVERTISEMENT IN MODERN UKRAINE
AS A RESULT OF THE POST-CULTURAL EXPERIENCE CONTAMINATION**

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

Богдана Матвійчук

**РЕКЛЯМА У СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ –
РЕЗУЛЬТАТ КОНТАМІНАЦІЇ ПОСТКУЛЬТУРНОГО ДОСВІДУ**

Abstract: The article analyzes the aesthetic sphere of advertisement in modern Ukrainian cultural space. The term «aesthetic sphere» shall be understood as «a world of aesthetic values» (M. Kagan) that pushes to the cognitively activity. As the advertising (at least some examples) is an aesthetic phenomenon that transfers to recipients defined social and cultural values. It's connected with one or another product and influences the spiritual sense and visual fillings. It creates the aesthetic sphere that in this case serves as a mode of aesthetic existence. The postmodernism influence on the Ukrainian advertising content is defined. The main artistic devices, which are used by the Ukrainian ad makers are outlined.

Keywords: advertisement, social advertisement, aesthetic sphere, postmodernism

Зазначимо, що поняття «естетосфера» ввів у науковий обіг Мойсей Каган, який у роботі *Естетика, як філософська наука* визначає цим поняттям «світ естетичних цінностей» [5, 10] сприйняття якого, так би мовити дає поштовх пізнавальній діяльності. Марія Воеводіна пропонує уточнення цього поняття, яке, на наш погляд, є доволі слушним, особливо стосовно деяких рекламних витворів: «Естетосфера [...] відрізняється абсолютною життєвістю [...]. Вона здатна результативно долучати людину до справжнього, прекрасного й доброго[...]» [3, 6]. Володимир Личковах, обґрунтовуючи власне визна-

чення поняття «естетосфера» робить акцент на сукупності духово-чуттєвих (емотивних) і образних (візуальних) вимірювань всіх емоційно-виразних феноменів життя, культури і мистецтва. Оскільки реклама (принаймні деякі зразки) є естетичним феноменом, що транслює певні соціокультурні цінності, пов'язані з тим чи іншим товаром, впливаючи на духово-чуттєві та образні відчуття, то вона тим самим створює естетосферу – модус існування естетичного.

В контексті такого розуміння проблеми естетосфери сучасної української реклами, на наш погляд, доцільним є розгляд соціальної ре-

клями на українському телебаченні, адже вона доволі яскраво відбиває ціннісний, духово-чуттєвий та образний аспекти цієї проблеми. Соціальна реклама, що існує в усьому світі, розрахована на широку аудиторію, яку хвилюють загальнолюдські проблеми: боротьба з насильством, охорона природи, здоров'я дітей і суспільства тощо. Метою цієї реклами є зміна ставлення реципієнтів до певної проблеми, а в перспективі – її створення нових цінностей [2, 610]. Призначення соціальної реклами – гуманізація суспільства, формування моральних цінностей, можливо, її зміна поведінкових моделей, тобто, певною мірою, згуртування людей навколо ідеї прекрасного і доброго, духово-чуттєвого й образно-емоційного.

Яскравий приклад такої реклами на українському телебаченні – *Два боки дзеркала*: щаслива сім'я – молода жінка, її чоловік і дитина п'ють чай на кухні; жінка виходить у ванну і в дзеркалі бачить себе й свою родину в ситуації біди, коли раптом необхідно бігти в невідоме. Сенс цієї реклами полягає в тому, що ситуація в країні складна, раптово, необоротно, змінюється життя сотень тисяч людей, змушених залишати рідні домівки і шукати миру в інших містах, стаючи переселенцями. Часом вони стикаються з холодним, відстороненим, а іноді й ворожим ставленням до себе.

Реклама побудована на драматургічному контрасті, щось на кшталт: усі щасливі родини щасливі однаково, а нещасливі – нещасливі по-різному. Мета цієї реклами: пробудити доброзичливість, співчуття і, головне, – співучасть до цих людей,

адже на їх місці може опинитися кожен із нас.

В умовах сьогоденної політичної ситуації в Україні особливо варто наголосити на відеосюжетах із воєнною тематикою. В них закликають громадян не бути байдужими до національного горя, підтримати армію, надати допомогу, або ж просто знайти слова співчуття тим, хто цього так потребує. Наприклад, відео *Повертайтеся живими, хлопці!*: в приміщенні аеропорту пасажери, які очікують на свої рейси, зустрічають воїнів АТО стоячи з оплесками і сльозами на очах. У цьому ролику втілюється мрія багатьох українців, щоб захисники якомога скоріше повернулися живими і здоровими.

Тему мира, любови, добра, благополуччя у домі продовжує реклама чаю «Batik» – *Молитва*: «Рідний дім, ти усе бачиш, зроби так, щоб усі були разом...», – що поєднує в собі і комерційну, й соціальну рекламу. Реклама «розповідає» про прості, але такі важливі для кожної людини поняття, і звучать вони багатоголосою молитвою, різними мовами, об'єднуючи всіх, хто живе на цій землі.

Отже, і за допомогою комерційної реклами можна актуалізувати суспільно значиму проблему.

Іноді суспільно значима проблема сама породжує комерційні товари. Яскравий приклад – шеврони «УКРОП», футболки «УКРОП» тощо, що стали доволі популярними, поява яких пов'язана з принизливим прізвиськом українців, які з гумором його підхопили, переінакшивши на «Український опір». Відразу з'явилася і пісня «Укроп – це ти! Укроп – це я!», виконана ансамблем юних бандуристів *Гайдамаки*.

Не можна було не помітити і антикорупційні білборди *Вони б не мовчали*, на яких зображені гроші, зав'язані гумкою, – навпроти портретів відомих українських діячів, як то Івана Франка, Тараса Шевченка, Лесі Українки та Григорія Сковороди. Проект ініціювала міжнародна організація *Transparency International Україна* за підтримки Міністерства інформаційної політики. Головна ідея – це боротьба із корупцією, заклик громадян повідомляти про незаконні дії, свідками яких вони можуть стати.

Вдалим поєднанням патріотизму і моди є проект популяризації української мови – «українські вівторки», який був втілений засновниками сайту *official-online.com*. У цей день тижня новини і статті презентуються тільки рідною мовою, що дає можливість відтворювати сучасний fashion- контент без особливостей перекладу із інших мов. Завдяки цьому прикладу стає зрозумілим, що українська мова може буде сучасною, модною та затребуваною.

Необхідно підкреслити, що сучасна українська реклама є продуктом постмодернізму (або, за визначенням В. Суханцевої, В. Личковаха, Ю. Борева та ін., пост- та постпосткультури), що, у свою чергу, також не могло не вплинути на її естетосферу. Відмітимо, що помітний вплив на осмислення феномену постмодернізму справили Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Дельоз, Ж. Бодріяр, Ф. Гваттарі, Ж. Дерріда, У. Еко, Ф. Джеймісон, Ц. Тодоров, Ю. Крістева, А. Сокал, Ж. Брікмон та інші, у працях яких акцент переноситься зі змісту тексту, закладеного в нього автором, на гіпертекст, що існує у свідомості реципієнта.

У запропонованій статті ми зосередимо увагу на постмодерністських тенденціях і рисах сучасної реклами в Україні, що вплинули на її естетосферу.

Зазначимо, що реклама до епохи посткультури переймала основні риси панівного стилю. Постмодернізм дав рекламі право користуватися будь-якими художніми прийомми, що вироблялися протягом тисячоліть, оскільки він сам охоче цим займався. Постмодернізм взагалі стирає межу між прекрасним та потворним, й у підсумку викликати у реципієнта огиду стає так само важко, як і вразити його красою.

Таким чином, популярна реклама має глибокий зв'язок із сучасною творчістю. Реклама, так само як і мистецтво, створює віртуальну, відшліфовану, прикрашену реальність, спонукаючи заглибитися у псевдорéalність, оскільки вона цікавіша, ніж повсякдення. В епоху посткультури межа між рекламою та мистецтвом стирається. Мистецтво вибирає закономірності реклами і маркетингу, автор як ніколи стає залежним від аудиторії, і врешті-решт неминуче так чи інакше перетворюється на продавця своєї творчості. І навпаки – реклама перестає бути просто інформацією, спонукою; вона стає дійством, у яке активно втягується споживач.

Сучасна реклама має усі ознаки мистецтва посткультури (постмодернізму). Постмодернізм еkleктичний і реклама еkleктична, постмодернізм деконструє все і вся, й реклама твориться, спираючись на деконструкцію, що проявляється у використанні колажу, монтажу, роздробленні тексту або зображення.

Все це призводить до фрагментарності в рекламі, що, у свою чергу, зумовлює невизначеність, а значить і множинність інтерпретацій. Постмодернізм проявляє інтерес до комунікації, й реклама теж не має сенсу без комунікації. Маргінальність, особливо щодо моралі і моральності, в епоху постмодернізму набуває статусу центральної ідеї, – реклама не нехтує маргінальними сюжетами. Все це означає, що і естетосфера реклами, тобто «світ естетичних цінностей» реконструюється.

Спробуємо довести свою думку. Так, постмодернізм використовує поняття «проект», який передбачає, так би мовити накидання людиною на буття своїх задумів, своєї діяльній кальки, що сприяє наближенню людини до Буття, допомагаючи тим самим відчувати себе його частиною. Раціональний вимір цього накидання і є проектом. Оскільки постмодернізм «відмовляється» від класичної філософії, що тягне за собою висновки про те, що Буття непізнаване й не має сенсу, то, як результат, людині залишається лише створювати інтерпретації Буття – проекти. Як це дивно, створенню проектів Буття сприяє реклама, особливо телевізійна. Як слушно зауважує польський теоретик Р. Сапенько, телебачення взагалі й реклама зокрема, дозволяють глядачеві «з численних, фрагментарних, суперечливих значень і смислів сформувані єдине ціле, щось на зразок редукованої пізнавальної моделі або моделі, що організує світорозуміння (ближче до міту й архетипу, ніж до наукового пізнання)» [6, 243].

Дійсно, реципієнт ніби пливе у потоці, запропонованому мас-

медіями й рекламою зокрема, споглядаючи, за Р. Сапенько, «естетичний ландшафт, пейзаж», і, отримуючи «естетичний досвід» [6, 243]. Не можна не погодитись з науковцем і у тому, що телебачення – це «реальна вистава нашого життя». Додамо тільки, що і реклама також є певною виставою, де сюжет змінюється, а реципієнт завжди може застосовувати до нього (нового сюжету) різні критерії, тим більше, що такий «контакт» передбачає множинність інтерпретацій. На наш погляд, таку ситуацію можна порівняти з мегагалереєю, у якій представлені витвори на будь-який смак, і яким кожен надає суб'єктивне тлумачення, не впливаючи на «об'єктивність» запропонованих творів (товарів).

Сучасна реклама черпає натхнення у навколишньому світі, але для сучасної людини навколишній світ – це катаклізми, відсутність точок опори, інформаційний потік, що став невід'ємною частиною життя, текст, який в епоху посткультури потенційно багатозначний.

Отже, постмодерністи проголошують деконструкцію та деканонізацію тексту (життя, як тексту). Деканонізація життя відбувається через її театралізацію (перформанс): поділу на акторів та глядачів, авторів та читачів відтепер немає, кожен може і, більше того, має брати участь у тому, що відбувається навколо. Деконструкція заперечує каузальність, тому текст може реконструюватися у будь-якому напрямі до безкінечності, що призводить до потенційної безлічі інтерпретацій, які породжують симулякри. Як зауважує Н. Автономова, аналізуючи «філософську мову» Ж. Дерріди, «типова декон-

структивна стратегія – інтуїтивна, це своєрідний “нюх” на перебивки контекстів, неузгодженості, застереження, апорії. Однак чуття має спиратися на прийоми – розшифровку забутих етимологій, простежування звукових і смислових співзвуч із іншими, суміжними або близькими словами, виявлення природної, речової метафоричності слів і понять» [1, 50].

Одні прийоми діють на території одного-єдиного тексту, інші захоплюють переклички між різними текстами, треті зосереджені на стиках тексту із його контекстом, причому постмодерністи нерідко розглядають контексти не заради уточнення сенсу цієї фрази, а якраз навпаки – для породження нових несподіваних смислів. У цьому випадку порушується традиція клясичної семантико-семіотичної школи, у якій знак завжди породжує смисл, репродукує його. Знак завжди був певним заміщенням між річчю і її «замінником»: для того, щоб сказати, що нам потрібна склянка води, ми не носимо її з собою, а «заміняємо» знаком-словом. У постмодернізмі усередині знака зміщуються смисли.

Наприклад, суто постмодерністською рекламою можна назвати відеоролик побутової техніки *Comfy* у якому дідусь управляє онучкою як телевизором, то вмикає її, то вимикає, змінюючи дитячі вірші на улюблені телепрограми. Як це дивно, слоганом ролика виступає питання: «Очевидно потрібна розстрочка?». У цьому прикладі зовсім змінюється загальноприйняте значення родини та сімейних цінностей як таких. На нашу думку, головна ідея цієї реклами – це яскравий прояв маргіналь-

ности щодо традиційної сімейної моралі українців.

Іншим прикладом постає українська реклама сайту безкоштовних об'яв OLX: за сюжетом звичайна жінка, яка їде в автобусі подумки скаржить на відсутність грошей і на те, що ще на додачу до всього зіпсувався електрочайник. Чарівним чином, почувши її думки, пасажери починають давати поради, дістаючи електроприлади просто із кишень. Звідки у транспорті з'явилася побутова техніка і як люди, які тут знаходилися, почули героїню залишається загадкою.

Сама назва бренду шоколадного батончика *Lion* послужила натхненням для рекламного телесюжету – обличчя хлопця, коли він голодний перетворюється на лева. Більше того, голос в кадрі повторює: «... дикий як ніхто, *Lion* – звільни свою дикую натуру», застосовуючи навмисну тавтологію, наголошуючи на «дикості». Продивившись цю рекламу, стає зрозумілим, що виявляється в освіченому суспільстві добре бути диким і показувати свою агресивність...

Культовою є реклама *Pepsi*, навіть саму пляшку напою можна назвати знаком епохи. На підтвердження цієї думки був створений ролик із різними речами 1990-х років – як, то раритетний магнітофон, касета, фотоапарат, ковзани та ін. У цій рекламі світ позиціонується як постійно змінна реальність та використовується постмодерністський прийом повернення до минулого. Або ж в іншому рекламному сюжеті *Pepsi* 2015 р. склянка з напоєм гіпербалізується до величезних розмірів і герої починають дивитися на світ крізь призму напою: стрибають в басейн, грають в м'яч, дивляться на захід сонця.

Найбільше відтворює «казковий світ» постструктуралізму реклами дитячих товарів. У цьому контексті варто згадати рекламу кондитерських виробів *Барні*, де вигаданий ведмедик стає справжнім, починає розмовляти та гратися із хлопчиком. Створюється ілюзія, що герої прогулюються по фантастичній країні, де є тільки радість і веселощі. Більше того, креативні рекламісти сюжету солодоців *Kinder-сюрприз* перетворили самих дітей на іграшки. Вони поставили справжню малечу на місце мультиплікаційних персонажів, і таким чином штучна реальність замінює справжній світ.

Не оминув постструктуралізм і українську політику. Одним із кандидатів на пост президента України став Дарт Вейдер, експлуатуючи образ персонажа із фільму *Зоряні війни*. Він очолює Інтернет-партію, має власний веб-сайт *vader.com.ua* і суперечливий лозунг: «Кандидат із людським обличчям». Такий образ викликав хвилю обурення у депутатів і зовсім неоднозначне ставлення у громадян. Деякі із них підтримали кандидата, інші ж були кардинально проти, наголошуючи, що він принижує гідність українців.

Отже, естетосфера, як сукупність духово-чуттєвих (емотивних) і образних (візуальних) вимірювань всіх емоційно-виразних феноменів життя, культури й мистецтва, транслює певні соціокультурні цінності, пов'язані з тим чи іншим товаром, впливає на духово-чуттєві та образні відчуття, розкриває перед реципієнтом *plato* – семантично значимий

фрагмент різони, «необмежений простір одночасно по усіх напрямках» [4, 216]. Естетосфера сучасної культури взагалі, й реклами зокрема, грає роль дзеркала у художньому освоєнні світу, дзеркала клаптикового і різноспрямованого, а від того і відображення світу різні. А різоматичність, у свою чергу, передбачає відкритість інтерпретацій, що з'являються (будуються) в залежності, як від підготовленості реципієнта, так і від його миттєвого настрою, стану, а також синергійних зв'язків. Як результат, естетосфера сучасної реклами в Україні має вірогідніший характер. Водночас, можна говорити про поліперспективність естетосфери сучасної реклами в Україні, що створює полісемантичні образи, структурує світ людини у найнеймовірніших елементах і вимірах, мовах і дискурсах.

Bibliography and Notes

1. Автономова Н. С., *Философский язык Жака Деррида*, Москва 2011, 510 с.
2. Бове Кортлэнд, *Современная реклама*, Тольятти 1995, 704 с.
3. Воеводина М. И., *Социокультурные аспекты трансформации эстетосферы*, Web. 22.10.2014. <<http://www.science-education.ru/pdf/2014/5/445.pdf>>.
4. Делёз Жиль, *Складка. Лейбниц и барокко*, Москва 1997, 264 с.
5. Каган М. С., *Эстетика как философская наука*, Санкт-Петербург 1997, 544 с.
6. Сапенько Роман, *Искусство рекламы в современной культуре*, Київ 2005, 295 с.



Vitaliy Radziyevskiy

THE INFRACULTURE OF BODY TRANSFORMATION IN THE ART CONTEXT

Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine

Віталій Радзієвський

ІНФРАКУЛЬТУРА ТРАНСФОРМАЦІЇ ТІЛ У МИСТЕЦЬКОМУ КОНТЕКСТІ

Abstract: In the article the body culturology and body infraculture is analyzed. Special attention is paid to the peculiarities of infraculture of body modification. Body culturology is viewed as an integral part of culture and existence. In particular, the author touches upon the issues of the study of modern infracultures in the context of problems of subculture paradigm theory in the postmodern discourse.

Keywords: culture, infraculture, body, body infraculture, infraculture of body modification, body beauty, aesthetics

Інфракультура (лат. *infra* – *нижче*; тобто підкультури, низ культури) тілесности – це всі зв'язки, прояви та впливи тіла (одяг, прикраси, образ тіла, усе, що доповнює його, комплекс «другого тіла» тощо). Тіло людини може мати суто медичні критерії, які має враховувати зокрема й мистецтвознавство. Згадаємо значення людського тіла та його навантаження й потреби (не лише естетичні або медичні) з давніх часів до сьогодення. Носіння тату чи пірсингу, як і бажання мати роги чи копита, є відображенням свідомості, наслідком певних цінностей, близькості особливих ідеалів та сприйняттям відповідного світогляду (і картини світу). Хвороби чи міць розуму і духу відображаються на тілі й вигляді людини.

Кожне тіло унікальне і має неповторний потенціал, специфічну програму, можливості, здібності тощо. Кожен сьогодні може вибирати, яке, – виходячи з власного потенціалу (вихідні дані тощо), враховуючи свої можливості та неповторні індивідуальні особливості, – хоче мати тіло: міцне чи слабке, худе чи товсте, знесилене чи мускулисте тощо. Цей вибір із часом зменшується унаслідок вікових та життєвих змін (час, спосіб життя, рід праці тощо). Тіло і його вік – це особлива тема. Кожен вік має свої особливості («плюси» і «мінуси») щодо тіла.

Метою нашої статті є спроба звернути увагу на актуальність питання трансформації людського тіла у мистецтвознавчому аспекті, зробити

огляд й констатувати сучасні реалії інфракультури модифікації тіла з увагою на провідних питаннях цієї проблеми.

Тіло вивчали століттями під різними кутами зору і з різних позицій, їм захоплювались тисячоліттями (фігурки Венер палеоліту, давні рожаниці тощо). З 40-х рр. XIX ст. термін «тілесність» набуває значного поширення [2, 8], хоча до проблем тіла звертались ще Плятон і Арістотель. У 1948 р. батько кібернетики Норберт Вінер передбачав можливість того, що з часом людську особистість як інформаційний код можна буде передати «по телеграфу» [1]. Геокосмічні фактори, до яких Маріна Цой відносить, – крім еволюції космосу, планети, біосфери, генетичного коду людства, особистості, родини, роду, нації тощо, – також чинники, обумовлені різними, зокрема й фізико-біологічними процесами [16]. Питанню розмежування поняття «тіло» і «тілесність» людини присвячена велика кількоть робіт [2], [3], [4], [5], [8], [10], [15], [17], [18], [19], [20], [21]. У XX ст. відбулись докорінні зміни у науці, техніці і у багатьох естетичних ідеалах та стереотипах культури. Серед них і зміни у питаннях тілесності.

У XX ст. постало питання універсальності тілесної краси. Окремо постала локальна (обумовлена місцевими традиціями тощо), професійна (конкурси на певних підприємствах, установах, організаціях), вікова (дитячі, підліткові, молодіжні, навіть середнього і поважного віку), етнічна (у т.ч. у її додатках чи трансформаціях – білятілесна: конкурси національних костюмів, прикрас, зокрема намист тощо), специфічна (серед людей з різними обмеженими можливостями)

та інша краса («краса»?) та її похідні (краса певної частини тіла, наприклад, краса жіночих ніг або волосся, конкурси педикюрів, візажу, боді-арту, краси рухів та інші).

Поширення конкурсів та змагань різної «краси» сприяло стандартизації та уніфікації ідеалів, а з іншого, навпаки, розпорошенню і розмиванню усталених ідеалів краси. Поняття потворности, зокрема потворности тіла теж стало видозмінюватись. Навряд чи б у XIX ст. хтось радо вітав дівчат із накладними «хвостами», а чоловіків – зі штучними рогами (працювали б стереотипи нечистої сили, зради тощо). Потроху розмежування норм призводило до зовсім неприйнятних ще нещодавно варіантів: відвертої естетизації потворного, оспівування жахливого. Почалась певна «барбізація» свідомості, а через неї і «барбізація» тілесности, включаючи оперування з іноді сумнівними наслідками після роботи скальпеля. Відомо, що якщо б лялька Барбі ожила, то вона не була б здатна не лише народити дітей, але і навіть ходити. «Барбізація», а ширше «моднізація», формують симулякри і ілюзії не лише щастя, але й успіху, повноцінного життя, цінностей, ідеалів тощо.

Штучний ідеал – це не тільки лялька Барбі. Анорексія, включаючи нервову, може мати соціальні, культурні, психологічні та інші витоки й фатальні наслідки. Еталон «безтілесної краси» може виявитись не лише оманливим заколотом проти жінок, не дарма, за поширеною статистикою від анорексії помирає майже кожна шоста хвора (15%). Згадаємо дієти, модні «табу», солярії тощо. На зміну здоровому гормо-нальному фону приходять хворобливі контрстандар-

ти, трупоподібні обличчя та знесилені тіла. Гламурний стиль життя іноді (чи дуже часто?) може передбачати уявні потреби замість природних, ілюзорні та уявні ідеали, сенси і цінності. За кілька десятиріч людство розпочало боротьбу з неіснуючими хворобами (наприклад, до 1973 р. ніхто не знав, що таке целюліт).

У цьому контексті цікавою є й тема вербальної та невербальної комунікації, яка доволі розвинена у філософії, психології та у деяких інших науках, проте досі не отримала належного висвітлення у мистецтвознавстві. На невербальній комунікації у тілесності ми трохи зупинимось, адже знаки і сигнали тіла – це не тільки його мова, це те, що передає лише стан тіла, його відчуття, реакції, навіть природу, можливості тощо. Тіло ще постає як певна «даність», як вигляд, стиль, «образ тіла», як джерело тілесної екзистенції і релятивного характеру знання (завдяки відчуттям і почуттям).

За останнє століття дослідники описали більш ніж тисячу невербальних знаків та сигналів [11, 9]. За Альбертом Меєрабіяні, на 7% відбувається передання інформації через слова (вербальні засоби), на 38% – через звукові засоби (інтонації, тон, тембр тощо) і на 55% – через невербальні засоби [11, 9]. Загалом, словесне спілкування у бесіді – це менше 35% інформації, а більше 65% – невербальні засоби [11, 10]. Безперечно, є вроджені, генетичні та куль-турнообумовлені, «запозичені» й навіть індивідуальні (похідні – особистісні) жести, міміка і пози, а ширше – знаки та сигнали. Є культурно-клясові та культурно-національні не лише уподобання і симпатії, але й культурні сигналізації. Так,

наприклад, жест «о'кей» (колючко, яке створюють великий і вказівний пальці та «відкриті» три інші пальці) в англомовних країнах означає «усе добре», у Японії означає «гроші», у Франції – «нічого» або «нуль». У деяких Середземноморських країнах цей знак використовується на означення сексуального збочення, а в деяких радикальних катакомбних християн він постає як знак антихриста (ніби завуальовані трі шістки), а в окремих арабів, взагалі трактується як жахливий знак – «око шайтана» («око диявола»). При розмові «американці та англійці дещо відсторонюються від співрозмовника, тоді як шведи схильні уникати такої постави. Араби, навпаки, трохи схиляють голову вперед під час бесіди» [15, 254]. Навіть стукання по голові («дах поїхав») може означати цілком різне у французів, італійців та німців і, навпаки, – у британців та еспанців [6, 59]. При цьому треба врахувати культурний рівень, професійний та загальний розвиток людини (чим він примітивніший, тим більше жестів), умови та обставини (залежність від клімату, стану атмосфери і погоди аж до віку, виховання, різних хвороб і можливостей конкретної людини). На думку Іцхака Пінтосевіча, при спілкуванні важливі поза і рухи тіла, темп і тембр мови, її стиль, переконання і цінності особи та спеціальні знання [9, 153].

Розглянемо питання культурних зон і територій. Едвард Т. Голл, який одним із перших почав ґрунтовно вивчати просторові проблеми людини, у 1960-х роках увів термін «проксиміка» (від слова «proximity» – близькість). Певна територія (мова іде про територію, або простір тілесности) – це «простір, який людина вважає своїм,

ніби цей простір є продовженням її фізичного тіла» [11, 23]. Простір тілесності – це одна із базових категорій тілесології. Тілесність є загальною і похідною, зокрема й у вигляді захисту (одяг, особливо взимку) та необхідного, естетичного або декоративного чи якогось іншого «продовження» (прикраси чи необхідні для тіла аксесуари, які традиційно пов'язані з певним фахом – екіпіровання будівельників, монтажників тощо, або національною приналежністю – костюми, народні інструменти тощо).

Простір тілесності різниться у густонаселених та малонаселених територіях. Він обумовлений соціальними, національними, часовими, регіональними та багатьма іншими (разом із індивідуальними) рисами. Простір тілесності відповідає чотирьом просторовим зонам. Це своєрідні культурні межі, навіть культурні ареали. Перша зона – *інтимна* (15 – 46 см, максимум 60 см), до якої «впускають» близьких людей (родичі, добрі друзі, довірені особи тощо). Друга зона – *особиста* (від 46 – 60 см до 1,2 – 1,5 м). На цей простір ми виходимо на вечірках, офіційних заходах тощо. Третя зона – *соціальна* (від 1,2 – 1,5 м до 3,6 – 4 м). Переважно така відстань (крім випадків необхідності у транспорті, ліфті тощо) між сторонніми людьми. Четверта зона – *суспільна* (від 3,6 – 4 м до 8 м і більше), яка передбачає спілкування з великою кількістю людей (артисти у театрах, лідери мітингів, повстань тощо). У Європі відстань тіл зменшується з півночі на південь – «тому для жителя Великої Британії прийнята «природна» відстань – це півтора-два метри, а для італійця досить і метра» [6, 80].

Тілесні проблеми часто автоматично впливають на низку критеріїв тілесності, зокрема й на поля гречності [6], [12], [14], [17]. Значні особливості для тілесності існують для людей із проблемами опорно-рухового апарату, навіть з окремими хворобами суглобів (наприклад, артрити та рукоутискання тощо), з легеневиими проблемами (туберкульоз – це окрема проблема) та нервовими складнощами (нервові посмикування тощо). Простір тілесності обумовлений певною культурою, освітою, вихованням, загальним розвитком. Так, на думку американців, азіяти «фамільярні» та надмірно «тиснуть», азіяти ж вважають, що американці «холодні та надмірно офіційні»; особиста «повітряна оболонка» (за А. Пізом) міських жителів може становити 46 см, а у жителів віддалених сіл – до 1,8 м [11, 30-31].

Переважає більшість людей не свідомо бореться за свій простір. Згадаємо: «не стій над душею» або «людина, яка стоїть сприймається як загроза». За М. Арджайлом, «у середньому протягом годинної розмови фін використовує жестикуляцію один раз, італієць – 80, француз – 120, а мексиканець – 180 разів» [6, 60], причому є дослідження того, «що невербальні сигнали справляють вплив утричі більший, ніж слова» [6, 66]. Десмонд Моррис, спостерігаючи за відвідувачами бібліотеки, встановив, що якщо у читальному залі залишити книгу або дрібну особисту річ, то це збереже ваше місце у середньому близько 77 хвилин, а піджак на стільці – протягом двох годин [11, 32].

Згадаємо народні вислови, приказки, характеристики, порівняння та прикмети. Так, наприклад, «руки у боки», «закусив губи», «стиснув ку-

лаки», «заплющив очі», «скиглить, як пес», «бридкий, як поросся» тощо. Наочність у мистецтві дуже суттєва. Неможливо не звертати увагу на тілесність у мистецтві, – це, насамперед, тіла на картинах, на світлинах, у кіно тощо [12]. І. Пінтосевич аналізує «зону комфорту» [9, 50-54] та важливість розширювати її і потребу «виходити із зони комфорту» [9, 51].

Важливі численні вислови, пісні, приказки, роздуми та інші народні судження: «У неї дитячі очі», «у неї мутні очі», «у неї лукаві очі», «у неї очі, як у дитини», «вона пройняла його поглядом», «у нього очі бігають», «багатообіцяючий погляд», «він мене зурочив», «у нього очі дивно блищать» [6, 50], «у нього божевільний погляд», «у неї пристрасний погляд», «у нього злий погляд», «у неї зухвалий погляд» – подібних висловів є десятки, а загалом дуже багато наукових та українських народних спостережень за особливостями очей. До цього ж є ще й види очей (наче намистинки, зміїні, тигрові тощо) і чи не найстрашніше, коли про очі кажуть: він (вона) мене зурочила (тобто зробила мені велике лихо). Поглядом дійсно можна і вилікувати, і вбити. У тілоцентричній концепції очі посідають провідне місце, вони є важливим інформативним джерелом, і хоча відсутність очей – це ще не втрата тіла, проте вони – важливий орган тіла.

Згадаємо вітання-цілування правителя у Давньому Римі: найближче оточення цілувало «правителя у губи, звичайні сановники мали цілувати йому руки, а слуги – його ноги» [6, 11]. Губи – це двері тіла, а «вербальний компонент розмови займає 35%, а невербальний – 65% часу» [6, 54].

Цікаво, що «в Англії у XVI столітті, за етикетом, гість мав поцілувати господаря, господиню, їхніх дітей та ще й домашніх тварин» [6, 11].

Інфракультура тіла, враховуючи досягнення багатьох доволі різних (гуманітарних, природничих та технічних) наук, може стосуватись не лише тіл людей, її цілком можна віднести і до тіл наших «братів молодших». Наш час багато у чому є добою відходу від багатьох усталених стереотипів та кліше.

Десмонд Моррис вважає, що людина кладе до рота речі, щоб знову відчувти почуття безпеки, як тоді, коли була немовлям. Окуляри для багатьох – необхідна річ, «частина» їх тілесності. Особисті речі (а іноді і не лише особисті) людина часто усвідомлює як продовження свого «я». Має рацію А. Піз, що коли людина «торкається до своєї власності, вона стає продовженням її тіла, і таким чином людина показує іншим, що це належить їй. Закохані постійно тримаються за руки або обіймаються на людях у громадських місцях, щоб показати іншим, що вони мають право один на одного» [11, 133]. Тіло коханого стає продовженням тіла коханої, і навпаки. Тіло насамперед відкриває для нас іншу людину (недарма у перші 90 секунд спілкування формується уявлення про людину на 90%) [11, 133]. Іноді для покращення взаємин пропонують прийоми копіювання або віддзеркалення, тобто ви наче даєте зрозуміти опонентові, що ви такі, як і він: у вас спільна не лише позиція, але й сумісна тілесність. Це особливо важливо у родинних (сумісна тілесність) і шлюбних відносинах (спільна тілесність, спільне життя тощо). Так, якщо чоловік віддзеркалює сигнали

тіла дружини, то у цій родині панує матріярхат, у сім'ї домінує жінка.

Важливе значення мають відкриті та закриті позиції, рухи, положення ніг, постави тощо. Згадайте спортивні рухи і стійкі, наприклад, положення у боксі, у фехтуванні, у різних видах єдиноборств. Спортивні критерії тіла – це усталена для педагогіки та медицини і не досить розвинена у мистецтвознавстві тема. Окреме питання – спорт (як до певної міри у ньому задіяні фізика, математика, хімія тощо) і культурологія. Фізична культура – це частина культури, яка повинна розглядатись і мистецтвознавством. Моделі, підкреслюючи одяг сучасних, впевнених у собі жінок, демонструють одяг, використовуючи жести агресії (руки на стегнах і т. д.). У різних людей різні межі тілесности, ці межі по-своєрідному пульсують (наприклад, у сварках, при криці, своїй чи чужій агресії) та змінюються (у хворобах, у безпорадних станах тощо).

Індустрії з виробництва косметичних, парамедичних (іноді вже й медичних), модних та багатьох суміжних (виробництво «стильних» товарів від помади і мазі до мініспідниць та жіночого взуття на каблучках) – все продукує нову (ілюзорну?) стильність та сучасність. Замість реальних зразків та еталонів, перевірених сторіччями, люди вигадують модні трансформації. При цьому мода давно же «переступила» тіло (згадаймо модні одяг, мебель, авто тощо), перебуваючи свідомість, сприйняття, уяву, перекручуючи споконвічні норми (звідси популярність «третьої статі», жінкоподібні чоловіки, зміна статі тощо). Все це відображається і на навколишньому середовищі, на флорі й фауні.

Інші проблеми, – наприклад, плацентної косметики виникли відносно недавно. Людська і тваринна плацента вже не так резонансна, як ембріональний матеріал. Згадаємо, що фетальний матеріал використовують і лікарі (наприклад, у лікуванні розсіяного склерозу). «Абортивний» матеріал використовується у косметології та медицині, є джерелом стовбурових клітин. Професор біоетики Ірина Силуянова вважає (ця думка є дуже спірною!), що «омолоджувальна» плацентна косметика є «людодідством другого типу». Отже, «неоканібалами» стають ті, хто «поспішає» помолодшати або хоча б виглядати значно молодшим завдяки засобам, у яких у описі стоїть слово «алогений». Вони ж стають і жертвами: у плаценті є токсини (зокрема й продукти життєдіяльності плоду), споживачі ембріонального матеріалу можуть отримати різні захворювання. Інша стратегія – хірургічна [13].

Інфракультури тілесности породжують свої естетики тілесности. Так, мистецтво оспівування тіла, його краси й довершеності яскраво подано у давній Греції. Трансформації тіл повинні мати і мистецтвознавчі пояснення. При цьому майбутні експерименти над природою можуть виявитись страшнішими, ніж, наприклад, у Міхаїла Булгакова (*Фатальні яйця, Собаче серце* тощо).

Одна справа – культура трансформації тіл, яка часто є нагальною необхідністю (чимало людей є інвалідами, без якихось частин тіла внаслідок невід них залежних життєвих подій). Інша справа – без необхідності трансформувати себе (відозміна раковин вух популярна серед певних категорій молоді, сакралізація символів і

знаків, які повинні бути відображені на тілі, більш радикально – вживлення у тіло нових елементів у вигляді якихось речей чи предметів тощо). Носії ж інфракультури трансформації тіл – не лише модифіковані, але й модифікатори.

Доречніше уточнити поділ модифікацій тіла, зокрема на абсолютно по-зитивні та відносно позитивні або на прості та складні тощо. Варіантів підходів до інфракультур можливо виокремити чимало. Інфракультури (зокрема й модифікації тіл) можуть бути абсолютно, відносно, умовно позитивні, різноманітні нейтральні (абсолютно – відносно), негативні абсолютно, відносно, умовно тощо. Багато що може зводитись і до конкретного носія.

Сучасна людина докорінно відрізняється від первісної людини ставленням до свого тіла. Щоправда, є винятки. Так, американка Енн Кадет, прихильниця палеодієти, вирішила вживати собачу їжу для похудіння, хоча обмін речовин у людей і у собак різний. Порушення обміну речовин може стати особливістю людей майбутнього, а ідеал «худорлявості» (як боротьби з вагою і модифікації свідомості) впливатиме на різні чинники (зокрема на фундаментальні).

Трансформація свідомості й тіла мають взаємозв'язок і взаємозумовленості. Після суттєвої трансформації тіла (додавання крил, хвостів або інших елементів первинних трансформацій) нові істоти (постлюди?), виходячи з необхідностей, потреб, відчуттів та інших особливостей нових частин тіл, зможуть по-іншому відчувати, сприймати світ тощо. Люди почнуть думати іншими категоріями (як розташувати хвіст чи крила під

час сну, якою має стати їх гігієна або найдоцільніше використання тощо).

Окрема розмова – специфічна «тілесність» у мистців. Твори (художні, літературні тощо) – це своєрідні діти їх творців (малярів, письменників тощо). Думки, ідеї, симпатії, зразки для наслідування та багато чого ще вкладають діячі культури і мистецтва у свої шедеври. Через століття ми зустрічаємось з титанами Ренесансу і героями античної Греції. Комерсантів часто цікавлять «престижність» набуття імені у колекцію, а зовсім не якість виробу мистецтва» [7, 96]. Навіть іноді не ім'я, а віддзеркалення видатної особи, події, факту. Велике значення має й голова: «часте кивання головою вказує на необхідність прискорити бесіду, а повільне демонструє зацікавленість, згоду» [15, 255].

Штучні технічні вдосконалення тіла – це не лише естетична або етична проблема. Має бути й мистецтвознавчий аналіз. Якими є оптимальні людські тіла у сучасному, були у минулому і будуть у майбутньому? Антропоцентричний поворот кінця ХХ ст. може стати тілоцентричним. Із часом людське тіло, імовірно, буде дуже важливим об'єктом міждисциплінарного і, насамперед, мистецтвознавчого дослідження [5, 35], [13].

Таким чином, інфракультура модифікації тілесності – це широкий спектр усього, що робиться (і може робитись) із тілом. Але тут можливі дуже прості, прості, складні і дуже складні модифікації – від косметичних відозмін до кіберподібних трансмутацій (зокрема, наприклад, через опромінення, частотні та інші впливи).

Проаналізувавши людське тіло у його культурологічних аспектах,

осмисливши культурні та естетичні сигнали та знаки, розглянувши їх різноманітність та окремі інфракультурні особливості, можемо стверджувати, що у культурології постають питання більш глибокого, всебічного та об'єктивного вивчення культурних особливостей тілесності у різних її модусах, проявах і відображеннях (культуризм, боді-арт, пірсинг, фітнес тощо). Отже, є потреба у розвитку нових підходів та напрямів при дослідженні культури тіла, вихід за межі усталених антропометричних моделей тілесності.

Bibliography and Notes

1. Замощанский И. И., *Телесность как смыслообразующий фактор культуры*: диссертация ... кандидата философских наук, 09.00.11, Екатеринбург 2007, 141 с.

2. Жаров Л. В., *Человеческая телесность: философский анализ*: диссертация ... доктора философских наук, 09.00.01, Свердловск 1980, 302 с.

3. Легенький Юрий, *Дизайн одягу*, Київ 2008, 374 с.

4. Легенький Юрий, *Культурология изображения (опыт композиционного синтеза)*, Київ 1995, 412 с.

5. Легенький Юрий, *Эстетика (опыт апофатической дескрипции)*, Київ 2007, 600 с.

6. Корніяка Ольга, *Мистецтво гречності: Чи вміємо ми себе поводити?*, Київ: Либідь 1995, 96 с.

7. Кошкин В. М., *Чувства и символы. Между духом и плотью: Короткие эссе об искусстве, о богах и о любви*, Харків: Фоліо 2010, 184 с.

8. Никитин В. Н., *Человеческая телесность: онтогносеологический анализ*:

диссертация ... доктора философских наук, 09.00.01, Москва 2007, 340 с.

9. Пинтосевич Ицхак, *10 заповедей личной эффективности*, Харків: Фоліо 2008, 188 с.

10. Поплавський Михайло, *Як стати популярним та багатим. Версія Михайла Поплавського*, Київ: Маркос 2007, 144 с.

11. Пиз Аллан, *Язык телодвижений*, Санкт-Петербург 2000, 188 с.

12. Радзівський Віталій, *Нотатки з субкультури аномії*, Київ: Логос 2012, 368 с.

13. Радзівський Віталій, *Про теорію та історію субкультур: нариси до субкультурології*, Київ: Логос 2013, 276 с.

13. Радзівський Віталій, *Фітокультура та антианомія як елемент субкультури в ритуалах Середньовічної Русі: нотатки до фітокультурології та юридикокультурології*, Київ 2011, 228 с.

15. Рой Євгеній, *Дипломатичний протокол, церемоніял і політес*, Київ: Логос 2012, 452 с.

16. Цой М. И., *Эволюция концептов телесности человека (философско-антропологический аспект)*: диссертация ... кандидата философских наук, 09.00.13, Тула: Тульский государственный педагогический университет 2009, 154 с.

17. Elias Norbert, *The Civilizing Process, Volume 1: The History of Manners*, New York: Urizen Books 1978, 340 pp.

18. *Histoire du corps, Volume 1: De la Renaissance aux Lumières*, Paris: Editions du Seuil 2005, 573 pp.

19. *Histoire du corps, Volume 2: De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris: Editions du Seuil 2005, 464 pp.

20. *Histoire du corps, Volume 3: Les mutations du regard, le XXe siècle*, Paris: Editions du Seuil 2006, 522 pp.

21. Le Goff Jacques, Truong Nicolas, *Une Histoire du corps au Moyen-Age*, Liana Levi 2003, 196 pp.

Ivanna Tsutsman

**HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE OF POKUTTIA
IN THE STRUCTURE OF TOURISM SPHERE OF THE REGION**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Іванна Цуцман

**ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ПОКУТТЯ
У СТРУКТУРІ ТУРИСТИЧНОЇ ГАЛУЗІ РЕГІОНУ**

Abstract: The article is devoted to definition of the place of historical and cultural heritage of Pokuttia in the structure of tourist attractiveness of the region. The general characteristic of historical and cultural tourism resources of Pokuttia is presented in the article. The potential usage of the historical and cultural heritage of Pokuttia for the development processes of tourism industry in Ivano-Frankivsk region is outlined. The leading role and unique value of historical and cultural sites in development and promotion of the region are determined in the article.

Keywords: historical and cultural heritage, sacral architecture, castles, museums, Pokuttia, tourism industry, region

Покуття – самобутній край, який виокремлюється з-поміж інших багатством і особливістю наявної тут історико-культурної спадщини. Покуття є територіальною складовою Івано-Франківської області, що розташована на заході України, в передгір'ї Карпат, має територію 13, 9 тис. км² з населенням близько одного мільйона чотирьохсот тисяч мешканців. Івано-Франківщина входить у перелік найпривабливіших та найпопулярніших туристичних регіонів України. Івано-Франківська область визначила для себе туризм однією із найбільш перспективних галузей економіки. Тому розвиток туристичної галузі в Івано-Франків-

ській області набуває дедалі більшого значення. Сьогодні спостерігається підвищена увага туристів до пізнання історико-культурних особливостей різноманітних етнографічних територій, таких як Покуття. Одним із визначальних факторів, що впливають на їх рішення приїхати сюди є самобутня культура та багата історична спадщина. Саме тому дослідження історико-культурного потенціалу Покутського краю та його впливу на туристичну галузь регіону є надзвичайно актуальним.

Останнім часом посилюється увага вчених і фахівців до вивчення історико-культурної спадщини різних регіонів України, зокрема й

Івано-Франківської області. Окремі складові історико-культурної спадщини Покуття досліджували М. Гаврилів [5], А. Кіркор [7], В. Ковтун [8], М. Марунчак [13], В. Никифорук [15], Р. Смеречанський [15]. Значну увагу проблемам розвитку туризму в регіоні приділяв В. Великочий [1], [2], [3], [4]. Попри це взагалі не приділялось уваги саме аналізу особливостей історико-культурних пам'яток Покуття, а також визначенню їхньої ролі в структурі туристичної галузі регіону, рекомендаціям щодо їх використання для розвитку туризму, у чому й полягає мета нашої статті.

До Покуття належить територія Снятинського, Городенківського, Тлумацького, північно-східна частина Тисменицького, більша частина Коломийського районів. У кожному адміністративному районі є чимало історико-культурних пам'яток, тому кожен із них вимагає окремого дослідження з означеної точки зору. Спробуємо продемонструвати багатство історико-культурної спадщини кожного з них.

Коли розглядати різні види історико-культурних туристичних ресурсів (далі ІКТР), то розуміється, найбільш багата, майстерна й із мистецького боку найбільш цінна сакральна архітектурна спадщина. Основні риси Покутських храмів: кожен із них має свої особливості – розміри, пропорції, силует. Різноманітні в побудові і в деталях творці, майстри у своїй роботі не повторювалися, намагалися надати кожному витвору свій особливий образ. Костели, в основному, барокового стилю відзначаються монументальністю і величністю. Найвизначнішими з них є костел 1760 р. в м. Городенці,

костел бернардинів 1735 р. в смт. Гвіздець Коломийського району.

До унікальних пам'яток дерев'яної архітектури XVI ст. належить Благовіщенська церква, споруджена у 1587 р. Нині – це найдавніша коломийська пам'ятка. Комплекс, що складається із двох дерев'яних будівель – Благовіщенської церкви та розташованої на північний захід від неї двоярусної дзвіниці, – розміщується на старому міському цвинтарі східної околиці Коломиї. Церква в Коломиї – одна з найдосконаліших представниць гуцульської дерев'яної архітектури, крім того – одна з найдавніших серед них. Якщо обійти її по периметру, видно, що всі фасади рівноцінні, ретельно пророблені. Благовіщенська церква відома також своїм чудотворним бароковим іконостасом, в розписі якого брав участь видатний західноукраїнський маляр XVIII ст. Теофіл Копистинський.

Із восьми унікальних дерев'яних храмів, які 21 червня увійшли до всесвітньої спадщини ЮНЕСКО, два знаходяться на Прикарпатті. Включення до списку ЮНЕСКО – це потужна інвестиція у туристичну привабливість краю, але щоб скористатися цим шансом, громада та влада мають багато попрацювати. Одна з них – церква Різдва Пресвятої Богородиці в селі Нижній Вербіж Коломийського району. Церква збудована у 1808 році і має унікальну конструкцію; вона належить до добре збережених рідкісних п'ятиверхих церков гуцульської школи.

Пам'яткою українського дерев'яного будівництва є і церква Святого Вознесіння у Снятині (1838). Долинська церква Покрови

Пресвятої Богородиці – пам'ятка дерев'яної архітектури XIX ст., знаходиться у селі Долина Тлумацького району. Це цілий архітектурний ансамбль, що складається власне з церкви, хреста, будівлі для освячення води, резиденції, дзвіниці. Унікальним зразком гармонійної єдності архітектурних форм декоративних частин будівлі є дерев'яна церква Святого Миколая із села Живачів Тлумацького району, збудована у 1763 р. невідомим майстром [6, 53].

Варті уваги пам'ятки сакрального мистецтва у Городенківському районі. Це, зокрема, римо-католицький костел Непорочного Зачаття Діви Марії та Церква Успіння Пресвятої Діви Марії у Городенці. 1743 р. коштом Миколая Потоцького, воєводи Белзького і старости Канівського, розпочато будівництво великого римо-католицького костелу Непорочного Зачаття Діви Марії (1743 – 1760), однієї з кращих пам'яток архітектури стилю бароко в Україні. Мистецтвознавці відносять його до найвизначніших споруд стилю пізнього бароко в Центральній Європі. Костел у Городенці став першим витвором на українських землях відомого італійського архітектора, вихідця з міста Лугано, що на межі Італії та Швейцарії, Бернарда Меретина, який дещо пізніше звів собор Св. Юра у Львові, ратушу, Успенський костел і Покровську церкву в Бучачі, Успенську церкву знову ж таки в Городенці, костел у Годовиці на Львівщині, декілька кам'яниць на площі Ринок у Львові. Модель костелу з липової деревини, виготовлена архітектором на батьківщині і запропонована для схвалення Миколаєві

Потоцькому, зберігалася до Другої світової війни у Львові (тепер бібліотека Національної Академії Наук України імени В. Стефаника) [15, 14].

Костел Непорочного Зачаття Діви Марії прикрашало п'ять вітарів і близько 30 скульптур роботи визначного мистця: розп'яття з пристоячими Іваном та Марією, вітар Богородиці з фігурами Якіма, Анни, Єлизавети, Йосифа, вітар Яна Непомука з жіночими алегоричними постатями, вітар Святої Трійці [16, 34].

Храм оздоблений скульптурами Йогана Георга Пінзеля. Нині в Городенці залишилася лише його скульптурна постать Діви Марії, яка увінчує корінфську колону перед місцевим костелом поблизу храму. Багато скульптур храму зберігаються в Олеському замку під Львовом. Власне завдяки іменам Бернарда Меретина та Йогана Пінзеля невеличке містечко на Покутті увійшло на сторінки історії українського та європейського мистецтва.

Церква Успіння Пресвятої Діви Марії – визначна пам'ятка пізнього Бароко, яка вже два з половиною століття прикрашає Городенку. На її місці раніше стояв дерев'яний храм. Скоріш за все, її було розібрано перед початком будівництва нового кам'яного храму.

Своїм зовнішнім виглядом Успенська церква в Городенці дуже схожа на Успенський костел у Бучачі та костел у Годовиці на Львівщині, а її головний вітар та амвон окремими елементами подібні до вітаря й амвону собору Святого Юра у Львові, що пояснюється їхнім спільним авторством. Італієць Бернард Меретин та німець Йоган Пінзель добре

не знали канонів східного церковного будівництва, тож Успенська церква своїм внутрішнім оздобленням, особливо вівтарною частиною, більше схожа на римо-католицький костел [16, 368].

Серед сільських храмів XVII – XIX ст. на Городенківщині найбільшу архітектурну, мистецьку та історичну цінність мають такі: дерев'яна церква Святого Миколая в Унежі (XVII ст.), зруйнована російськими комуністами у 1960-х рр.; дерев'яна церква Святого Михайла у Вікні (1774 р.), яку порівняно недавно розібрали у зв'язку з будівництвом нової; мурована церква Святої Трійці в Чортівці (1796 р.); дерев'яна церква Покрови Пресвятої Діви Марії (1788 р.) та мурований храм Преображення Христового (1820 р.) в Олієво-Королівці; муровані церкви Святого Михайла в Поточищі (1806 р.), Святого Івана Богослова у Стрільчі (1811 р.), Різдва Пресвятої Діви Марії у Чернелиці (1817 р.), Вознесення Христового в Семаківцях (1830 р.). До речі, в Семаківцях у 1884 р. народився визначний релігійний діяч Української Греко-Католицької Церкви єпископ Миколай Чарнецький, беатифікований у 2002 р. папою Іваном Павлом II [16, 79].

Охарактеризувавши найяскравіші зразки сакральної архітектури Покуття, можна виокремити їх основні ознаки. Церкви Покуття переважно дерев'яні. Дуже давніх серед них мало. Є церкви, збудовані в XVII – XVIII ст., але більшість – у XIX – на початку XX ст. Церкви у переважній більшості одноверхі, рідше зустрічаються триверхі й п'ятиверхі, у пляні майже всі вони хрещаті й поділяються на п'ять типів. Згідно з

цим поділом всі вони в пляні утворюють хрест, або ж хрест зі скороченим центральним зрубом. Серед них є й такі, в яких значно видовжений бабинець, але бокові рамена скорочені. З обстежених понад 40 церков Покуття видно, що чим старіша за віком церква, тобто, не пізніше кінця XVIII ст., тим менша вона за розміром і в більшості належить до тих церков, що в пляні утворюють рівнораменний хрест. Церкви здебільшого поставлені на краю села, рідше – у центрі. У такому випадку церква становить ядро поселення. У багатьох селах біля церкви розташований цвинтар. Подекуди такий архітектурний ансамбль доповнюється дзвіницею, що стоїть біля церкви. Як покрівельний матеріал, використовується гонта, в новітні часи – бляха. В мурованих церквах, що постали останніми роками на місці зруйнованих або спалених, можна помітити східний тип церкви, проте з відчутними західними впливами і елементами традиції дерев'яної народної архітектури [6, 69].

Щодо пам'яток фортифікаційного мистецтва, то на території Покутського краю частково збереглися руїни замків на Городенківщині. Це замки у Раківцях, у Чернелиці та в Городенці (зберігся невеликий фрагмент стіни XVII ст.). Руїни Раковецького замку знаходяться на південній околиці села. Його опис, поданий у 1837 році в часописі «Przyjacieł Ludu», що видавався в Лешно, має доволі романтичний характер [20].

Найвичерпніше подає історію замку дослідник старовини О. Чоловський: «...Раковець, село в Городенківському повіті над правим берегом ріки Дністер. Замок, колись

фортеця, в руїнах, рештки яких добре видно, лежить у південній стороні села над скелястим берегом ріки Дністер. На пляні замок є нерегулярним чотирикутником на поверх високий, побудований з коленого каменю. Зі сходу і півночі оборонні мури уціліли відносно краще від інших; зовнішні і зсередини значно пошкоджені і розібрані. В середині східної сторони підноситься шестибічна, на чотири поверхи винесена вежа стражничка, яка була впорядкована для стрільби. В'їзна брама зі слідами розвідного моста. Мури до двох метрів товщиною. Житлові приміщення примикали до західної, південної і частково до північної стін, в них ззовні, на першому поверсі були вікна. Зсередини стіни помешкань дуже пошкоджені, тільки два великі комини збереглися в цілості» [13, 164].

На даний час частково збереглися залишки палацу і в'їзної башти з напівкруглими склепіннями брам, фрагмент північної замкової стіни завтовшки 1,6 – 2,1 м з двома рядами стрільниць (стіни мали 9 м заввишки, на верхній бойовий ярус вела дерев'яна галерея) та монументальна шестикутна семиярусна башта висотою 20 м й глибокі підвали-склади обіч неї.

Пам'яткою оборонного мистецтва є також Чернелицький замок розташований на Городенківщині, нижче Раковецького за течією Дністра. Його засновано, як припускають дослідники, на початку XVII ст., але завершено після Визвольної війни під проводом Б. Хмельницького Брацлавським воєводою Міхалом Георгієм Чарторійським. Свідченням цьому є родовий герб

Чарторійських на стінах фортеці та інструкція шляхти з Галицького сеймику 1659 р., яка рекомендувала польському королеві компенсувати шляхтичеві кошти, витрачені на добудову [4, 42].

Відомі описи Чернелицького замку, зроблені істориками та краєзнавцями О. Чоловським, І. Ступницьким, А. Прохаскою та В. Лозинським наприкінці XIX – на початку XX ст. Замок займав площу 2,5 га, товщина зовнішніх стін, що змуровані з коленого каменю, сягала майже двох метрів, а висота близько шести. Посередині західної стіни міститься двоповерхова в'їзна вежа з арочним проїздом, обрамленим порталом із білого каменю. Справа від брами розміщений вхід у глибокі підземелля. Вежа багато декорована ренесансною кам'яною різьбою. Зовнішній її бік оздоблює герб роду Чарторійських – зображення вершника на геральдичному щиті. Цей символ є також і гербом Велико-го князівства Литовського. Це була найбільша східна фортеця Речі Посполитої на правому березі Дністра. Король Ян III Собеський кілька разів зупинявся в ньому.

Багато історико-культурних пам'яток Покутського краю знаходяться в музейних закладах. Саме музеї займають вагоме місце у збереженні й дослідженні культурної спадщини, вони є втіленням духових устремлінь культури, її минулого і сьогодення, виконують функції інституту національної пам'яті, самоідентифікації та ідентифікації України у світовому співтоваристві, зберігають історію й культуру народу як частину світового історико-культурного надбання, слугують

джерелом інформації і знань, мають величезний виховний і туристичний потенціал.

Найвизначнішими музеями Покутського краю є Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини і Покуття імені Йосафата Кобринського та музей «Писанка», розташовані в м. Коломия. Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини і Покуття імені Йосафата Кобринського – це один з мистецько-культурних закладів Івано-Франківщини, який зберігає і популяризує кращі надбання народу. Заснований музей у 1926 році. Розміщений у центральній частині міста Коломия, в колишньому Народному домі, побудованому на кошти української громадськості. Його колекційні збірки налічують близько 50 тисяч одиниць збереження і представляють усі види традиційного народного мистецтва гуцулів та покутян, починаючи з XVII ст. до сьогодення. Проте окремі експонати датовані IV тисячоліттям до Різдва Христового і представляють землеробну культуру, відому в археологічній та історичній науці під назвою «Трипільська» [15, 117].

Експозиція музею розміщена у 18 залах загальною площею 1 тис. м². Твори згруповані за видами народного мистецтва на основі історико-хронологічного і монографічного принципів. Представлені такі види народного мистецтва: художня обробка дерева (різьба, інкрустація, випалювання); художня обробка металу та шкіри; гончарство; декоративне ткання; килимарство; вишивка та одяг. [9, 17].

Щорічно тут відбувається від 8 до 12 виставок, дві з яких, вже тра-

диційно, розкривають фондові музейні збірки, які через обмеженість експозиційного простору не доступні постійному відвідувачеві. Така методика виставкової діяльності дає можливість відкривати перед широкою громадськістю унікальні музейні колекції та знайомити її з сучасним народним і професійним мистецтвом України та зарубіжжя.

Візитною карткою Покуття й самої Івано-Франківської області є єдиний в світі музей «Писанка», де зібрано біля 12 тис. екземплярів писанок з України та світу [10, 8].

Тут зібрані зразки писанкових розписів із різних регіонів України: Гуцульщини, Покуття, Буковини, Лемківщини, Бойківщини, Опілля, Поділля, Полісся, Подніпров'я, Слобожанщини та Причорномор'я. Окремий розділ у музейній експозиції займають писанки, створені українцями, що проживають на різних континентах світу [14, 3].

Іншими провідними музеями Покуття, що популяризують цей край є: історико-краєзнавчий музей Олекси Довбуша в с. Печеніжин, музей історії міста Коломиї, Музей старовинного Покуття «Просвіта» в Коломиї (Коломийський район); художньо-меморіальний музей Василя Касіяна в м. Снятин, літературно-меморіальний музей Марка Черемшини в м. Снятин, літературно-меморіальний музей Василя Стефаника в с. Русові, музей Наталії Кобринської в с. Белелуя, музей визвольних змагань Покутського краю в Заболотіві, літературно-меморіальний музей І. Федорака в с. Русові (Снятинський район); музей Григорія Крука у с. Братишів, кімната-музей Марійки Підгірянки, музей народної творчос-

ти і етнографії у Тлумачі (Тлумацький район); історико-краєзнавчий музей с. Кунисівці, музей історії села та визвольних змагань ім. Романа Шухевича в с. Тишківці, музей Леся Мартовича в с. Торговиця (Городенківський район).

Музеї Покуття займають вагомe місце у збереженні й дослідженні культурної спадщини краю і регіону зокрема.

Результати проведеного аналізу історико-культурної спадщини Покуття, дають змогу впевнено зробити висновок про забезпеченість туристичної галузі історико-культурним потенціалом, який відкриває багато нових можливостей для організації і успішної реалізації різних видів туризму, для популяризації і розвитку регіону загалом. Як бачимо, Покутський край разом з наявними тут історико-культурними об'єктами здатні позитивно вплинути на туристичну галузь в регіоні.

Проте, для успішного використання цих пам'яток у туризмі потрібно вирішити ряд проблем. Згідно з стратегією розвитку Івано-Франківської області на період до 2020 року проблемним сьогодні на Івано-Франківщині є неефективне та нераціональне використання ресурсів, невідповідність рівня розвитку туристичної індустрії наявному потенціалу. Тому стратегічна ціль (*Розвиток туристично-рекреаційної сфери*) скерована на підвищення туристично-рекреаційного потенціалу регіону шляхом побудови ефективної системи маркетингу, розвиток туристичної інфраструктури шляхом залучення інвестиційних ресурсів, покращення наявної бази

туристичних об'єктів, залучення до туристичної індустрії приватних підприємців та фізичних осіб, розвиток нетрадиційних форм тризму тощо. Очікується, що реалізація мети у середньостроковій перспективі дозволить отримати такі результати:

- підвищення ефективності просування туристичного потенціалу Івано-Франківщини;

- створення нових туристичних продуктів та послуг;

- покращення динаміки розвитку туристичної інфраструктури;

- збільшення туристичних потоків в регіон;

- збільшення надходжень від діяльності організації туристичної галузі до місцевих бюджетів [19, 53].

Проте, вважаємо, що однією з основних і нагальних проблем є стан збереженості історико-культурної спадщини краю. Всі зразки унікального архітектурного мистецтва Покуття потребують охорони і збереження. Адже вони є живими свідками епохи не тільки в архітектурному і мистецькому пляні, але й у пляні історичному. Особливо це стосується об'єктів оборонної й сакральної архітектури. Водночас внаслідок незадовільної експлуатації електромережі та електрообладнання, неухважність при спаленні свічок упродовж 12 років втрачено через пожежу 14 дерев'яних церков, ще 12 церков — пам'ятки архітектури місцевого значення — представники релігійних громад самовільно розібрали через аварійність несучих конструкцій. Також в області є непоодинокі випадки спроб заміни історичних іконостасів на нові, малоцінні.

Традиційна дерев'яна архітектура спадщина Покуття дуже вразлива і через нетривку матеріяльну основу, з якої вона створена. Її легко вразити через несподіване, а часто і грубе втручання. Це стосується насамперед об'ємно-просторової структури пам'ятки, зміни традиційних матеріалів та конструкцій, порушення середовища, що історично склалося, що приводить до втрати автентичності та історико-мистецької цінності у таких випадках. До цього приєднується і людський фактор. Найосновнішими серед порушень є те, що релігійні громади самовільно, не звертаючись до відповідних органів влади, перебудовують храми, нищать вітварі. Також зникають ікони з церков. Головна причина подібного ставлення - нерозуміння і відсутність вміння оцінити те, що збереглося до наших днів.

Саме тому, досить гостро постає питання про охорону і збереження унікальної сакральної архітектури Покуття. Для цього потрібно в першу чергу розпочати ремонтно-реставраційні роботи церков, стінопису та ікон в них. Наступним кроком мусить бути підготовка документів і звернення в ЮНЕСКО про включення пам'яток українського сакрального мистецтва у Список Всесвітньої спадщини. Програма охорони та популяризації дерев'яних церков має бути як загальноукраїнською, так і міжнародною. Для забезпечення збереження своєї автентичності, деякі сакральні об'єкти негайно потребують ремонтно-реставраційних робіт. Також актуальним залишається питання популяризації

дерев'яних церков, що сприятиме розвитку регіону в цілому.

Щодо об'єктів оборонного будівництва, то заслуговує уваги пропозиція щодо їх музеєфікації. Музеєфікація фортифікаційних комплексів шляхом консервації (з упорядкуванням навколишніх територій та включенням їх до системи туристичних маршрутів) дозволить зберегти напівзруйновані замки, залучити до справи охорони пам'яток інвесторів, створити туристичну індустрію регіону на основі архітектурної спадщини, яка нині існує. Створення таких умов експонування є науково обґрунтованим. Досягти високого ступеню атракційності можливо і шляхом створення на основі пам'ятки тематико-експозиційного комплексу (археологічного скансену). Обов'язковим при цьому є включення цих об'єктів до туристичних і екскурсійних маршрутів.

Ще одним із шляхів використання історико-культурної спадщини Покуття є проведення різноманітних свят, фестивалів, ярмарків, театралізованих змагань. Європейський досвід показує ефективність такого використання замкових комплексів. У замках, де бували визначні діячі історії та культури, проводяться пам'ятні дні, присвячені цим особам. Створення і проведення цих заходів сприятиме як популяризації самих пам'яток, так і підтриманню їх у належному стані. При цьому слід зважити і на той факт, що в цьому пляні існують вагомні проблеми загальнодержавного значення, зокрема на законодавчому рівні [1, 8].

Для ефективного розвитку туристичної галузі регіону необхідно

чітко визначити повноваження між учасниками туристичних ринків, сформувати структуру управління туристичною галуззю та забезпечити повне використання туристичного потенціалу регіону, зробивши його якомога доступнішим для споживача – шляхом побудови якісної туристичної інфраструктури [19, 53].

Отже, багата історико-культурна спадщина Покуття займає вагомe місце в туристичній галузі регіону. Її ефективне використання сприятиме розвитку і популяризації Івано-Франківщини. Тому виникає потреба розробки і запровадження конкретних заходів щодо вирішення певних проблем, які гальмують процес розвитку туризму в регіоні. Це зокрема: організація належного обліку, підтримки і ширшого використання музейних установ при формуванні туристичного продукту; пристосування окремих історико-культурних пам'яток під сучасні потреби туризму, це зокрема музеєфікація фортифікаційних комплексів шляхом консервації з упорядкуванням навколишніх територій; розширення форм культурно-масових заходів для залучення ширшого кола внутрішніх та іноземних туристів; розробка нових та удосконалення наявних туристичних маршрутів; охорона, облік, збереження та відновлення об'єктів історико-культурної спадщини краю; створення окремого самостійного центрального органу виконавчої влади з питань охорони історико-культурної спадщини; залучення фахівців при формуванні й проектуванні заходів, які спрямовані на підвищення конкурентоздатності на туристичному

ринку; розробка і поширення різноманітної реклямної інформації про туристичний потенціал краю, представлення області на національних і міжнародних туристичних виставках в Україні та за кордоном, в тому числі представлення інвестиційних пропозицій на цих та інших заходах.

При належному підході Покутський край стане одним із найвідвідуваніших куточків не тільки Івано-Франківщини, але й України. Це сприятиме залучення інвесторів, а також популяризації регіону загалом, що принесе не тільки додаткові кошти у місцевий бюджет, але й сприятиме збереженню та відновленню історико-культурних пам'яток.

Bibliography and Notes

1. Великочий Володимир, *Культурний туризм в Івано-Франківській області: сучасний стан і перспективи розвитку*, [у:] *Рекреаційний потенціал Прикарпаття: історія, сучасний стан, перспективи*: матеріали міжнародної наукової конференції «Туризм і розвиток регіону», Випуск 3, Івано-Франківськ: Фоліант 2011, с. 3-10.

2. Великочий Володимир, *Північноамериканська модель розвитку туризму: українські перспективи*, [у:] *Рекреаційний потенціал Прикарпаття: історія, сучасний стан, перспективи*: матеріали міжнародної наукової конференції «Туризм і розвиток регіону», Випуск 4, Івано-Франківськ: Фоліант 2009, с. 4-12.

3. Великочий Володимир, *Сакральні пам'ятки Бойківщини та їх використання в туристичній галузі Прикарпаття*, [у:] *Рекреаційний потенціал Прикарпаття: історія, сучасний стан, перспективи*: матеріали міжнародної наукової конференції «Туризм і роз-

виток регіону», Випуск 4, Івано-Франківськ: Фоліант 2011, с. 12-16.

4. Великочий Володимир, *Українсько-польська монументальна спадщина Покуття як чинник розвитку ностальгичного туризму в краї, [у:] Рекреаційний потенціал Прикарпаття: історія, сучасний стан, перспективи*: матеріали міжнародної наукової конференції «Туризм і розвиток регіону», Випуск 2, Івано-Франківськ 2010, с. 38-47.

5. Гаврилів Микола, *Архітектурні пам'ятки Прикарпаття, [у:] Краєзнавець Прикарпаття* 2005, № 5, с. 34-38.

6. Герчанівська Поліна, *Дерев'яні церкви України*, Київ: Наукова думка 1996, 136 с.

7. Кіркор Адам Гонорі, *Покуття з археологічного погляду (1874)*, Коломия: Вік 2009, 79 с.

8. Ковтун Валерій, Монолатій Іван, *Коломия з минулого в сьогодні*, Коломия: Вік 2005, 170 с.

9. *Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття*, Коломия 2005, 39 с.

10. *Коломийщина в культурній спадщині*, Тернопіль: Наш Світ 2008, 14 с.

11. Маланюк Тарас, *Особливості використання пам'яток історії та культури в екскурсійній діяльності на Прикарпатті, [у:] Рекреаційний потенціал Прикарпаття: історія, сучасний стан, перспективи*: матеріали міжнародної

наукової конференції «Туризм і розвиток регіону», Випуск 2, Івано-Франківськ 2010, с. 192-196.

12. Маньковська Руслана, *Сакральна дерев'яна архітектура України в світовій спадщині, [у:] Краєзнавство*, Київ 2011, № 2, с. 77-86.

13. Марунчак Михайло, *Городенцина: Історично-мемуарний збірник*, Львів: Світ 1978, 860 с.

14. *Музей «Лисанка»*, Коломия: Коломийська друкарня ім. Шухевича 2007, 8 с.

15. Никифорок Володимир, Смерчанський Роман, Каглян Олександр, *Городенка: перегук віків*, Коломия: Коломийська друкарня ім. Шухевича 2005, 24 с.

16. *Покуття. Історико-етнографічний нарис*, Львів: Манускрипт 2010, 455 с.

17. *Прикарпаття: спадщина віків* / Ред. М. Кугутяк, Львів: Манускрипт 2006, 567 с.

18. Петранівський Василь, Рутинський Михайло, *Туристичне краєзнавство*, Київ: Знання 2006, 575 с.

19. *Стратегія розвитку Івано-Франківської області на період до 2020 р.* Web. 22.02.2015. <http://www.if.gov.ua/files/SP_IF_oblast_4.pdf>.

20. *Zamek Rakowiecki*, [w:] *Przyjacieli Ludu*, Tom 2, nr 39, Leszno 1837.

21. Czolowski Aleksander, *Dawne zamki i twierdze na Rusi Halickiej*, [w:] *Teka konserwatorska*, Lwow 1892.

Musical Studies

Khrystyna Kazymyriw

**THE TRAGEDY OF *THE EARTH* MYTHOLOGEME
IN UKRAINIAN MUSIC BY TARAS SHEVCHENKO'S POETRY**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Chrystyna Kazymyriw

**TRAGIZM MITOLOGEMY ZIEMIA W MUZYCZNYCH
UTWORACH UKRAIŃSKICH WEDŁUG POEZJI TARASA SZEWCZENKI**

Abstract: The dynamics of tragic interpretation of the Earth mythologeme in Ukrainian music by T. Shevchenko's poetry is studied in the article. The works by M. Lysenko, S. Liudkevych, L. Revutskyi, B. Liatoshynskyi, V. Sylvestrov, Y. Stankovych, V. Kaminskyi are analyzed through specified topic. It turns out that the depiction of tragic Earth mythologeme semantics, it embodied by poet, was in music a several vectors of dynamics from lyrical dramatic to the lyrical and tragic.

Keywords: Earth mythologeme, microparadigm of «land» token, cantatas, choir, musical expression

Słowo w twórczości Tarasa Szewczenki jest niewyczerpanym źródłem ukraińskiej kultury narodowej, odżywiającej jej korzenie filozoficzne. Analiza sposobów realizacji mitologemy ziemi w muzyce ukraińskiej ujawnia różne strony tego pojęcia w szewczenkianie. W związku z tym, że od półtora wieku prawdziwe idee Kobziarza były zakazane albo interpretowane w «potrzebnym» kontekście, badanie ich znaczenia i sensów, a najważniejsze – odbiór przez wybitne osoby teraźniejszości jest aktualnym.

Analiza mitologemy ziemi w muzycznej Szewczenkianie ujawnia, że aspekt metafizyczny koncentruje się w mikroparadygmacie «świętej ziemi». Według badań językoznawców, podsta-

wowymi dla niego jest figuratywne znaczenia *prawdy* i *sprawiedliwości*, wywołujące połączenia asocjacyjne oczyszczenie przez *wodę* lub *ogień* (*surowy grunt*), oraz *matki-Ojczyzny* (*ziemia ojczysta*) [4]. To połączenie dwóch filarów podstaw życia – ziemi i wody – jest czynnikiem, wskazującym o rozszerzenie interpretacji metafizycznej mitologemy.

Główny wektor interpretacji mitologemy w twórczości Tarasa Szewczenki leży w płaszczyźnie tragicznego kontekstu gorzkiego losu Ukrainy i ukraińców. Mitologema ziemi występuje tutaj przez aksiosymbol mogiły – ziemi, gdzie spoczyli snem wiecznym żołnierzy i bojownicy. Kozacki «wysoki grób» «ziemia-kopiec» – to symbole wiecznej duchowo-

ści, chwały i wolności, – są to misteria Ukrainy! Wszystkie są okągłe, a krąg w symbolice klasztoru miał znaczenie wieczności – wyglądają te mogiły niby pieczęci w ziemi, pozostawione przez odwiecznych właścicieli – autochtonów Ukrainy» [2, 2], [10, 199]. Więc, to jest pierwszy interesujący nas aspekt zagadnień, które będziemy analizować w zakresie ekspresji muzycznej.

Najpierw w zakresie *ziemia – wysoka mogiła* zwróca na siebie uwagę utwór *Pozputa mogiła*, w którym Kobziarz pokazuje mogiłę jak symbol sakralny starej mądrości i zaszczytu. Ten symbol wogóle jest charakterystyczny dla twórczości Szewczenki.

Jaskrawymi przykładami realizacji mifologii ziemi – wysokiej mogiły w takim gatunku muzycznym jak kantata jest kantata-duma *Чигирине, Чигирине* (*Czyhyrynie, Czyhyrynie*) W. Kaminskiego oraz kantaty *Zanobim* (*Testament*) M. Łysenki, S. Ludkiewicza, *Диптих* (*Дуптич*) W. Sylwestrowa i in.

W kantacie-dumie *Czyhyrynie, Czyhyrynie* (określenie gatunku W. Kaminskiego) idee narodowości niesie bohater – kobziarz, wygłaszający dumę, i ten symbol ukraiński występuje w partii solisty, – akcentuje W. Kaminski. Zatem, utwór dla kobziarza z akademicką kameralną orkiestrą wskazuje miejsce kultury ukraińskiej w kontekście światowym.

Mitologię ziemi postaje w tekście kantaty-dumy przez różne charakterystyki semantyczne, które razem tworzą sens utworu.

Wysoka mogiła – jeden z głównych sensów *Testamentu* Szewczenki, eksplikowany przez szereg symboli, wskazujących na różne odcienie znaczeniowe w mikroparadygmacie mitologii ziemia: *mogiła, step szeroki, łany bezkresne,*

urwiska, i łany i góry. Przyimek «na» w strofach «поховайте / мене на могилі / серед степу широкого» («na wzgórzu / wzniescie mi mogiłę / pośród stepu szerokiego»), powoduje skojarzenia z wysokimi mogiłami-kurhanami w stepie, w których pochowani przodkowie

Analizując *Testament* w muzycznej szewczenkianie najpierw w kontekście wyżej wymienionego zdania o wysokiej mogile, odwołujemy się do utworu G. Gładkiego. W melodii, że stała się ludową, wyraźnie słyszalne wschodzące akcenty sekstynowe chody na wyrazach «поховайте» i «степу», powodujące efekt wzrastania, a w tym wypadku – analogii do wymienionej wysokiej mogiły. Właśnie na tych skokach intonacyjnych w wielu wariantach wykonania ludowego i akademickiego zatrzymuje się brzmienie przez *fermata*, te skoki-podwyżki jest ważnym środkiem tworzenia kulminacji dramatycznych.

Testament ma wielu wariantów w zakresie utworów akademickiej kultury muzycznej – są to utwory M. Łysenki i M. Werbyckiego, O. Koszycia i K. Stecenki, S. Lyudkewycza, W. Barwskiego i R. Gliera, Ł. Rewuckiego, B. Latoszyńskiego i W. Sylwestrowa. W tym zakresie zwrócimy się do trzech wariantów reprezentacji muzycznej tekstów poetyckich, które stały się artefaktami ukraińskiej kultury narodowej – utworów M. Łysenki, S. Lyudkewycza i W. Sylwestrowa.

Pierwszymi przedstawicielami muzycznej kultury akademickiej, którzy zwrócili uwagę na wiersz T. Szewczenki, byli M. Łysenko i M. Werbyckij. Utwór M. Łysenki dla tenora z męskim chórem został napisany 1868 roku na wniosek społeczności Lwowa z okazji rocznicy poety. Jakie są muzyczne cechy charakterystyczne utworu ze względu na tematykę naszego badania? Najpierw

to cechy, tworzące efekty wysokości i obszaru: szeroki zakres, akcent na rosnącym skoku w oktawie między zakończeniem pierwszej frazy na wyrazie «поховайте» i frazą «мене на могилі», tworzący efekty wysokości; rozśpiewność melodii, mająca efekt obszaru na wyrazach «Серед степу широкого / на Україні милій» («Pośród stepu szerokiego / Ukrainy miłej»). Cechą charakterystyczną *Testamentu* M. Łysenki jest to, że kompozytor bardzo zdecydowanie i na różne sposoby przedstawia trzy wersety-odcinki, w których między innymi są mikroparadyhmaty ziemi – wymienione już *mogila, step szeroki, łany bezkresne, urwiska, i łany i góry*.

Kantata *Testament* S. Ludkiewicza – płótno adagio funebre, poemat wokalnie-symfoniczny, napisany 1934 roku z okazji 120-lecia urodzin T. Szewczenki i edytowane przez autora w 1950 roku. Kompozytor wykorzystuje środki ekspresji tradycji późnego romantyzmu.

W *Testamencie* S. Ludkiewicza jaszkrawie wyodrębniony inny leksem, wchodzący do mikroparadygmatu ziemi. To leksem *step*, szerokość i jasność stepu pokazane przez oświetlenie obszaru i użycie innej struktury melodii – z szerokimi skokami w metrorhythmicznie jambicznym.

Jako antyteza brzmi kolejny odcinek kantaty – «Щоб лани широкополі» («Aby łany rozłożyste»), w którym autor używa efektu pieśni tradycji ludowej, szeroką rozśpiewność, tonalny zakres diesowy. Rozwój emocjonalny, gromadzenie siły w instrumentalnych fragmentach-wichrach, orkiestrowe tutti – wszystko to tworzy dramatyczną kulminację w prezentacji chóru, kontynuowaną w odcinku orkiestrowym.

Kolejne Poco marziale tumultuoso – nowa naśladowcza część na temat

«Як понесе з України» («Gdzie uniesie z Ukrainy»). Po nowej kulminacji dramatycznej na powtarzającym się «в синє море кров ворожу» («Do sinego morza wrażą krew»), kompozytor wprowadza szczególnie piękny i elegijny odcinek Maestoso – solo tenoru, w którym Kobziarz zapowiada polecieć «до самого Бога» («do samego Boga»), kiedy Ukraina będzie pozbawiona «ворожої крові» («wrogiej krwi»). Po kluczowym słowie «modlić się», kompozytor wprowadza pauzę dramatyczną, która w tym kontekście ma szczególne znaczenie. To właśnie w takich warunkach muzycznych pojawiają się świetne leksemy paradygmatu ziemi «...І лани, і гори...» («...I łany, i wzgórze...»). Solo to symbolizuje duchową istotę kantaty w sensie wiary w Boga w ogólnym kontekście koncepcji dramatycznej utworu.

Jeszcze większy krok ku rozumieniu religijności *Testamentu* robi Walentyn Sylwestrow, wprowadzając wiersz T. Szewczenki w *Dyptych* z modlitwą kanoniczną Ewangelii od Mateusza *Ojciec nasz*.

W. Sylwestrow tworzy cykl *Psalmy Szewczenki: Реве та стогне Дніпр широкій* (*Ryczy i jęczy Dniepr szeroki*), *По діброві вітер вие* (*Po dąbrowie wiatr wyje*), *Тече вода* (*Płynie woda*), *Садок вишневий коло хату* (*Sadek wiśniowy koło chaty*), *Все упованіє моє, У наших раї на землі* (*A w naszym raju tu, na ziemi*), *Думи мої* (*Dumy moje*) (2005 – 2012). Ukraińskim narodowym psalmem jest i *Testament*, w którym przez autora użyto semantykę różnych leksemów mikroparadygmatu, eksplikujących mitologemę ziemi. Co jest głównym w wersji Walentyna Sylwestrowa? Po pierwsze, to połączenie *Testamentu* z modlitwą *Ojciec nasz*. Więc, słowo poety staje się sakralnym.

Po drugie, metaforyczny styl muzyki, jego niesamowita zdolność tworzenia «nieziemskich» dźwięków.

Testament W. Sylwestrowa pomiędzy analizowanych w tym zakresie utworów, H. Hładkogo, M. Łysenka, S. Lyudkewycza – najwyraźniej reprezentuje efekt obszaru. To właśnie jest wysokość mogiły, w której rozkazał porzucić go Kobziarz, i szerokość stepu, gdzie ta mogiła znajduje się.

Kolejnym przykładem eksplikacji tragicznej strony w interpretacji mitologemu ziemia jest ziemia «krowiuю полита» («polana krwią»). Tutaj też są земли-гори, «кургани-гори», «засіяні горем / кrowiuю политі» (ziemi-góry, «корсу-гору», «zasiewany biada, / polany krwią»). Akurat taki sens ma kantata-symfonia *Кавказ* (*Kaukaz*) S. Ludkiewicza, chóry *Ой чого ти почорніло* (*Oj dla czego poczerwiano*) Ł. Rewuckiego i *За байраком байрак* (*Za bajrakiem bajrak*) B. Latoszyńskiego, symfonia-dupnych J. Stankowycza i in.

Bardzo dobrze podkreśla subtelnie niuanse semantyczne poezji Szewczenki Stanisław Ljudkewycz. W kantacie-symfonii *Кавказ* mitologema ziemi eksplikowana przez leksem «góry», wchodzący do mikroparadygmatu ziemi, oraz niektórych innych, sporadycznych.

Góry reprezentowano w utworze w dwóch wariantach semantycznych. Pierwszy polega na tym, że góry pokazywano w połączeniu z tragiczną i krwawą historią Ukrainy i symbolem zboża, charakterystycznym dla mentalności narodowej. To wyrażono w mrocznym nastroju tematu «За горами гори, хмарою повиті, / Засіяні горем, кrowiuю политі...» (Za górami góry chmurami zasłane, / Ludzką krwią omyte, niedolą zasiane..).

Dramatyzm rozwija się szczególnie w strofach metaforycznych «І неситий не виоре / На дні моря поле», gdzie wypowiedź również oparta jest na symbolice rolniczej.

Te rolnicze symbole wykorzystane i w drugiej części, która przeciwstawia się pierwszej, ponieważ brzmi świetlnie, w tonalności *fis-moll*, w której kompozytor podaje cichy, smutny temat *He nam na прю* (*Nie nam do boju*), gdzie są strofy: «Нам тільки плакати, плакати, плакати. / І хліб насущний замісити. / Кровавим потом і сльозами...» («Nam tylko płakać, płakać, płakać / I chleb powszedni zamiesić / Na pocie krwawym i na łzach...»).

Natomiast leksem góry w drugim wariantcie semantycznym końcowej części *Борітеся!* (*Walczcie!*) brzmi szczególnie patetycznie na tle tematu, który najpierw został określony dla tenorów i basów uniesono: «І вам слава, сині гори / Кригою окуті» («I wam swała, sinie góry / okute lodem»).

Finał utworu charakteryzuje się dynamicznym rozwojem i dramaturgią stopniowego rozwijania. Kompozytor «zaczyna od tego samego stanu nietrwałości, napięcia, na którym kończy się poprzednia część, przerywa majestatyczną epicką opowieść chóru przez ekspresyjne epizody orkiestrowe, wcale odpowiadające znaczeniu kluczowej frazy „Борітеся – поборете!” („Walczcie – i pokonacie!”) i odznaczające się dużym dramatyzmem i energią rozwijania» [6, 262].

Taras Szewczenko przeciwstawia dwa stany gór – «zasiewany biada, / polany krwią») jako różne systemy myślenia i całego życia, jako wolę i niewolę.

Ten wariant leksemu *góry* nawiązuje do «wielkich rycerzy» z dawnym Prometeuszem i jego współczesnymi

potomkami. Więc góry stają się symbolem walki, ostatnim symbolem wolności: «...Тільки дайте / Свої сині гори / Останнії... бо вже взяли / І поле, і море» «Тylko dajcie / Swoje sinie góry / Ostatnie... bo już wzięły / I pole i morze».

Bardzo ważnym jest w poemacie leksem *mogila*. Rozkopana *mogila* występuje w tekście jako sakralny symbol niewoli: «Живою душею в Україні витай, / Літай з козаками понад берегами, / Розриті могили в степу назирај».

Z dwóch manifestów poematu – walki i religijności – S. Ludkiewicz wybiera pierwszy i skupia się na sensie leksemu *góry* w dwóch wymienionych wariantach semantycznych. Ostatni – *góry* jako symbol walki i wolności – zawiera sens finału oraz i całej kantaty-symfonii – kod-apoteozę *Walczcie – i pokonacie!*. Kompozytor tworzy kantatę jako wielkie wokalnie-symfoniczne płótno, kontynuujące tradycję IX Symfonii Ludwiga van Beethovena z solistami i chórem. Jednak, kantata-symfonia jest napisana modernistycznym dla początku XX wieku językiem muzycznym z charakterystycznym dla Stanisława Ludkiewicza muzycznym myśleniem epoki puźniego romantyzmu.

Znamiennymi przykładami eksplikacji mitologii ziemi, «polanej kwią», są chóralne i kameralno-wokalne utwory na wiersze *Ой чого ти почорніло (Oj dla czego poczerniałoś)*, *За байраком байрак (Za bajrakiem bajrak)* i inne w twórczości wielu kompozytorów.

M. Łysenko, S. Worobkewycz, I. Bełza, Ł. Rewucki, B. Latoszynski i inne artyści napisali muzykę do wierszu *Ой чого ти почорніло (Oj dla czego poczerniałoś)*. Tematem wiersza jest fatalna w historii Ukrainy walka na rzeczce Styry

pod Beresteczkiem 1651 roku, w czasie wojny polsko-ukraińskiej 1648 – 1654 rr. Setki tysięcy ukraińskiej armii prowadzonej przez Bohdana Chmielnickiego, wspieranej przez wojsko tatarskie, weszły do walki z Polakami. Zdradzone przez Tatarów Ukraińcy wycofali się, trzecią żołnierzy zostało zabitych, hetman został schwytany przez Tatarów. Od krwi zabitych kozaków «зелене поле», które stało się symbolem całej Ukrainy, poczerniało.

W chórze Łewka Rewuckiego są kilka kontrastujących odcinków. Pierwszy – przedstawia mroczny widok pola, rozpoczyna się z synkopy, to niby «potknięcie» na polu, usianym trupami kozaków. Drugi odcinek – *Крыг митечка Берестечка (Okolo miasteczka Beresteczka)*, który drogą imitacji oraz szybkiego tempo przedstawia rozwój wzburzony, więc wydaje się, że bitwa się dzieje teraz. Znów powtarza się materiał pierwszego odcinka, w którym kluczową jest metafora «poczerniało». W końcu jako antyteza brzmi trzeci odcinek – w zakresie intonacji, rejestru i in. brzmi świetlnie jednak smutnie, niby przyjęta nieuchronność. Ten odcinek przedstawia przyszłość, którą przewiduje Kobziarz: «будете опати» («będziecie orać»).

Więc, Ł. Rewucki ukazuje tragizm w interpretacji mitologii ziemi, eksplikowanej przez leksemu «почорніло / зелене поле», występujące personifikacją Ukrainy, która poczerniała od krwi kozaków.

Drugi wiersz T. Szewczenki *Za bajrakiem bajrak* jest częścią cyklu *В казематах (W kazamatach)*, napisanego podczas aresztowania członków Bractwa Cyryła i Metodego w Petersburgu 1847 roku. Obok świetlnego, transcendentalnego nasrtoju wiersza *Садок вишневий*

коло хату (*Sadek wiśniowy koło chaty*) w cyklu wyraźnie wyłania się obraz mogiły, zwłaszcza w wierszu *Чого ти ходиш на могилу? (Czego chodzisz na mogiłę?)*, *Ой три шляхи широкії (Oj trzy drogi szerokie)* i in.

Muzyka Borysa Latoszyńskiego tworzy szczególny zakres przedstawienia tragizmu w historii kultury ukraińskiej. W utworze *Za bajrakiem bajrak* z pięciu chórów bez opus'u kompozytor wytwarza obraz, pełen szczególnego tragizmu. B. Latoszyński pisze utwór w stylistyce modernistycznej, z napiętymi intonacyjnymi zwrotami i ich głębokim harmonicznym wzmocnieniem. Najważniejszym środkiem tworzenia obrazów staje się tonalna nietrwałość – dźwięk «wędroje», jako ten kozak, który powstał z grobu i nie może znaleźć sobie miejsca. Dramatyczną kulminacją wiersza są strofy «У могили проклятій», «А могила застогнала».

Właśnie Latoszyński – «jeden z niewielu, kto rozumiał intelektualną, filozoficzną istotę poezji Szewczenki i właśnie na tej intelektualnej istocie (na przekór narzucanej przez kanon „oficjalny” socjalnej roli poezji Szewczenki) skupił swoją uwagę. W kulturze ukraińskiej powstała pewna paradygmatyczna oś – Szewczenko-Latoszyński, – i to daje możliwość mówić o proporcjonalności postawy artystów, jak i o niechęci do integracji: jednego – do kultury imperialnej, drugiego – do proletariackiej» [9, 61-62] – pisze badaczka twórczości kompozytora M. Nowakowycz. Więc, właśnie bliskość eschatologicznej, tragicznej wizji świata Latoszyńskiego i Szewczenki przyczyniła się do tworzenia szeregu artefaktów, w tym – *Za байраком байрак, Из-за гаю сонце сходить, Тече вода в синє море* i in.

«Krwia polana» ziemia – jeden z kluczowych symboli wiersza *З передсвіту до вечора*. Tematem utworu jest walka na rzeczce Kajale. Ten wiersz oraz *Плач Ярославни (Lament Jarosławny)* jest częścią symfonii-dyptychu dla chóru a cappella J. Stankowycza. Analizując utwór, badacze wskazują na «obecność w obrazowym myśleniu utworów Kijowskiej Rusi-Ukrainy korzenia rolniczego» [1, 10] i na pojawienie tej cechy mentalnej w warunkach wojny, w szczególności walki pod czas wojny, gdy rolnicze tradycje interpretuje się jak żniwa: «Земля чорна копитами / Порана, поритая».

Kluczowym w ilustracji tragicznej semantyki mitologemu ziemi Jewhena Stankowycza jest przedstawienie walki w odcinku *Meno mosso*, gdzie tematy heroiczne zmieniają się tematami smutku, przeprowadzane one kontrapunktowo, dynamiczne w reprzyzie. Efekt «martwego pola» realizuje się przez politonalność z korelacją trzytonową oraz akordy trzy-tonowe. Jest to maksymalne nasilenie uczucia rozpacz, i wzmocnione kontemplacją ziemi, «zasiewanej kośćmi» i «krwią polanej». Chór B. Latoszyńskiego *Za bajrakiem bajrak* oraz symfonia-dyptych J. Stankowycza – to są srony muzyczne najbardziej gorzkiego szkicu tragizmu w postrzeganiu mitologemu ziemi.

Więc, eksplikacja semantyki tragediowej mitologemu ziemi, przez wchodzące do tego mikroparadygmatu leksemy, – ziemia, step, mogiła i in. – w zakresie muzyki ma dynamikę wielowektorową. Jeden wektor, liryczno-dramatyczny, charakterystyczny dla utworów Mykoły Łysenki, jego uczniów oraz Stanisława Ludkiewycza z kulminacją liryczno-medytacyjną w dyptychowi dla chóru a cappella Wałentyna Sylwestro-

wa, częściami którego jest kanoniczna modlitwa *Ojczyzna* z Ewangelii od Mateusza oraz *Testament* T. Szewczenki. Drugi wektor, wychodząc od dramatyizmu, prowadzi do najwyższego stopnia tragizmu w chóralnych utworach *Ojczyzna* i *Za bajrakami* Borysa Latoszyńskiego, symfonii-dyptychowi Jewhena Stankowycza i kantacie-dumie *Czyharynie*, *Czyharynie* Wiktora Kaminskiego.

Bibliography and Notes

1. Драганчук Вікторія, *Симфонія-диптих Є. Станковича в національно-ментальному полі «Слова про похід Ігорів» і Шевченкових переспівів*, [у:] *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського*: Збірник наукових праць, Луцьк 2009, Випуск 3, с. 5-17.

2. Дразньовський Олександр, *Тарас Шевченко про козацькі могили*, «Свобода» (Нью Йорк) 1989, Число 47, 14 березня, с. 1.

3. Зинькевич Елена, *Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича*, Ужгород: Ліра 2002, 208 с.

4. Калинюк Наталія, *Лінгвостилістична динаміка образу земля в українській поетичній мові*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.02.01, Київ 2010, 20 с.

5. Кияновська Любов, І. Франко, С. Людкевич, М. Скорик: *три погляди на біблійного Мойсея*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія: Мистецтво, Львів 2006, с. 79-88

6. Кияновська Любов, *Галицька музична культура XIX – XX століття*, Чернівці: Книги-XXI 2007, 424 с.

7. Козаренко Олександр, *Феномен української національної музичної мови*, Львів: Наукове Товариство імені Т. Шевченка 2000, 286 с.

8. Костюк Наталія, *Поезія Тараса Шевченка в українській музиці: імена і жанри*, [у:] *Студії мистецтвознавчі*, Київ 2008, № 2 (22), с. 101-110.

9. Новакович Мирослава, *Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського)*, Луцьк: Твердиня 2012, 168 с.

10. Трембіцький Анатолій, *Козацькі могили у творчості Тараса Шевченка*, [у:] *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні*: Збірник наукових праць, Випуск 21, Число 1, Київ: Центр пам'яткознавства Національної Академії Наук України 2012, с. 197-201.

11. Шевченко Тарас, *Повне зібрання творів: У 12-ти томах* / Ред. М. Жулинський, Київ: Наукова думка 2001, Том 1: *Поезія 1837 – 1847*, 784 с.; Том 2: *Поезія 1847 – 1861*, 784 с.; Том 3: *Драматичні твори. Повісті*, Київ: Наукова думка 2003, 592 с.

12. *ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Зустрічі з Валентином Сильвестровим*, Київ: Дух і літера 2013, 404 с.

Zhanna Zvarychuk

**THE FORMATION OF PERFORMING TRADITIONS
OF PRZEMYŚL CHOIR SCHOOL AND ITS ROLE IN THE DEVELOPMENT
OF GALICIA SPIRITUAL CULTURE IN THE 19TH CENTURY**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Żanna Zwaryczuk

**KSZTAŁTOWANIE TRADYCJI WYKONAWCZYCH
PRZEMYSKIEJ SZKOŁY CHÓRALNEJ ORAZ ICH ZNACZENIE
W ROZWOJU KULTURY DUCHOWEJ GALICJI XIX WIEKU**

Abstract: Przemyśl choir society is a unique phenomenon in the history of Galicia liturgical choir performing of the 19th century. There was a powerful rise of Ukrainian spiritual art in the creative activity of Przemyśl school in Galicia in the 19th century. During the following decades there began a wide spread of choir movement in Galicia, as well as in other regions of Ukraine. Przemyśl school determined drastically new tendencies in the development of Galicia choir culture, correlative forms of performing in the church and beyond.

Keywords: Przemyśl choir society, spiritual singing, Galicia choir culture

Rozwój ukraińskiej duchowej twórczości chóralnej na przełomie XX – XXI wieku w znacznym stopniu zawdzięcza kształtowaniu różnych szkół regionalnych, dzięki ich działalności zostały zachowane i pomnożone starożytne tradycje narodowe. Jednym z takich ośrodków była Galicja, gdzie odbywało się celowe wspieranie narodowej kultury chóralnej, wychowywały się pokolenia ukraińskich dyrygentów i kompozytorów chóralnych, i w okolicznościach zmieniających się warunków społeczno-politycznych intensywnie działały właściwe czynniki ukraińskiej sztuki sakralnej.

Chóralne wykonawstwo w Galicji w ciągu wielu wieków było reprezentowane głównie przez śpiew liturgiczny i paraliturgiczny. W drugiej trzeciej XIX w. w wyniku rozmaitych procesów społecznych, ideologicznych i kulturowych odbył się tutaj potężny przypływ ukraińskiej sztuki duchowej w twórczości Przemyskiej Szkoły oraz w następnym okresie – w sztuce chórów lwowskich.

Już w XVI – XVII wieku, w okresie działania Bractwa lwowskiego, chóry galicyjskie osiągały znaczące szczyty sztuki liturgicznej. Tutaj znajdują się początki, przyszłe zasady ukraińskiego wykonania akademickiego modelu

europejskiego, o czym świadczy aspekt dominowania śpiewu czterogłosowego jako tekstury typowej, stosowanej w ukraińskiej muzyce liturgicznej. Pierwszy zwrócił uwagę na charakterystyczność akuratu tego wykładu F. Steszko w swoim dziele *Z dziejów ukraińskiej muzyki XVII wieku (Kościelna muzyka w Galicji)*. Autor pisze o różnicy pomiędzy praktykami ukraińską i europejską, powołując się na Statut szkoły Bractwa Stauropigianego z 1586 r.: „Wzmianka o składzie chóru Bractwa lwowskiego jest niezwykle cenna. Jest ona świadectwem tego, że już pod koniec XVI wieku wśród Ukraińców Galicji panował zachodnioeuropejski wielogłosy śpiew z podziałem chóru na 4 głosy: dyskantów, altów, tenorów i basów; że dbano o to, żeby śpiewacy mieli dobre głosy – szczególnie w obu skrajnych partiach – dyskantach i basach; dla pierwszych poświęcona była szczególna uwaga i opieka, oczywiście dlatego, że już w tym czasie na Ukrainie główną partię doręczano dyskantom, a nie tenorom, jak to miało miejsce [...] w Europie Zachodniej” [13, 23].

Tak więc w aspekcie historycznym uwyraźnia się wysoki poziom, obszerne i bogate repertuarne spektrum muzyczne wykonania kościelnie-muzycznego XVII w., które z różnych powodów na początku XIX wieku okazało się faktycznie utracone.

Bodźcem do powstania nowego etapu rozwoju krajowej sztuki muzycznej w najbardziej popularnej w tych czasach jego formie – chóralnym wykonaniu duchowym – stała się diecezja Przemyska. Ważnym faktem starania się zmienić sytuację jest decyzja konsystorza Przemyskiego o potrzebie poprawy edukacji diaków (1805) oraz powołanie I. Snigurskiego na Biskupa

Przemyskiego w 1816 r., a 1 października 1817 r. – otwarcie „Zavedienije pivchesko-uchytelskoye” (Instytut diako-nauczycielski). Konceptyjnie ważne aspekty tego procesu w kontekście ogólnego rozwoju ukraińskiej sztuki muzycznej szczegółowo i wszechstronnie omówione w wielu pracach współczesnych teoretyków (historyków) sztuki M. Zahajkewycz, L. Kyjanowskiej, O. Kozarenka, L. Kornij, N. Kostiuik, O. Bencz-Szokało. Natomiast w niniejszych studiach skupiono uwagę na sensie tego fenomenu jako zjawiska wykonawskiego. Bowiem chór Przemyskiej katedry stworzył ten ideał, który był utrzymywany i pielęgnowany w ciągu wieku i którego wpływ dostrzegamy w dzisiejszej praktyce wykonywania Galicji. A w kontekście społecznym ten ośrodek możliwie oznaczał kształtowanie zmian w postawach obywatelskich ówspółczesnej przewodniczącej warstwy krajowej – nowej generacji kleru, który odegrał kluczową rolę w rozwoju nowoczesnego narodu ukraińskiego w drugiej połowie XIX wieku.

Innowacje te miały dość radykalny charakter w kontekście społecznych i kulturowych realiów kraju. Ponieważ znaczny okres przed nimi, czyli do ostatnich lat trzeciej dekady XIX wieku wykonanie chóralne Galicji przebywało w upadku, lub, jak zauważył B. Kudryk w „postaci twardego kamiennego snu. Samotną muzyką kulturalną w kraju jest kościelny irmoloiny i co najwyższe – bohohlasnykovy i [...] pospolito-partesny śpiew, przekształcony w pseudojerozolimkę” [11, 82]. Ogólny upadek życia cerkiewnego oraz mistrzowskiego poziomu odpraw w większości cerkwi na ziemiach ukraińskich Galicji nie mógł, oczywiście, sprzyjać rozwojowi cerkiewnego śpie-

wu. Właśnie z tymi zjawiskami w ciągu dłuższego czasu powiązywano negatywne tendencje w wykonywaniu liturgicznym. Śpiew cerkiewny owej epoki istniał w postaci kryłosego monofonicznego (co najczęściej – unisonowego), później „diakowskiego” śpiewu. Przy czym notny tekst jako tekst autorski, dla przeważnej części parafii był niedostępny z różnych powodów (brak materiału notnego, brak muzycznie wykształconych śpiewaków, brak funduszy, itp). Dlatego mistrzowski śpiew cerkiewny (jako zjawisko, które opiera się na czytaniu technicznym, właściwej interpretacji dramatycznej i obrazowej) dla ówczesnej Galicji był po prostu niedostępny. Rozśpiew niezbędnych dla konkretnej odprawy tekstów odbywał się prawie w całości z inicjatywy diaka jako nośnika tradycji lokalnej. Otóż, śpiew diakowski – głęboko organiczne, spowodowane przez realia regionu zjawisko.

Poziom artystyczny w kapłanów Cerkwi był, oczywiście, niewystarczający; ponieważ nie mieli wykształcenia muzycznego, nie było samej możliwości gromadzenia doświadczenia muzycznego poprzez postrzeganie nowych dzieł liturgicznych (czysto peryferyjne aspekty ówczesnego życia kulturalnego). Dlatego tradycje śpiewu diakowskiego mogły się orientować wyłącznie na modelach chramów metropolitalnych, z jednej strony, oraz na lokalne regionalne osobliwości intonacji narodowej.

Dominowanie przez długi czas takich form samoliwkowego i tzw. obyczajnego śpiewu wywarło istotny wpływ na wykonawskiej i stylowej bazie wykonawstwa duchowego. Podstawę repertuaru składały głównie nieskomplikowane pieśni liturgiczne i para-

liturgiczne, które były dostępne dla nieprofesjonalnych śpiewaków (i zorientowane na ogólnonarodowy śpiew w cerkwi). To przybliżało śpiew cerkiewny do tradycji ludowych. I nawet później, przy obecności profesjonalnych artystów, repertuar większości chórów cerkiewnych również był zorientowany na możliwość wspólnego z parafianami wykonania. Ta prostota jednocześnie była powołana zapewnić odpowiedniość przestrzegania właściwych zasad kościelnych, w szczególności kanonu o istocie śpiewu cerkiewnego. Z pewnością sprzyjał ten fakt, że większość kompozytorów – twórców dzieł cerkiewnych – albo mieli san kapłański, albo należeli do aktywnych działaczy gromad kościelnych. Wiele cennych komentarzy i uwag na temat specyfiki wykonawstwa narodowego w zachodnich regionach Ukrainy, które są czasem niezbędne dla naukowego uzasadnienia osobliwości galicyjskiego duchowo-chóralnego wykonania, do zrozumienia motywacji przejścia od „samoliwkowych” tradycji do notnego śpiewu, wprowadzanego przez przedstawicieli szkoły Przemyskiej (w rzeczywistości – przejście od zakorzenionej i szeroko rozpowszechnionej ustnej do kultury pisanej) daje praca O. Bencz-Szokała *Ukraiński śpiew chóralny: Aktualizacja tradycji zwyczajowej* [4].

Cechy regionalnego sposobu śpiewu, o których mówi O. Bencz-Szokała, stanowią ważną podstawę do zrozumienia zadania, które w rzeczywistości rozstrzygnął chór Diecezji Przemyskiej. Nawet nie sam fakt wprowadzenia chóralnego wykonawstwa w szerokie doświadczenie kulturowe i praktykę wykonawską, lecz również uderzający artystyczny „przełom”, ponieważ chó-

ralne wykonanie od dawna było znane w regionie, bo w Galicji jeszcze przez Przemyślem kultywowano tradycję polifonii partesnej (repertuar chóru Bractwa lwówskiego zawierał 4 *Liturgie* i *Canon* M. Dileckiego, natomiast – „żadnego koncertu” [13, 27].

Tak więc, aby opanować paradygmat ukraińskiego stylu „złotego wieku”, reprezentowany przez dzieła A. Vedela, M. Berezowskiego i D. Bortnianskiego, Galicyjskie wykonawstwo chóralne powinno było osiągnąć inne, niwelowane przez długi czas w regionie, osobliwości tembralno-intonacyjne.

Pierwszą próbę zorganizowania chóru przy katedrze w Przemyślu podjął I. Snigurskyj 1828 r. Jego bezpośrednio doświadczenie muzyczne sformowało się w trakcie pracy kapłańskiej w cerkwi Św. Warwary, w chór której w 1809 r. przešli śpiewacy po zamknięciu kapeły Ambasady Rosyjskiej, w tym samym czasie ideał liturgiczny i muzyczny brzmienia chóralnego, wprowadzany przez I. Snigurskiego w Galicji przez całe jego życie i który w końcu zamienił się w „kult Bortnianskiego”. On zaprosił do współpracy fachowych liderów pomyślanego chóru – A. Nanke (dyrygent i regent), W. Sersawija (wokalista – bas, asystent regenta), O. Lewyckiego (kapełan) oraz profesora Uniwersytetu Lwowskiego J. Napadijeyczya, M. Werbyckiego. Na podstawie istniejących tutaj sił wykonawczych oni zaczęli radykalną reformę artystyczną. Celem biskupa była nie tylko organizacja jednego chóru, aby podnieść prestiż diecezji, ale systematyczna praca na podniesienie części artystycznej odpraw w Galicji w ogóle. Dlatego wiele uwagi poświęcano i młodzieży z różnych diecezji. I. Snigurskyj wprowadza

w 1828 roku systematyczną edukację muzyczną w szkole muzycznej, gdzie obowiązkowe było ustawienie głosu, nauka gry na instrumentach, teorii muzyki i harmonii, ale głównym zadaniem było przygotowanie śpiewaków dla chóru Soboru Katedralnego.

W ten sposób ułożyły się przesłanki do kształtowania nowego zjawiska w kulturze muzycznej Galicji, które mianowano Przemyśką Szkołą Chóralną, w której ważną rolę odgrywał śpiew chóralny i tradycje wykonania liturgicznego w czasie nabożeństw cerkiewnych.

Dla ówczesnej kultury Galicji te osiągnięcia odegrały decydującą rolę w kształtowaniu stereotypu brzmienia, sposobu śpiewu, osobliwości polifonii, co miało ogromne znaczenie nie tylko dla rozwoju lokalnego wykonania chóralnego, ale także dla całej narodowej kultury muzycznej. Chodziło w szczególności także o kultywowanie chóralnego śpiewu a cappella. Sam „chór równał się dobrej operze, i okazało się, że istnieje w Europie oprócz trzech kategorii muzyki o różnym charakterze, czyli niemieckiej, włoskiej i francuskiej, jeszcze czwarta kategoria charakterystyczna: ruska” [5, 139]. O składzie chóru, oprócz wskaźników ilościowych (choć liczba uczestników w dużej mierze powodowała osiągnięcie pożądanego rezultatu), można wnioskować na podstawie danych B. Kudryka. On zwrócił uwagę na to, że „według starego zwyczaju w chórze występowały siły chłopiące” [11, 84], i to jest podstawą wnioskować o istnieniu tradycyjnego dla ukraińskich chórow cerkiewnych czterogłasia (partie dyskantów, altów, tenorów i barytonów-basów). W ten sposób w latach 1830 – 1834 Szkoła Przemyska w swojej historii

osiągnęła najwyższy poziom. Systematyczne występy dobrze wyszkolonego kolektywu chóralnego jaknajbardziej sprzyjały realizacji idei rozpowszechnienia nowych priorytetów artystycznych, a jednocześnie – inspirowały na bardziej podniosłą służbę, przyciągały do liturgii Katedry Przemyskiej wielbicieli sztuki, czyniły ją przedmiotem rzadkich innowacji wokalnych, a także w kontekście ukraińskiego wykonawstwa chóralnego – potężnej tradycji śpiewu.

Kolejny aspekt związany jest z repertuarem kolektywu. Chór Przemyski w tej dziedzinie miał jasno określone priorytety: kompozycje barokowe i klasyczne wieku XVIII, przede wszystkim D. Bortnianskyj, oczywiście, z oceną tego zjawiska w sztuce chóralnej kraju przez długi okres. Kluczową tutaj była interpretacja artystyczna jego dzieł, które były postrzegane przez społeczeństwo jako wyjątkowe odkrycie artystyczne. Ponieważ na ziemiach zachodnioukraińskich nie było takiego doświadczenia artystycznego, jak na Ukrainie Naddnieprzańskiej, gdzie wtedy w prawosławnych klasztorach brzmiała muzyka A. Wedela, M. Berzowskiego, D. Bortnianskiego. Obrazowo dramatyczne cechy dzieł D. Bortnianskiego naprawdę były niezwykle nawet dla wykształconej publiczności krawędzi artystycznej z powodu zaniknięcia starych tradycji śpiewu chóralnego w ciągu ubiegłego wieku. Dlatego koncerty chóralne zawierały bardzo cenne, narodowo znaczącą informacje dla artystycznego postępu, apelowały do tworzenia nowych sił wykonawskich i radykalnej rewizji bytujących tradycji.

W praktyce twórczej Przemyskiego chóru diecezjalnego dominowały

dzieła Bortnianskiego, co świadomie wspierał I. Snigurskyj. To jednakże ustala ogólny poziom artystyczny dla chórów kościelnych kraju na trwały period. W ciągu XIX i na początku XX w. utwory kompozytora włączano do repertuarów nie tylko zawodowych, ale także amatorskich zespołów, ich wykonanie stało się rodzajem testu artystycznej „dojrzałości”.

Twórcze osiągnięcia Przemyskiego ośrodka chóralnego (łącznie z jego przewodniczącymi i wykonawcami) już za 1820 – 30 lat pojmowane były jako „szkoła”, dzięki temu, że w Galicji została przyjęta idea rozwoju kultury chóralnej jako narodowego fenomenu w kontekście dość sztywnych społecznych okoliczności i realizacja tego pomysłu nie sprowadza się do jednego zjawiska. Akurat „szkoła”, która została zrealizowana na glebach kościelnego śpiewu i tradycji ludowych, współdziałając w ich naturalnym środowisku (kapłani i chłopci), w dobę narodnictwa została podchwycona i rozesłana przez warstwy studentów-inteligentów obywatelstwa Galicyjskiego. To w końcu doprowadziło do stworzenia własnej potężnej bazy wykonawskiej oraz artystów-specjalistów.

Fenomen Przemyskiego ośrodka chóralnego zapewnił potężny skok jakościowy w rozwoju tradycji śpiewu w środowisku zawodowym, a poza tym dodał jej naturalnej dla ukraińskiej sztuki treści obywatelskiej. I chociaż nowe inicjatywy kierowników chóru Katedry Przemyskiej rzekomo realizowane były „na przekór” ustalonych zwyczajów prowadzenia nabożeństw, opierały się one na głęboko zakorzenione w kulturze narodowej (w tym i Galicyjskiej) artystyczne cechy mentalne.

Do powstania tego zjawiska doprowadził potężny barokowy rozwój Ukrainy i Polski, wpływ austriacko-niemieckiego klasycyzmu i czeskiego proromantyzmu. Stanowcze zerwanie z epoką „nieartystycznego śpiewania” (czyli w rzeczywistości – upadku własnego profesjonalnego śpiewu chóralnego), Przemyska Szkoła stworzyła swoją własną pozycję w sztuce – to była sztuka ukraińskiego śpiewu chóralnego, w którym tak zwane ideały „Złotego wieku” przybrały obywatelskiego, krajowego brzmienia jako zjawisko oryginalne. Tak więc, „Szkoła Przemyska” wyraziła istotę tradycji narodowych.

Stylistyka (w tym sceniczna) prac liturgicznych kompozytorów galicyjskich przez długi czas jest oparta o stylistyczny model, wyrobiony obrazami dźwiękowymi Przemyskiej szkoły.

Twórcze uniesienie podczas jakościowego funkcjonowania Szkoły Przemyskiej – jak i kolejny raz – upadek – w rzeczywistości, wyraża też działanie zasady „zmiennego środowiskowej” czy odszkodowania rozwoju pewnych zjawisk w terytorialnie (lub geograficznie) innym ośrodku artystycznym i krajowym. Lokalny regionalny wzrost zjawiska ogólnonarodowego poziomu jest logicznie motywowany i imponującą skalą ruchu chóralnego w najbliższych dziesięcioleciach nie tylko w Galicji, ale także w innych regionach Ukrainy. Tutaj spotykamy się z całkiem oczywistym przejawem mechanizmu samozachowawczego kultury a jego realizacją przez tworzenie (pozornie losowe) regionalnych szkół artystycznych w kontekście konkretnych środowisk i zrównoważonego rozwoju życia kulturalnego. Zjawisko to jest w swej istocie głęboko charakterystyczne dla kultury i sztuki ukraińskiej.

Otóż, Przemyska Szkoła określiła paradygmat rozwoju galicyjskiej sztuki chóralnej na następny okres, na podstawie modelu form korelacyjnych wykonania zarówno w kościele jak i poza nim. Stworzone tradycje artystyczne zyskały znaczenie form kulturowych, które przyczyniły się i przyczyniają się do jej identyfikacji wśród innych szkół regionalnych. Jednocześnie liturgiczny śpiew chóralny jak najbardziej wybitne jej osiągnięcie w trakcie funkcjonowania (tj. kilka lat na przełomie 1820 – 30) doprowadził do osiągnięcia nowej jakości wokalne sztuki chóralnej: wyraźnie moduluje ona w płaszczyznę wykonania, co w warunkach galicyjskiej kultury było równoważne zruszeniu całego systemu stylistycznego. Mimo krótkiego okresu istnienia szkoły oraz przeniesienia centrum wykonawstwa liturgicznego do Lwowa już w ciągu następnej dekady (koniec 1830. – 1840.) spowodane przez czynniki subiektywne (przede wszystkim choroba – odejście od spraw chóralnych i śmierć A. Nanke; brak profesjonalnego poziomu u jego następców) i obiektywne (przeniesienie tutaj wykończonych wokalistów na placówki edukacyjne we Lwowie) – nowa generacja duchownych stała się nową generacją muzycznych i publicznych działaczy z ukształtowanym myśleniem obywatelskim i zaangażowaniem artystycznym, na co wskazuje organizacja i pomyślnie rozwijanie ruchu społecznego i chóralnego na terenach Ukrainy Zachodniej i Zakarpacia.

Bibliography and Notes

1. Антонович Мирослав, *Децо про українську церковну монодію та про назви "знаменний" та "київський" розспі-*

ви, [у:] *Symbolae in honorem Volodymyrii Janiw*: Науковий збірник Українського Вільного Університету, Том X, Мюнхен: Український Вільний Університет 1983, с. 147-170.

2. Антонович Мирослав, *Питоменності українського церковного співу*, [у:] *Збірник праць Ювілейного Конгресу у 1000-ліття хрищення Руси-України*, Мюнхен 1988/1989, с. 458-472.

3. Бажанський Порфирій, *Історія руського церковного пінія*, Львів 1890.

4. Бенч-Шокало Ольга, *Український хорівий спів: Актуалізація звичаєвої традиції*. Київ: Український світ 2002, 440 с.

5. Вербицький М. з Млинів, *О пінію музикальном, «Галичанинъ»* 1863, Книга 1, Випуск 2, с. 136-141.

6. Домет, *З нагоди новин на поли нашой церковной музики. Критичний ескіз музичний, «Діло»* 1899, Ч. 65, 22 Марця/3 Цвітня, с. 1-2.

7. Кияновська Любов, *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст.*, Тернопіль 2000, 339 с.

8. Кияновська Любов, *Церковний спів спів галицької композиторської*

школи, [у:] *Kalofonsa*: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко, Львів: Видавництво Львівської богословської академії 2002, Число 1, 395 с.

9. Людкевич Станіслав, *Справа нашого церковного співу*, [у:] *Idem, Дослідження, статті, рецензії, виступи*, Львів 2000, Том 2, 816 с.

10. Людкевич Станіслав, *Передмова до “Збірника літургічних і церковних пісень на основі народних наспівів”*, [у:] *Idem, Дослідження, статті, рецензії, виступи*, Львів 2000, Том 2.

11. Кудрик Борис, *Огляд історії української церковної музики*, [у:] *Праці Богословської академії*, Львів 1995, 128 с.

12. *Матеріали до культурної історії Галицької Руси XVIII і XIX віку*, [у:] *Збірник історико-філософської секції Наукового Товариства ім. Т. Шевченка*, Львів 1902, Том 5, с. 161-163.

13. Стешко Федір, *“З історії української музики XVII стол[іття], (Церковна музика в Галичині)*, [у:] *Українська музика* 1938, Число 2, с. 22-29.

Nataliya Marusyk

**CULTURAL INFLUENCE OF RHYTHM AND PLASTIC
ON PROFESSIONAL EDUCATION AND CHOREOGRAPHIC TRAINING
OF THE UKRAINIAN AND POLISH COMMUNITIES IN EASTERN GALICIA**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Natalija Marusyk

**KULTUROLOGICZNY WPŁYW RYTMOPLASTYKI NA KSZTAŁCENIE
ZAWODOWE ORAZ SZKOLENIE CHOREOGRAFICZNE SPOŁECZNOŚCI
UKRAIŃSKIEJ I POLSKIEJ GALICJI WSCHODNIEJ**

Abstract: In the article the problem of rhythm and plastic influence on professional education and choreographic of training Ukrainian and Polish communities in Eastern Galicia is highlighted. The author analyzes scholarly researches of outstanding pedagogues-folklorists. She summarizes the achievements and implementation of leading masters of Ukrainian choreography and analyzes major trends, based on methodological and practical experience of artists. The impact of the development of sense of rhythm in the professional education of musicians, dance and theatre arts is clarified. It confirms its effectiveness in the process of practical implementation.

Keywords: rhythm and plastic, achievements, implementation, sense of timing, stage movement, improvisation

W początkach XX wieku w proces rozwoju zawodowej edukacji muzycznej oraz choreograficznej Ukrainy Zachodniej została organicznie wpisana rytmoplastyka, dotykając różnych ośrodków krajowych i realizując się zarówno w formach akademickich jak i etnocharakterystycznych, amatorskich i zawodowych.

To miało istotny wpływ na system szkolenia zawodowego muzyków, zwłaszcza w syntezie z najnowszą dyscypliną – solfeżem, doprowadziło do opanowania najnowszych gimnastyczno-sportowych oraz choreograficznych

metod (od systemu ćwiczeń przygotowawczych do etapu scenowych kompozycji koncertowych), zmieniło akcenty w zasobach wyrażalnych teatru. W ukraińskiej pedagogice muzycznej osiągnięto znaczne napracowania w dziedzinie włączenia zabaw muzycznych pochodzenia ludowego w proces edukacyjny. Ważną rolę edukacyjnego potencjału pieśni i zabaw „dla nauki” przyznawali ukraińscy folklorzyści-pedagodzy W. Werchowynec [2], F. Kołessa, O. Suchowerska [6] H. Terłecki i in. Założycielem tego kierunku był lider formacji i ruchu ukraińskiego sokolskiego

oraz płastowego (harcerskiego), jeden z założycieli krajowego systemu wychowania fizycznego prof. Iwan Boberski, który pomyślnie łączył praktyczną działalność społecznie-sportową, organizacyjną i edukacyjną z pracą twórczą. Jako zawodowiec wektoru proeuropejskiego studiował i pracował na uniwersytetach Lwowa, Grazu i Wiednia, dokładnie badał działalność ośrodków sportowych Francji, Szwecji, Czech i Niemiec, budując narodowo uzasadniony system. W 1904 roku ukazuje się jeden z licznych jego podręczników *Gry i zabawy ruchowe*, który w latach 1930. wytrzymał pięć publikacji [1].

Jeszcze jednym wektorem jest nowatorstwo systemu zaproponowanego przez Jacques'a Dalcroze'a, co wynikało z potrzeby rozwijania poczucia rytmu w profesjonalnym kształceniu muzyków, szukania wzajemnych połączeń relacji dźwiękowych z umiejętnościami motorycznymi, zwłaszcza w procesie nauki solfeżu. Najpierw poprzez zaangażowanie gestu dyrygenckiego, później uzupełnienie plastyki rąk i nóg (różne kroki, skoki) w trakcie wykonania pewnych wzorów rytmicznych. W praktycznej realizacji szkolenie według tej metody potwierdziło swoją skuteczność w zakresie tańca oraz sztuki teatralnej.

Jednak opisując swój system, E. Jacques-Dalcroze wskazał na jej główne składniki, ściśle ze sobą związane (gimnastyka rytmiczna, solfeż oraz improwizacja): „...Nasze zajęcia są przygotowaniem do wszystkich sztuk, ponieważ rytm jest podstawą wszystkich sztuk, studiowanie rytmu pozwala nam rozpoznać rozmiary, kontrasty, korelacje zarówno w liniach jak i dźwiękach” [10, 54-64].

Podstawowe etapy edukacji, mające na celu pokonanie kluczowych pro-

blemów metody tradycyjnej (izolacja czynności w ramach systemu dyscyplin i brak emocjonalności jako kluczowego czynnika edukacji muzycznej) to przede wszystkim:

- ćwiczenia na akcenty metryczne (ruchy do muzyki, inscenizacja, elementy choreografii);
- ćwiczenia dla wychowania szybkiej reakcji (umiejętność szybkiego włączenia się w ruch, jego przerywanie lub modyfikowanie);
- praca nad wyczuleniem słuchu wewnętrznego i wychowanie słuchu absolutnego;
- rozwój techniki wykonania;
- ćwiczenia dla ruchu plastycznego i scenicznego, improwizacji, rozwoju emocjonalności.

Ostatecznym celem szkolenia jest rozwój ogólnej muzykalności i zdolności intelektualnych dzieci poprzez połączenie śpiewu, improwizacji i ruchu; uświadomienie elementów języka muzycznego przy pomocy ruchu, poprzez tworzenie obrazów wizualnych; poznanie muzyki przez doznania dotykowe, kinestetyczne i wizualne.

Pogląd innowatora w systemie edukacyjnym na ciało jako na swoisty instrument muzyczny powoduje rozwój uczucia rytmicznego i koordynacji ruchowej, danych wokalnych, tworząc warunki dla rozwoju innych składników muzykalności: „Bez cielesnego poczucia rytmu [...] nie może zostać odtworzony rytm muzyczny – stwierdził Jacques-Dalcroze. – Jesteś dziełem sztuki, odkryj sztukę w samym sobie, w swoim ciele” [5, 193].

Świadectwem postępowej myśli społecznej w stosunku do wspomnianego systemu nowatorskiego w Polsce są słowa Ignacego Paderewskiego: „Jacques-Dalcroze otworzył nowy sposób my-

ślenia, który ma doprowadzić do ustalenia muzyki jako czynnika rozwijającego, poddając nasz cały organizm pielęgnowaniu harmonii, sami musimy zostać istotami harmonijnymi” [1, 47].

W latach 1920 podobne instytucje działają w Moskwie i Petrogradzie (Sankt Petersburgu) (w tym słynny „Kurs gimnastyki rytmicznej E. Jacques-Dalcroze’a” pod kierunkiem S. Wołkońskiego). Znaczne zainteresowanie rytmem w różnych dziedzinach obserwujemy też na Ukrainie.

Pierwsze przykłady wprowadzenia rytmoplastyki lub rytmiki w programy edukacyjne związane z funkcjonowaniem polskich instytucji muzycznych we Lwowie. Początkowo ta dyscyplina ukazała się w polskiej instytucji prywatnej – Lwowskim Instytucie Muzycznym, została wprowadzona do programu przez Stanisława Gołowackiego. Absolwentka klasu fortepianu słynnych nauczycieli oraz pianistów koncertujących Heleny Ottawowej i Henryka Melzera w Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie Zofia z Jarockich Świątkowska po kształceniu w nowo otwartej szkole E. Jacques-Dalcroze’a w Dreźnie i Hellerau (1910 – 1911) założyła i przewodniczyła w Gimnastycznej Szkole Rytmiki Muzycznej i Solfeżu. Prowadziła szkołę wspólnie z jeszcze jedną absolwentką Oddziału Dreźnieńskiego Florą Szczepanowską [10], a z roku 1917 – samodzielnie. Osiągnięte wyniki demonstrowano publicznie na występach – popisach w sali Młodzieżowego Towarzystwa Sportowego “Sokół”.

Zaczynając od 1920 roku nauka solfeżu – w tych czasach dyscypliny rzadko spotykanej w niemieckich, austriackich, polskich profesjonalnych zakładach muzycznych – została wpro-

wadzona w programy edukacyjne Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego przez jego dyrektora Adama Sołtysa (zaproszona do jej wykładania Z. Świątkowska prowadziła kurs ze stopniowym wzrostem liczby godzin, co wyraźnie wskazuje na wysoką rezultatywność dyscypliny innowacyjnej).

Niedługo ten przedmiot wszedł do listy kilku najbardziej zaawansowanych prywatnych instytucji muzycznych Lwowa, w tym szkoły Saby Kasperek (tutaj wspomniana wykładowczyni prowadziła zajęcia z rytmiki, solfeżu oraz śpiewu chóralnego). Później z zakładem współpracowała córka Bogna, która studiowała układ rytmiczny w Genewie. Kursy rytmoplastyki oraz tańca wspólcześnie powstały w szkole dramatycznej F. Fronczkowskiego (tutaj wykładała Barbara Wolska – była aktorka Teatru Stanisławskiego w Moskwie), Zakładzie Muzycznym M. Rayss, Lwowskim Instytucie Muzycznym A. Niementowskiej (później – Lwowskie Konserwatorium Muzyczne im. K. Szymanowskiego). W pozostałych polskich zakładach Lwowa studiowano pochodne od Dalcroze’owskiego systemu jego uczniów: wigmanowski – Szkoła Tańca Współczesnego M. Broniewski, Szkoła Tańca Artystycznego M. Rzczyckiej-Wajdowej, w mieście działały również szkoły prywatne B. Katz (studiowała w G. Bodenwizer) i Ukrainki A. Fedak-Drohomyreckiej (uczenicy E. Jacques-Dalcroze’a) [6, 11].

Nauka rytmiki według systemu E. Jacques-Dalcroze’a trafiła do listy dyscyplin Wyższego Instytutu Muzycznego imienia M. Łysenki we Lwowie. Ta pozycja weszła w system edukacyjny muzyków z inicjatywy Wasyla Barwńskiego, który był zafascynowany jej skutecznością podczas studiów w Pradze, był znajomy osobiście z założycie-

lem metody i skierowywał do niego na studia swoich uczniów (Oksanę Dragomyrecką). Do roku 1933 na Wyższym Instytucie Muzycznym zajęcia z rytmiki prowadzili przeważnie wykładowcy zagraniczni, z ukraińskich specjalistów – żona kompozytora Natalia Puluj, która również studiowała ją w Pradze, i Zenovia Kołtyn-Krug, która specjalizowała się bezpośrednio w Genewie.

W dwudziestoleciu międzywojennym dla ukraińskiej wspólnoty Galicji podstawowym zadaniem dla kształtowania świadomej wspólnoty narodowej stała się synteza wychowania patriotycznie-sportowego i artystycznego. Naukę zasobów rytmiki i rytmoplastyki szeroko zaangażowano w wykształceniu ogólnym i specjalnym, wykaz zasobów choreograficznych oraz teatralnych zespołów i zakładów z akcentem na wytok narodowy. Takie podejście było jednoznaczne z pozycjami nauki Karła Orffa w Niemczech, Zoltána Kodály'a na Węgrzech, L. Aleksejewa, W. Dawydowa, M. Czystiakowa, S. Kłubkowa w Rosji. Zwolennicy tego podejścia w Galicji i w Ukrainie to Iwan Boberski, Oksana Fediw-Suchowerska, Wasyl Werchowyc, Jarosław Chuperchuk a także Wasyl Awramenko, który wyemigrował w 1922 roku do Lwowa i założył tutaj Szkołę Narodowego Tańca Ukraińskiego i Balet Narodowy, z którym odbył gastrole w licznych miastach kraju.

W latach 1920 zarówno rytmika jak i ruchanka (czyli gimnastyka, wychowanie fizyczne) zostały wprowadzone w Wydziałowej Szkole dla Dziewczyń imienia T. Szewczenki, Prywatnym Gimnazjum Humanistycznym "Ridna Szkoła" Ukraińskiego Stowarzyszenia Pedagogicznego z nauką w języku ukraińskim oraz Gimnazjum Sióstr Bazyliańek. Te przedmioty we wspomnianych

instytucjach prowadziła uczennica Iwana Boberskiego, znany teoretyk i praktyk pracy sportowo-rekreacyjnej dla dzieci i młodzieży Oksana Fediv-Suchowerska [8, 93]. W wielu placówkach szkoleniowych (głównie kobiecych) działaczka wprowadziła kurs rytmoplastyki i scenicznego tańca ludowego, układała tańce w przedstawieniach teatralnych, pracowała jako baleryna w Operze Lwowskiej, a później – jako wykładowca baletu. W 1930 roku założyła i kierowała pierwszą w Galicji Wschodniej Szkołą gimnastyki etnograficznej, krajowych zabaw terenowych, tańca i śpiewu (oprócz rytmoplastyki tutaj uczono tańca wolnego i ewrytmiki).

Metodologiczne zasady i własne doświadczenia praktyczne działaczka uogólniła w książce *Żwawe zabawy oraz gry z melodiami i powiedzonkami*, przygotowanej do publikacji we współautorstwie z Michałem Gajworonskim (1924) [9]. Jej inicjatywę później uzupełniły zbiornik tańców i zabaw rytmicznych dla dzieci *Mołodanczyk* O. Zakłynskiej, *Żwawe zabawy oraz gry* I. Boberskiego, *Wesnianoczka* W. Werchowyc, praca rękopisna R. Petryny *Materiały do nauki ukraińskiego tańca ludowego*.

Wśród ukraińskich apologetów tańca współczesnego w Galicji Wschodniej w omawianym okresie należy wspomnieć A. Gurgułę-Szczuratową, A. Gerdan-Zakłyńską, G. Gołubowską-Bałtarowycz, D. Szewciw-Jemec, D. Nyżankiwską-Snigurowych, wyżej wspomnianą O. Fedak-Dragomyrecką i in. Każdy z nich wniósł znaczący wkład w procesy profesjonalizacji narodowej sztuki choreograficznej drogą syntezy z rytmoplastyką, wolnym tańcem i ewrytmiką.

Z powyższego widać, że nauka o rytmoplastyce w okresie dwudziestolecia międzywojennego wywarła wpływ

wieloaspektowy na system edukacji przedszkolnej, kształcenia ogólnego, specjalne muzyczne i choreograficzne szkolenie społeczności ukraińskiej i polskiej w Galicji Wschodniej. W każdym z nich realizowały potencjał kreatywny następcy Emile'a Jacques-Dalcroze'a – absolwenci jego kursu w Dreźnie, Hellerau, Genewie, licznych placówek kształceniowych, założonych przez jego uczniów w innych krajach.

Bibliography and Notes

1. Волконский С., *Ритмическая гимнастика*, [в:] *Листки Курсов ритмической гимнастики* 1914, № 4, с. 47.

2. Завалко Катерина, *Музично-ритмічне виховання за системою Еміля Жак-Далькроза*, [у:] *Музичний керівник*, Київ 2012, № 7, с. 7-10.

3. Жак-Далькроз Эмиль, *Ритм*, Москва 2002, 248 с.

4. Кияновська Любов, *Забутий... Василь Барвінський – трагічна фігура радянської політичної шахівниці*, «Львівська газета» 2013, 16.03.

5. Леонтьева О., *Карл Орф*, Москва: Музыка 1984, 334 с.

6. Пастернакова Марія, *Українська жінка в хореографії*, Вінніпег-Едмонтон 1963, 213 с.

7. Пастух Віталіна, *Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20 – 30-х років ХХ століття*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.01, Київ 1999, 20 с.

8. *Пропам'ятна книга гімназії Сестер Василіянок у Львові*, Львів: Основа 1995, 270 с.

9. Суховерська Оксана, *Рухові забави та ігри: З мелодіями й примовками*, Львів: Свічадо 2007, 124 с.

10. Фондера Р., *Формування української хореографічної освіти в західній діаспорі у 20 – 80-х рр. ХХ ст.*, [у:] *Вісник. Мистецтвознавство*, Київ 2009, № 20, с. 109-117.

11. Шторк К., *Система Далькроза*, Петроград 1924, 134 с.

12. Tacakiewicz-Lipińska Jolanta Zofia, *Z. Zofia z Jarockich Świątkowską*, Web. 12.11.2015. <<http://www.lwow.com.pl/swiatkowska/zofia.html>>.

Lesya Mykulanynets

**PETRO MYLOSLAVSKYI CONDUCTING WORK
IN THE DEVELOPMENT OF TRANSCARPATHIAN FOLK CHOIR**

Mukachevo State University, Ukraine

Леся Микуланинець

**ДИРИГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ПЕТРА МИЛОСЛАВСЬКОГО
У РОЗВИТКУ ЗАКАРПАТСЬКОГО НАРОДНОГО ХОРУ**

Abstract: The peculiarities of Petro Myloslavskyi conducting work in the aspect of establishment and development of Transcarpathian folk choir have been characterized in the article. The author revealed creative principles of the group that was formed by P. Myloslavskyi and based on combining Transcarpathian (Ukrainian) folk-song principles and features of Ukrainian and Czech professional choir art. The researcher elucidates main positions of repertoire policy, which embodied two lines: sample implementation of folk-song culture and academic art; shows major achievements of Transcarpathian folk choir.

Keywords: Petro Myloslavskyi, Transcarpathian folk choir, professional art, folk-song culture

На сучасному етапі розвитку мистецтвознавчої науки велика роль відводиться вивченню культури різних регіонів Європи через розкриття творчості провідних музикантів. Ця проблема знайшла своє втілення у чисельних статтях про діяльність окремих музикантів і мистецьких колективів, у рецензіях на концерти тощо. Особливо актуальним у даному аспекті є осмислення специфіки мистецького життя України ХХ століття – найбільш складного і суперечливого періоду в її історії.

Дослідження специфіки творчого шляху конкретного мистця в аспекті розвитку певного творчого

колективу є необхідною умовою розуміння епохи, її основних ідеалів, і є деяким відображенням історичних та соціально-культурних подій. Окрім того праці, присвячені даній проблематиці, стають методологічною базою для досягнення особливостей розвитку окремого національного мистецтва, розуміння основних творчих позицій провідних мистецьких колективів та окремих виконавців.

Із здобуттям Україною незалежності активізувався інтерес до вивчення культури різних регіонів країни. При значній кількості регіональних досліджень актуальною на сьогодні залишається проблема

дослідження професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини ХХ. Посилює необхідність більш предметного вивчення культури краю наявність великої кількості яскравих постатей. Серед них фундатор і керівник Закарпатського народного хору – Петро Милославський, з іменем якого пов'язаний значний період у розвитку професійного музичного мистецтва регіону.

Значущість його музичної діяльності неодноразово привертала увагу відомих музикантів та мистецтвознавців: В. Гайдука, В. Гошовського, О. Гріна, М. Кречка, Т. Росул, В. Теличка, І. Хланти та ін., які у своїх публікаціях розкрили особливості становлення мистця, його творчі принципи, а також високо оцінили діяльність диригента у формуванні професійних засад закарпатського хорового мистецтва. Однак, виявлення характерних рис диригентської роботи П. Милославського у контексті розвитку Закарпатського народного хору поки що не стало предметом дослідження науковців. Заповнення даної прогалини є метою запропонованої статті.

Становлення Закарпатського народного хору (1946 рік) тісно пов'язано із діяльністю його першого художнього керівника – Петра Милославського, який приніс у музичну культуру Закарпаття професійні хорові традиції, які синтезував із принципами закарпатського народного хорового виконавства. Творче формування П. Милославського відбувалося у школі хорового співу та диригування А. Архангельського. Від цього диригента П. Милославський успадкував принципи

праці із хором, в основному це стосувалося роботи над звуком, способам розучування із артистами нової програми, виховання артистичної сміливості та самостійності, а також деяких методів обробки народної пісні.

У 1920 роках П. Милославський емігрував до Праги. У цей період його професійна майстерність досягає творчої зрілості.

1933 року на запрошення музично-драматичного товариства «Боян» Петро Милославський переїжджає на Закарпаття і активно включається в музичне життя краю. Крім керівництва хором товариства, він очолює аматорський колектив у селі Середнє. Тут він знайомиться із народними регіональними та словацькими хоровими традиціями, опановує особливості народної пісні регіону, що значно допомогло йому в подальшому у роботі із Закарпатським народним хором.

Кульмінація диригентської діяльності П. Милославського припадає на час, коли він працює на посаді художнього керівника і головного диригента Закарпатського народного хору. Він очолив колектив, у якому майже всі артисти не мали музичної освіти. І хоча їх спів відображав специфічну закарпатську манеру виконання, відтворював колоритність пісень краю, але необхідно було працювати над вдосконаленням професійної майстерності та виконавського рівня. За ініціативи Петра Милославського зі співаками проводились уроки із сольфеджіо та установки голосу.

Глибоке знання маестро теорії музики вплинуло на роботу з хором. Диригент вчив співаків професійно

підходити до виконання творів, розкривати їх зміст через виявлення та підкреслення певних гармонічних, фактурних та тембрових особливостей. Слід відмітити, що такий підхід є домінуючою рисою празької виконавської школи, головні принципи якої були засвоєні П. Милославським у 30-ті роки ХХ століття.

На етапі формування Закарпатського народного хору необхідно було знайти творчий стиль, підібрати репертуар, який би зміг показати все багатство народної пісні регіону та сприяв би професійному зростанню колективу. П. Милославський заклав дві основні репертуарні лінії хору. Перша базувалась на виконанні українських народних пісень Закарпаття та пісень різних етносів краю. Її втіленню сприяла фольклористична діяльність П. Милославського, у рамках якої він їздив у експедиції та вивчав найдавніші плясти закарпатської народної творчості. Найтиповіші і найцікавіші його зразки в обробках П. Милославського входили до концертних програм колективу. Друга лінія була перейнята від О. Архангельського та ґрунтувалась на хоровій клясиці. Саме через її спів П. Милославський прищеплював артистам навички вокально-хорової культури та вокально-хорової техніки.

Включення до арсеналу народного хору зразків академічної музики відображає також тенденцію українських професійних колективів. За таким самим принципом будували свою репертуарну політику більшість українських народних хорів, зокрема хор ім. Верьовки, Державний український ансамбль пісні і танцю під керівництвом Л. Черни-

шової. Тобто у такому ракурсі можна говорити про відображення у творчості Закарпатського народного хору тенденцій українського професійного виконавства.

Звичайно, у репертуарі колективу були і обов'язкові політично заангажовані твори, виконання яких було зумовлено владними вимогами. Та П. Милославський намагався у концертах хору представити якомога більше закарпатських пісень. Через свою творчу позицію він неодноразово піддавався критиці. Для прикладу наведемо витяг із справи № 28 наказів по обласному відділу мистецтв при закарпатському облвиконкомі міста Ужгород за 1948 рік: «Закарпатський хор побудував свій репертуар дуже однобоко. В ньому переважають закарпатські пісні, які часто мають лише етнографічний інтерес і мало або зовсім не перегукуються із нашою дійсністю» [2, арк. 7].

Переданню специфіки закарпатського колориту сприяв принцип відбору диригентом співаків до хору, які були для нього взірцями народного звучання (тенорового – співак І. Сенін, сопранового – Т. Бартафай). Маєстро вивчав манеру архаїчного народного співу, підлаштував під його виконавські особливості, зокрема специфіку тембру, вокальну лінію колективу.

Крім голосових даних та відчуття закарпатського колориту, важливим для маєстро була внутрішня інтелігентність артиста. Диригент вважав, що тільки такі виконавці зможуть передати все багатство його душі. Через індивідуальність кожного співака, яка зливається в єдиний потік хору, можна відобра-

зити народну пісенну специфіку певного регіону.

Звучання хору під керівництвом П. Милославського (збереглися архівні записи виступів) вирізнялося яскравістю, темпераментністю. Воно передавало особливі мовні акценти, притаманні закарпатським діалектам. Текст пісень вимовлявся архаїчним закарпатським діалектом, із словацьким забарвленням.

Збереження та показ етнокультурних особливостей народних пісень краю виражалися і через особливості хорових обробок, зроблених П. Милославським. Основними їх рисами є:

- передання закарпатського темпераменту та психологічного складу, що проявляються через дві основні характеристики закарпатського менталітету – експресивність та глибокий ліризм. Звідси часте компонування пісень за контрастним принципом, коли після ліричної, задушевної, а іноді і трагічної пісні іде контрастна жартівлива, з прихованим драматизмом;

- підкреслення закарпатського колориту через показ типових мелодичних та ритмічних зворотів, притаманних закарпатським пісням;

- відсутність складної хорової фактури, побудова її за таким принципом, який сприяє чистоті виконання, не обтяжуючи голоси хористів.

Своєю діяльністю в жанрі обробок народних пісень Петро Милославський заклав основні професійні принципи, які стали взірцем для багатьох закарпатських музикантів.

Уже перший виступ Закарпатського ансамблю пісні і танцю (саме

так називався колектив із 1945 по 1946 рік) спричинив мистецький резонанс. Один із рецензентів писав: «кожна пісня у виконанні ансамблю викликала гаряче захоплення публіки. І нехай на першому концерті ще були відсутні спеціальні декорації і тлом служило полотно із п'єси І. Франка *Украдене щастя*, а не художня панорама Карпатських гір, – все одно глядач був зачарований багатством красок костюмів, чудовими жіночими і чоловічими головами, прекрасним виконанням народних танців» [8, 4].

Відразу після свого першого виступу Закарпатський ансамбль пісні і танцю поїхав у турне. Він побував із концертами у Києві, Харкові, Одесі, містах Донбасу і показав особливу специфіку закарпатського народного музичного мистецтва у різних куточках тодішньої республіки. Колектив значно покращив свій професійний рівень, через творчу співпрацю з іншими колективами та диригентами, збагатився новими творчими принципами, ознайомився із фольклорними зразками пісенної культури різних етносів та різними професійними і народними хоровими виконавськими школами.

Активна гастрольна діяльність, робота над професійним удосконаленням, підготовка нових концертних програм сприяли тому, що вже за досить короткий час Закарпатський народний хор став мистецькою візитівкою краю. Його концерти проходили із великим успіхом, про це свідчить хоча б відгук Харківської обласної філармонії: «Перша подорож молодого колективу Закарпатського ансамблю пісні і танцю глибоко зацікавила, будучи

демонстрацією народної творчості наймолодшої області Советського союзу. Ансамбль цікавий своєю своєрідністю і безпосередністю, своїм репертуаром і виконанням [...]. Художній керівник і головний диригент ансамблю П. Милославський веде хор твердо і вміло, показуючи високу культуру і гарний смак у доборі репертуару і зберігаючи народний колорит гуцульських пісень. Під його керуванням хорові номери звучать злагоджено, виразно, із великим почуттям, із достатньою міццю, не дивлячись на те, що ансамбль невеликий» [1, арк. 4-5].

Григорій Верьовка у своїх відгуках про виступ у Києві зазначає: «Концерти Закарпатського ансамблю, що відбулися у Колонному залі Київської філармонії, є визначною подією у музичному житті столиці України [...]. Хорове виконання відзначається хорошим, стійким ладом і ансамблем. Це особливо відчувається в піснях, виконуваних без супроводу» [9, 14].

1948 року хор був запрошений до Москви. Тут концерти пройшли з великим успіхом. Відбулися численні зустрічі з відомими музикантами, провідними мистецькими колективами. Рецензія у московській газеті відмічала, що діяльність Закарпатського народного хору має велике значення для популяризації українських народних пісень та хорових творів інших народів. Репертуар колективу постійно розширюється – від двоголосних народних коломийок до складних оперних хорових уривків, клясичних хорів [1, арк. 8].

Важливою у творчій біографії хору стала співпраця із видатним оперним співаком Іваном Козлов-

ським, з яким хор виконав пісні *Гей, на високій полонині, Реве та стогне Дніпр широкий, Їхав козак на війноньку, Степь да степь кругом (Степ та степ навколо), Вечерний звон (Вечірний дзвін)*.

1949 року Закарпатський народний хор взяв участь у концертах з нагоди річниці возз'єднання України, які відбулися у Києві. Колектив виступив на одній сцені із прославленими майстрами музичного мистецтва, такими як: заслужена капела «Думка», Державний ансамбль пісні і танцю України, Державний симфонічний оркестро України під керівництвом Н. Рахліна, з провідними співаками. Участь у такому престижному концерті стала визнанням у професійних музичних колах майстерності молодого колективу.

Хор виконав закарпатську народну пісню *Гей, на високій полонині*, твір Мельцера *На захисті миру*, танець *Тропотянка*, закарпатські коломийки. Рецензія у газеті «Правда України» відмітила значення Петра Милославського у професійному зростанні колективу: «Велику роботу провів з хором його досвідчений художній керівник П. Милославський. Він дбайливо займається з кожним учасником хору, прищеплює культуру виконання талановитій молоді, багато працює над підбором серйозного різноманітного репертуару» [9, 15].

Майже після кожної гастрольної поїздки колективу на адресу Закарпатської обласної філармонії приходили подяки за яскраві виступи. До прикладу наведемо відгук Одеської обласної державної філармонії: «Концерти Закарпатського народного хору пройшли на висо-

кому художньому рівні і викликали великий інтерес музичної спільноти міста Одеси. Вони показали, що п'ятирічна творча діяльність дала значні результати, які виразились у великій майстерності всього колективу артистів хору, який плідно розвивається під керівництвом П. Милославського» [1, арк. 5].

Коли у 1951 році Закарпатський хор представляв народне мистецтво свого краю у Декаді української літератури і мистецтва у столиці імперії, один із рецензентів у типовому стилі соціалістичного реалізму писав: «Яскравим і барвистим був виступ Закарпатського народно-хору. В його чудових, своєрідних піснях, темпераментних танцях відбито щастя трудящих Закарпаття, воз'єднання з матір'ю Батьківщиною [7, 4]».

За перше десятиріччя свого творчого шляху колектив відвідав міста України (Харків, Ворошиловград, Донецьк, Дніпропетровськ, Київ, Одесу) та інших республік імперії. Музиканти не тільки показали найкращі здобутки закарпатського мистецтва, а й ознайомились із культурою тих міст та країн, в яких вони гастролювали. Мистецькі враження втілились у творчості та збагатили її новими виконавськими принципами. Завдяки гастролям значно розширився репертуар колективу, до якого було включено музичні композиції тих регіонів, у які приїжджали закарпатські музиканти.

Закарпаття у свою чергу також значно збагатило музичну культуру інших народів. Самобутність та неповторність, екзотичність музичного мистецтва краю зачарували всіх, хто слухав виступи за-

карпатців. Велике зацікавлення викликав і музичний фольклор. Про це свідчать, наприклад, спогади Михайла Кречка про гастролі хору: «Виступи хору на Кавказі користувалися незмінним успіхом, а закарпатці, в свою чергу, із захопленням знайомились то з тужливими, то з вогненно-темпераментним, але завжди чарівним фольклором і мистецтвом народів цього краю... Між Закарпатським народним хором і творчими колективами Закавказзя зав'язалась міцна творча дружба. Кавказці запозичили у своїх нових друзів пісні і танці, які їм найбільше сподобались, а закарпатці збагатили свій репертуар піснями народів Кавказу» [9, 16].

За досить короткий період колектив здобув значних творчих успіхів. Через діяльність хору із народно-пісенною культурою Закарпаття ознайомились інші народи. Специфічний закарпатський колорит, манера виконання вражали своєю щирістю, чистотою, темпераментністю та відкритістю.

Отже, під час керування Петра Милославського Закарпатський народний хор пройшов шлях від формування до творчої зрілості. За сприянням маестро колектив знайшов свій стиль, манеру виконання, виробив репертуарну лінію, сформував концертні програми та розпочав активну гастрольну діяльність. У своїй роботі хор спирався на поєднання кількох національних хороших традицій, а саме, закарпатських (українських) народно-пісенних принципів, а також рис професійного хорового мистецтва інших народів.

Bibliography and Notes

1. *Архів Закарпатської обласної філармонії*, Фонд 744, Опис 1, Справа 56: *Звіти про діяльність філармонії*, 25 арк.

2. *Державний архів Закарпатської області*, Фонд Р-2475, Опис 3, Справа 28: *Про недоліки у роботі закарпатських мистецьких колективів*, 13 арк.

3. Грін Олексій, *Божественний регент: Петро Милославський – засновник професійного хорового мистецтва на Підкарпатській Русі*, [у:] *Карпатський край* 1994, № 5–6, с. 75–76.

4. Грін Олексій, *Музичне життя емігрантів (Диригент, викладач, теоретик і практик хорової справи Петро*

Милославський), [у:] *Карпатський край* 1995, № 9–12, с. 107–108.

5. Грін Олексій, *Петро Милославський та хорова справа у нашому краї*, [у:] *Новини Закарпаття* 1996, № 20, с. 5.

6. Кречко Михайло, *Співає Закарпатський народний хор*, Ужгород: Закарпатське обласне видавництво 1959, 64 с.

7. Маринін Віктор, *Мистецтво служить народу*, «Закарпатська правда» 1976, № 22, с. 4.

8. Полищук Віталій, *Первый концерт*, «Закарпатская Украина» 1946, № 28, с. 4.

9. Хланта Іван, *Пісня над Карпатами: Державний заслужений Закарпатський народний хор*, Ужгород: Карпати 1994, 85 с.

Yaroslava Bardashevska

**SOME ASPECTS OF PERCEPTION
OF UKRAINIAN COMPOSERS' WORKS IN A SACRED SPACE**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Ярослава Бардашевська

**ДЕЯКІ АСПЕКТИ СПРИЙНЯТТЯ ТВОРІВ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У САКРАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ**

Abstract: In the article the diversity of genre and theme spectrum of modern Ukrainian sacred works is described. There the use of the newest stylistics is the means of spiritual idea revelation.

It is noted that the process of composers' more active use of means belonging to the sphere of modern art is naturally determined. It is discovered a steady tendency to the synthesis of the author's style and the style of national thinking which on the higher level is agreed with the parameters of God serving tradition.

Keywords: the sacred, canonical text, modern expressive system, genre and thematic variety, ethnocultural principles

Високі духовні традиції, наповнюючи сучасну творчість новаційними ідеями, сприяють потужним процесам оновлення національної мистецької системи. Що важливо, така думка не є суб'єктивною. Її в основному поділяють дослідники, головне спрямування студій яких торкається інших або суміжних аспектів української музичної культури.

Вплив позалітургійного мистецтва, зокрема, паралітургії і апокрифічної епіки, виявляється у доволі вільному використанні тематики (*Свет во одкровение* для хору і дзвонів Олександра Щетинського (1989), концерти *Господи, владику*

наш для мішаного хору а капела Євгена Станковича (1998), ін.). Певна частина творів постала у межах жанрової сфери католицької канонічної музики, зокрема – кантата *Стабат Матер* для жіночого хору Ігоря Щербакова (1992), *Страсті Господа нашого Ісуса Христа* для читця, солістів, хору і камерного оркестру Олександра Козаренка (1996). У будь-якому випадку, визначення характеру співвідношення богослужбових і етнокультурних заasad у аспекті сакральності композицій мало пов'язане із стилістичними засобами та ступенем їхньої «модерності». Щодо цього показовою є анотація до *Заупокійної* Мирослава Ско-

рика: «...Поряд з *Панахидою* Кирила Стеценка – це одна з небагатьох в українській музиці спроб створити зразок цього жанру. Композитор зберігає основний канонічний текст *Заупокійної*, водночас у відборі номерів передбачаючи життя твору на концертній сцені. Музичне озвучення тексту спонукало автора до спорадичного (мабуть, неусвідомленого, інтуїтивного) звернення до давньоукраїнської, зокрема, галицької традиції церковних співів. Тому часто в музичному тексті виникають алюзії до знайомих нам з церковного побуту мелодичних зворотів, інтерпретованих проте досить вільно. Це намагання залишатися у традиції поєднується з гострим, дисонантним озвученням найдраматичніших епізодів тексту. Спроба поєднати ужитковий і концертний характер твору, традиційні наспіви і модерну їх гармонізацію часом приводять до несподіваного творчого результату – стиль *Заупокійної* обіймає широкий музично-історичний діапазон, беручи початок від архаїки давніх церковних мелодій, але трактуючи їх на межі полістилістики чи навіть колажу» [5, 11].

У цьому та багатьох інших випадках, вочевидь, можна говорити про переосмислення культових заasad на ґрунті національних традицій і, водночас, про те, що й сама національна традиція на межі ХХ та ХХІ століть осмислюється як сакральна.

Інший приклад – Давидів Псалом № 136 *Дякуйте Господу* Віктора Степура (1997), що за рівнем осягнення старозаповітного містичного колориту, фактично, є унікальним у сучасній українській музиці. Застосована новітня стилістика і вве-

дення до партитури саксофону-сопрано, що не належить до традиційних засобів православної традиції, у цьому творі не сприймається як суперечність канонові, настільки органічно розспівана ця молитва. Феноменом осягнення етнокультурної богослужбової традиції є *Канон покаянен* естонського композитора Арво Пярта: у ньому синтез цих двох чинників досягає найвищого рівня. Це полотно захоплює осягненням і молитовно-ритуальною ідеєю, і сутності церковно-музичної традиції без жодного натяку на індивідуалізацію закономірностей самого жанру. Сам композитор про ідею твору висловився так: «Це спів зміни і переродження. За церковною символікою, він взиває до межі дня і ночі, Старого і Нового Завіту [...], теперішнього і майбутнього. Звернений до людини, він нагадує про різницю між людським і божественним, безсиллям і силою, стражданням і порятунком... До деякого мого здивування, написана музика виявилась цілком співзвучною церковнослов'янській мові, вживаній в еклезіастичних текстах» [5, 11-12].

Та, видається, така ортодоксальна позиція не є цілком обґрунтованою. Звичайно, в українській культовій традиції ми не зустрічаємо практики використання інструментів. Проте саме сприйняття, переосмислення і адаптація західних католицьких і протестантських новацій у ХVI – ХVII століттях сприяла розгортанню партесного виконання і партесних жанрів у православному церковному середовищі. Навряд чи логічно буде звучати зараз заперечення творчості Миколи Дилецького саме у такому ракурсі, який

запропонував Олександр Козаренко до новітньої музики (з огляду на правило прецедента). Окрім того, сам жанр-основа – псалом – не має чітких канонічних регламентацій щодо мовно-виразових засобів. Та й врешті, чи доречно – у тому ж контексті української духовної традиції, напрочуд «лояльної», або, принаймні, поміркованої до запозичень, якщо вони не суперечать містиці біблійних текстів, говорити про «протестантську вседозволеність».

Характерно, що протилежної думки притримується О. Козаренко. Розглядаючи проблеми феномену української музичної мови, вивчаючи стилістичні сфери, він зазначає: «Використання окремих ефектних прийомів західної музичної технології «останнього зразка» на тлі багатющої національної традиції вимагає від композитора особливих такту і смаку [...], не порушити інтровертивної природи національних молитвоспівів. Та, на жаль, досить часто «стравлення різних мов» у тілі сучасної української духовної музики супроводжується ефектом відторгнення чужорідних новацій. Вітчизняна традиція не сприймає протестантської вседозволеності засобів, семантичної «глухоти» у використанні окремих звукокомплексів. Так, у творі В. Степурка *Дякуйте Господу* маємо явну невідповідність семантики джазових гармоній, тембру солюючого саксофона духовному змістові 136 Псалму (що може бути цілком органічним для іншої, приміром – афро-американської традиції)» [5, 12] У сенсі цих міркувань: чи доречно зауважувати невідповідність традиційним для того чи іншого засобам виразності,

якщо твір знаходиться поза межами канонічної сфери, або ж, навпаки, їх відверту традиційність за умови перебування саме в такому полі?

Вельми показово у аспекті осягнення містичного змісту видається *Херувимська* з Другої Літургії Лесі Дичко. Її музичну тканину утворюють розспів у двооктавному (часом – терцових або секстових паралелізмах) унісоні голосів, що солують, та нетерцова акордика чи кластерові співзвуччя у хоровій партії. Таке вирішення створює відчуття бриніння простору у містичному часі (орієнтир тут цілком виразний – на ефект реверберації при співі у церкві, коли звук заповнює весь простір храму, і, що суттєво, незалежно від кількісного складу хору чи ансамблю). Окрім цього, у розспіві цієї *Херувимської* нівелюється тактово-організуючий чинник, вочевидь, за прототипом монодійного стилю, – мелодика спрямована «лінійно». Гармонічні засоби – якщо коректно застосувати саме цей термін – є «вертикальним» доповненням змісту тексту колористикою складних обертоново-нетерцових утворень, що ігнорують необхідність лінійно-логічних узгодженість одномоментних гармонічних структур. Отже, вертикаль, переосмислена композиторкою саме із причини сакрального зумовлення змісту молитви. Гармонічні засоби, таким чином, утілюють ідею єдності небесних та земних сил, а отже – ідею єдності світу. «...Вірні співають Херувимську пісню, цю славну пісню, яка бачить вірних як співдіючих з херувимами в таємній драмі небесної Літургії, в якій сам Господь-Киріос входить з невидимим ангель-

ським почтом [...] воно стоїть поза просторово-часовим виміром і [...] просякнуте трансцендентною могутністю» [8, 203].

Внаслідок цього така одномоментність переосмислюється так, що набуває саме сакрального сенсу. Образність сповнюється екстатичного просвітлення, що цілком відповідає духові Херувимської пісні у православній традиції. Отже, стилістика у цьому творі, як і належить, є засобом розкриття сакральної ідеї, а модерний твір набуває відповідності духу та сенсу богослужбового канону.

Звертаючись до жанрово-тематичного спектру сучасної української сакральної творчості, спостерігаємо таке ж розмаїття, як і в інших сферах музичного мистецтва. Протягом 80 – 90-х років ХХ століття на канонічні тексти або за канонічними мотивами були створені численні композиції. Серед виразно «канонічних» за своєю основою – *Літургії* Л. Дичко (1989, 1990, *Урочиста* – 1999), *Літургія Іоанна Златоустого* для солістів та хору О. Козаренка та В. Камінського (1999); *Заупокійна* для сопрано, тенора та мішаного хору М. Скорика (1999), *Нині отпущаєши* для дитячого хору і чотирьох солістів В. Павенського (1995); *Три молитви до Пресвятої Богородиці* та *Богородице, Діво* для жіночого хору Б. Фільц (2000), значна кількість псалмів (*Два псалми Давида* для сопрано, скрипки, кларнета і фортепіано В. Бібика (1995), *Псалом 67* Л. Дичко (1999), № 83 *Як любі оселі Твої, Господи Саваоте* Є. Станковича, (2000), *Нехай Бог помилує нас* Б. Фільц (2000), інші твори для мішаного хору *a cappella*.

Кількісно значну групу утворюють Літургії. Не зважаючи на тривале нефункціонування цього жанру в українській музиці (з кінця 1920-х до кінця 1980-х), у слухацькій аудиторії щодо стильових параметрів Служби Божої або Обідні панують доволі усталені стереотипи. Вони значною мірою обумовлюють уяву про «канонічність» при домінуванні зовнішніх чинників: розуміння сенсу канонів сакрального ритуалу, здебільшого, знівельовано. Найяскравіше це виявляється у схваленні звичних стилістичних засобів, до прикладу – перегармонізації найпоширеніших зворотів та поспівок. Безсумнівно, традиція такого принципу вагома і давня. Та чомусь поза увагою – найменший елемент музичної тканини, мелодико-ритмічна інтонація, не говорячи вже про те, що інтонування мелодикою не обмежується. Винятково рідкісними випадками є застосування такого суттєвого стилістичного засобу як переінтонування. Водночас дедалі активніше у фрагментах Літургії застосовується «інструменталізована» стилістика – засоби, що належать до сфери модерного мистецтва (нетерцеві співзвуччя, клястери, сонорні ефекти, тощо). Цей процес також є закономірним; отож проблема полягає не в тому, які саме засоби використані, а у тому, як вони використані – чи автор твору зміг вловити емоційний стрій і сенс сакрального змісту тієї чи іншої молитви. Також і вивчення багатьох праць із проблем літургії та літургійного мистецтва змушує і сьогодні визнавати, що одвічні дискусії довкола проблем «що і як» виконувати (співати), які твори

можна вважати відповідними духові обряду, тощо мають істотне і глибоке підґрунтя і зовсім не є надуманими чи поверховими. Якщо звернутися до аналогів поза межами національної мистецької системи, то побачимо певну відповідність у спрямуванні основних тенденцій у найкращих зразках мистецтва. Важливим видається аналог із оцінкою творчих шукань Олів'є Мессіяна як композитора, чия творчість виявила виняткову важливість озвучення католицької традиції у контексті духовних шукань ХХ століття. Зокрема, аналізуючи мовно-виразові та формотворчі прийоми, особливо ритміку, що їх застосовував композитор у своїх творах – у зіставленні із сакральними ідеями католицьких обрядів та традицій – Євгенія Кривіцька зазначає: «Розглядаючи надзвичайно складні структури, не можна забувати, що Мессіян їх завжди винаходив для вираження певної філософської або теологічної ідеї. Містичні образи вимагали «містичного втілення». Звідси й головний принцип роботи з будь-якою ритмічною структурою – перетворення її в ірраціональну, «аметричну», але не хаотичну, й таку, що їй властива своя внутрішня логіка і симетрія вищого рівня. Ця симетрія проявляється у незворотних ритмах, які складаються із двох дзеркальних половинок, в утворенні магічного кола в ракохідних ритмічних канонах та магічного квадрата у ритмічних пермутаціях хроматичних довжин. Багато з подібних ідей були запозичені Мессіяном у мистецтві французьких композиторів епохи *ars nova*, які використовували техніку ізоритмії» [7, 231].

Інша річ – коректність однозначного визначення аудиторією творів канонічними чи неканонічними, «концертними», тобто такими, у яких домінують музично-естетичні чинники як і претензії авторів на обов'язковість виконання своїх композицій у відправах.

Врешті, звичні для нас мелодії є надбанням епох, що означені секюлярними процесами. Тому «своє», «рідне» у цьому випадку – це те, що «впізнається» особистістю певного культурного типу як таке, що певним чином асоціюється із архетипами етнічної пам'яті. Але ж Літургія – за своїм містичним і образним сенсом – понадчасовий і всепросторовий ритуал. Його спрямованість – у озвученні істин в душі вірного (і тут, безумовно, індивідуалізація первинна: піснеспіви створюють певну частку універсуму, бо цією часткою є одна людина), а з іншого боку – всесвітня хвала Творцеві, у якій немає «одиниці», а є цілісний, осяяний осягненням єдності з Господом простір, тобто простір сакральний. Видається, що у осмисленні цього сенсу в наш час криється сутнісне новаторство, що розкриває нові джерела та обрії. І ці новації відбуваються на ґрунті переосмислення «резервів» жанру, а не його модифікацій.

Показовою тенденцією сучасної музики є вихід духовно-культурної образності та жанрів за межі традиційної хорової сфери. Важливою основою цього явища є інструментальне виконавство, прийняте католицькою та протестантською церквами. Отож, в українській музиці питома вокальна традиція дедалі частіше зустрічаються композиції, в яких слово зовсім не використову-

ється (*Покаянний стих* для скрипки і струнного оркестру І. Щербакова (1989), *Слово проповідника* для сопрано і струнного квартету О. Щетинського (1991), *Роздум на Оливній горі* для камерного оркестру В. Бібіка (1993), *Кредо* для віолончелі соло і цифрового рекордера в церковній акустиці С. Крутикова (1999) та ін.). Безумовно, немає підстав вважати такі твори культовими, а їх причетність до сфери сакрального мистецтва у кожному випадку виявляється з різною мірою.

У всьому розмаїтті сучасних музичних зразків, створених на основі церковно-культової образності, за винятком деяких означень (псалом, Літургія, Заупокійна), фактично відсутні давні жанрові визначення властиво культового значення. І правді, чи можна без роздумів назвати, скажімо, стихири чи тропарі, кондаки або ікоси у творчості сучасних композиторів (якщо таке можливо взагалі), не кажучи вже про їх різновиди, які мають суттєве значення у системі канонічного обряду. Інший, вельми промовистий прояв повсякденно-секулярної реальності – це стереотипізація багатьох питомих культових жанрів, у якій злегковажені їх семантичні властивості (до прикладу, однозначне жанрове розмежування антифонів та псалмів, хоча, по суті, перший – це радше спосіб виконання того ж псалма, який є «піснею»).

Як зауважила Н. Костюк, – «... Важливий аспект полягає в тому, що мистецтво періодів «межі циклів» завжди, так би мовити, «стилістично розімкнуте». З одного боку, воно узагальнює тенденції минулого, вбираючи і концентруючи або від-

межовуючись від досвіду «попередніх» світів. З іншого, – так чи інакше намагається прогностично осягнути можливості майбутнього, не наче наперед аналізуючи те, чого ще немає. І ось тут винятково значиму роль відіграє здатність національної культури до саморефлексії та рецептивності щодо власних ментальних джерел як альтернатива до абсорбування домінуючих ознак світового мистецтва. По суті, розуміння сакральних традицій у сучасному стильовому просторі вийшло далеко за межі типового «*musica sacra*»: у обшир «священного знання» увійшли самобутні етнічні імпульси, сакраментальна символіка фольклорної метамови, філософські осягнення мислителів Нового часу» [6].

Зокрема, О. Козаренко у висновку до розділу *Українська церковна музика і процес становлення національної музичної мови* пише: «Попри всі можливі прорахунки авторів сучасної церковної музики (найдискусійнішим видається запропонований ними ступінь новизни мовних засобів у контексті відповідності характеру Богослуження), важливим є момент подолання стильової вторинності сакральної музики щодо музики світської, повернення духовної творчості до основного русла музичного семіозу. Це явище може привести до колосального оновлення і збагачення усіх складових національної музичної мови, адже сьогодні розуміння новаторства [...] полягає передовсім у перемонтуванні вже відомих історико-культурних блоків. Вітчизняна церковно-музична спадщина (як найбагатша резервація національних

артефактів) не тільки уможлиблює розширення музично-історичної свідомости – на цій основі цілком реальним є вихід у новий вимір етнохарактерности вислову, що може привести до відновлення втраченої колись актуальности української музики в європейському контексті» [4, 132].

Безумовно, порівняно з музикою попередніх століть, відлуння сакральних джерел у естетичному просторі сьогодення часом доволі своєрідне і незвичне, часом – невинувато залежне від особливостей сучасної виразової системи. Та, загалом, виявляється стійка тенденція до синтезу авторських стилів і стилю національного мислення, який, на вищому рівні, узгоджується із параметрами сакральних джерел, а отже – поступово долається неприродна ізольованість українського професійного мистецтва від живого коріння національної богослужбової традиції.

Bibliography and Notes

1. Герасимова-Персидська Ніна, *Монодія як символ сакрального*, [у:] *Науковий вісник Національної Музичної академії України*, Випуск 15: *Православна монодія: її богословська, літургічна та естетична сутність*, Київ 2001, с.13-20.
2. Головацький Родіон (ЧСВВ), *Пояснення Богослужень*, Львів 1998, 172 с.
3. Кияновська Любов, *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст.*, Тернопіль: Астон 2000, 339 с.
4. Козаренко Олександр, *Феномен української національної музичної мови*, Львів: Наукове товариство ім. Т. Шевченка 2000, 285 с.
5. *Контрасти: 5-й Міжнародний фестиваль сучасної музики*, Львів 1999, 236 с.
6. Костюк Наталія, *Сакральні традиції та етнічні рецепції в українській музичній творчості кінця XX ст.*, [у:] *Творчість в контексті розвитку людини: матеріали Міжнародної наукової конференції*, Київ 2003, Частина 3.
7. Кривицкая Е., *Органное творчество Оливье Мессиаана в зеркале национальных традиций*, [в:] *Музыкальная Академия*, № 4, Москва 1999, с. 225-232.
8. Марусин Мирослав, *Божественна Літургія*, Рим 1992.
9. Мессиаан Оливье, *Вечная музыка цвета: Речь на конференции в Нотр-Дам*, [в:] *Музыкальная Академия*, № 1, Москва 1999, с. 233-235.

Social and Media Communication

Ivan Tsyperdiuk

**«VATICAN» RADIO AS AN OBJECT
IN THE SOVIET UNION IDEOLOGICAL WAR**

Zaporizhzhia Classic Private University, Ukraine

Іван Ципердюк

**РАДІО «ВАТИКАН» ЯК ОБ'ЄКТ
В ІДЕОЛОГІЧНІЙ ВІЙНІ З БОКУ СССР**

Abstract: The article investigates the methods which USSR was using in the information warfare against Vatican Radio. The ways which the Soviet Union's propagandists used in order to discredit the World Service of Vatican Radio and its Ukrainian editorial office in particular are presented. The data reveals the USSR special technical equipment usage to create radio obstacles on air for the foreign radio station's programs including Vatican Radio. It was analyzed how modern Russia is using its techniques from the Cold War period in the struggle against Vatican Radio. It is shown that in spite of the long-standing Soviet Union ideological war, slanders and provocations, the work of the Ukrainian editorial office of Vatican Radio proved that the ideology and political system of the communists are incompatible with free information environment to which the Pope Radio has belonged to throughout its history and has actively contributed to its formation.

Keywords: radio propaganda, the Ukrainian editorial office of Vatican Radio, Ukrainian Greek Catholic Church, ideological war, totalitarianism

XX століття у світову історію увійшло під знаком найбільших воєн та ідеологічних протистоянь. Ворогів намагалися знищити фізично, а якщо це було зробити неможливо, проти них велася невпинна інформаційна війна. Чи не найбільше потерпали в цих історичних катаклізмах народи, які не мали власної держави або перебували у сфері впливу сильніших країн.

На Західній Україні Українська Греко-Католицька Церква (УГКЦ) за відсутності національних дер-

жавних структур виконувала функції основної організації, довкола якої будувалося життя українських громад. Дані, які наводить Інститут історії Церкви Українського католицького університету, свідчать, що на вересень 1939 року Українська Греко-Католицька Церква мала досить потужну структуру: "Церква налічувала 2 387 парафій із 3, 6 млн. вірних, мала 2 352 єпархіяльних священики, 31 чоловічий і 121 жіночий монастирі та чернечі доми. Під опікою Церкви діяли Богословська ака-

демія і 3 духовні семінарії, де навчалося 480 студентів” [10]. УГКЦ вела настільки потужну діяльність, що її вплив різними способами намагались обмежити польська держава, згодом під час “возз’єднання” 1939 року – ССР, а пізніше – гітлерівська Німеччина. Усі вони реально оцінювали, наскільки важливим для існування українства є наявність Церкви, яка виразно позиціонує себе на боці народу.

Після закінчення Другої світової війни Советський союз із панівним у ньому атеїзмом остаточно визначає УГКЦ як ворожу структуру, яку необхідно ліквідувати. На ці трагічні події накладаються ще і вкрай напружені стосунки між Ватиканом та Москвою. Святий Престол із новою силою продовжує засуджувати комуністичну ідеологію через обмеження свободи релігії та віросповідання. Папа Пій XII у своїй короткій промові 18 січня 1946 року заявив, “що після поразки Німеччини комуністична тиранія претендує на те, щоб змінити собою нацистську. А 2 червня він назвав комуністів фальшивими пророками, які безсоромно та з допомогою насилля пропагують атеїстичні концепції, порушують права людини” [4, 73].

Як реакція на це спільними зусиллями компартійного керівництва, органів держбезпеки та державних структур разом із Російською Православною Церквою в березні 1946 року проводиться псевдособор, згідно із рішенням якого в ССР було ліквідовано Українську Греко-Католицьку Церкву.

Після насильницької ліквідації УГКЦ Церкві довелося продовжити

свою діяльність у підпіллі та за кордоном.

Основним осідом УГКЦ за межами України став Ватикан. Після фізичного знищення та ув’язнення єпископів, священників, численних вірних в Україні Церква була неспроможна відновити своє попереднє становище. Чи не єдиною інституцією, яка зберігала невидиму нитку зв’язку з Україною, були програми української редакції радіо “Ватикан”.

Новий імпульс для розвитку УГКЦ отримує після того, як вдалося звільнити після вісімнадцятирічного ув’язнення митрополита Йосифа Сліпого. Перебравшись на Захід, до Риму, він 1963 року видає свої перші декрети про заснування і розбудову двох національних інституцій: Українського Католицького Університету та собору Святої Софії [16]. І вся ця діяльність, як і проголошення себе патріархом, була спрямована насамперед на те, щоб за першої можливості Церква з усіма належними інституціями могла повернутися на батьківщину. Це також підтримувало за умов української бездержавности своєрідну ілюзію існування бодай якихось атрибутів держави, нехай і в екзилі.

Однак чи не найбільше приїзд митрополита Йосифа Сліпого вплинув на активізацію діяльності та наповнення контенту української редакції радіо “Ватикан”. “У звіті для союзної і республіканської Рад у справах релігії про діяльність «уніятів» від 9 грудня 1969 р. М. Винниченко зауважив, що більшість греко-католиків регулярно слухає радіопередачі української служби «Радіо Ватикан», в окремих селах роблячи

це навіть організованими групами. Чимало ефірного часу у цих передачах присвячується діяльності кардинала Йосифа Сліпого: пропагуються пляни про створення Українського Католицького Університету та відкриття собору Св. Софії в Римі. Ці «ворожі голоси» залишалися ефективним способом інформування віруючих у цілком інформаційно контрольованому суспільстві за «залізною завісою» [2, 154].

Советський союз бореться з «ворожими голосами» вже традиційними методами: постійно глушить їхні програми, розгортає широку та активну програму дискредитації радіо «Ватикан» у ССРСР. Українська редакція радіо «Ватикан» стає одним із основних об'єктів в ідеологічній війні, яку веде Советський союз проти Заходу.

На особливостях ведення боротьби проти радіо «Ватикан» зосереджували увагу у своїх дослідженнях С. Горбач [4], Т. Бублик [2], Ю. Каганов [5] та ін.

Проте боротьбу ССРСР проти радіо «Ватикан» у більшості цих праць досліджено фрагментарно. Мета нашої статті – показати методи та форми, за допомогою яких советські ідеологи вели інформаційну війну з радіо «Ватикан», продемонструвати способи, якими намагалися дискредитувати українську редакцію радіо «Ватикан» в УССР, дослідити, як методи часів «холодної війни» використовує у своєму арсеналі для боротьби з клерикальними радіоголосами сучасна Росія.

Уже згаданого 1963 року побачила світ енцикліка папи Пія XII *Miranda Prorsus*, у якій відзначається «неоціненна робота» Ватиканської

радіостанції в час, коли «радіослухачам слід знати, що вони повинні заохочувати гідні програми – особливо ті, що привертають душу до Бога. За наших часів, коли через ефір поширюються облудні й згубні доктрини; коли навмисним «глушінням» в етері створено «залізну завісу», щоб завадити поширенню правди, яка могла б зруйнувати імперію атеїстичного матеріалізму» [18, 64].

Однак «глушити» програми радіо «Ватикан» у ССРСР почали ще значно раніше, на початку 1940 року, коли українська редакція радіо «Ватикан» існувала лише кілька місяців [11]. Більше того, радіо «Ватикан» опинилося серед «пріоритетів» в інформаційній війні, яку вів ССРСР: «Об'єктами номер один були програми радіостанції «Свобода», «Голос Америки», Бі-Бі-Сі, «Голос Ізраїлю», «Німецька хвиля», «Радіо Ватикану»» [8]. Це навіть символічно, оскільки все, пов'язане з Україною, одразу викликало різку негативну реакцію ССРСР.

Така відверта українофобія з боку советської влади була небезпідставною. За інформацією про організацію перехоплення в республіці передач ворожих радіостанцій, яку 1974 року подавав відділ пропаганди і агітації центрального комітету компартії України, на Советський союз вели радіопропаганду 35 «ворожих» радіостанцій. Їхні передачі велися 22 мовами, а загальний обсяг етерного мовлення становив понад 200 годин щодня. 8 зарубіжних радіостанцій, серед яких радіо «Ватикан», вели передачі українською мовою обсягом 107 годин на тиждень. Ці дані серед аналогічних відомостей за різні роки наводить

Ю. Каганов, спираючись на офіційні партійні документи [5, 194-196].

Советська влада намагалась максимально контролювати радіоетер, адже він став основною ареною ідеологічної війни на десятки років. Усі програми зарубіжних радіостанцій, у тому числі й української редакції радіо “Ватикан”, розцінювали в СРСР як підривну пропаганду, грубе втручання у внутрішні справи і, звичайно, ворожі та наклепницькі антисоветські вигадки.

Постійно велися записи “ворожих” радіопрограм на плівку, щоденно вони каналом окремого зв’язку передавалися до редакції зарубіжної інформації Державного комітету Ради Міністрів УРСР по телебаченню та радіомовленню, де вони прослуховувалися, розмножувалися і згідно із затвердженим ЦК списком розсилалися вузько обмеженому колу адресатів. Матеріали перехоплених передач зарубіжних радіостанцій українською мовою у вигляді щоденних бюлетенів надсилали до ЦК Компартії України, Ради Міністрів УРСР, КГБ, МЗС, редакцій газет “Радянська Україна” та “Правда Украины”, Держтелерадіо УРСР [8].

Усього по Україні працювало 307 передавачів, які були розташовані в радіоцентрах великих міст, технічні засоби яких здійснювали радіопротиву. Їхню кількість планували постійно збільшувати [5, 196].

“Примітно, що партідеологів турбував, – як зазначає Ю. Каганов, – не стільки суто духовний компонент програм «Радіо Ватикану»: «Християнський світогляд для молоді», «Літургіка для юнацтва», «Ісус Христос і діти», «Сімейна спільність», «Біблійна радіошкола для

дітей» та ін., скільки проникнення через релігійні радіосюжети національної проблематики” [5, 195].

Партійні ідеологи заявляли, що українські програми радіо “Ватикан” насичені націоналістичною пропагандою, культивують релігійні пережитки, вороже налаштовують українців щодо “братнього російського народу”, створюють “помилкове” враження, що Україна в культурно-історичному сенсі ближча до Європи, аніж до Москви: “Ніяк не можна не звертати уваги на нові мотиви, які зазвучали в релігійній радіопропаганді на нашу країну. Із них потрібно виділити насамперед проголошення релігії як невід’ємної частини культури кожного з народів Советського союзу, окремо взятого. Це ніщо інше, як заклик до розгортання націоналістичної діяльності, яка за задумом авторів цієї ідеологічної диверсії неминуче повинна привести до гострої конфронтації з існуючою суспільною системою” [1, 132-133].

Відчуваючи загрозу для панівного у СРСР атеїзму, в якому що далі, то більше, як і в самому соціалістичному ладі, розчаровувались громадяни, советські ідеологи розпочали масовану атаку на “буржуазно-клерикальні радіостанції”. Особливе значення та місце вже традиційно відводилося радіопрограмам із Ватикану. У советських пропагандистських виданнях постійно наголошували: “З перших років діяльності «Радіо Ватикану» зміст його передач був не лише релігійним. Радіомовлення ставало водночас і інструментом церковної політики” [19, 90].

Хоча, як стверджує багатолітній працівник української редакції ра-

діо “Ватикан” єпископ Софрон Мудрий, у програмах радіостанції свідомо уникали політичних питань. Але навіть те, що радіостанція є голосом ліквідованих 1946 року уніятів, було в ССРСР неприйнятним: “Ми не торкалися політичних проблем – мовили лише на теми релігійного життя. Якщо людина має віру в Бога, то вона все зрозуміє й переживе. Та час від часу й ми отримували листи «трудящих», гадаю, написані або співробітниками КГБ, або під їхню диктовку, у яких «обурені» громадяни протестували проти трансляції наших передач на Україну. Насправді ж їх там із нетерпінням чекали тисячі спраглих до слова Божого людей, у чому я особисто переконався, відвідавши Україну [...]. Повернувшись до Ватикану, розповіли про це Святійшому Отцю Павлу VI, і він видав розпорядження збільшити час етеру для української секції до двох передач на добу і щотижня транслювати богослужіння” [9].

Радіо “Ватикан” звинувачували у тому, що воно веде фактичну радіовійну проти ССРСР. І в наборі звинувачень не добирають формулювань, наголошуючи, що пропаганда «Радіо Ватикан» “стає все більше анти-советською. Деякі його передачі ведуться з позицій патологічної анти-советщини” [13, 56]. Неодноразово советологи наголошують, що радіо “Ватикан” очолює новий “хрестовий похід” проти комунізму.

Советська пропаганда заявляє, що соціально-політичну спрямованість програм визначають ті сили в керівництві католицької Церкви, які стоять на відверто антисоціалістичних позиціях. Підкреслюється, що Ватикан займає проімперіалі-

тичну позицію і бере участь в інформаційній війні з ССРСР, Папське радіо, своєю чергою, всіма силами намагається виправдати УГКЦ: “Так звана українська редакція «Радіо Ватикан» прагне створити в потенційного слухача враження про народність «української католицької церкви». З цією метою в передачах акцентується на історичних, релігійно-культурних темах. Греко-католицьку церкву намагаються показати хранительською культури, національної самосвідомости українського народу” [13, 101].

“Клерикальна радіопропаганда” – таке ідеологічне кліше встановили советські ідеологи для програм радіо “Ватикан”. Вони методично наголошували, що “уніятську радіопропаганду, яку передають каналами «Радіо Ватикан», звичайно ж, ніяк не можна назвати аполітичною. Антикомуністичні випадки часті у трансляціях богослужінь у західних країнах, у посланнях уніятських ієрархів [...]. Однак усе ж очевидне прагнення упорядників програм враховувати в передачах безсумнівну обставину: більшість віруючих-православних на території західних областей України далекі від симпатій до войовничої антисоветщини сучасного уніятського керівництва. «Українська» редакція «Радіо Ватикан» діє з далеким прицілом, намагаючись вплинути за допомоги мусування історико-культурної проблематики на молодь, на національну інтелігенцію, діє в розрахунку на «невеликі зміни» в їх світогляді” [13, 102].

Українську редакцію радіо “Ватикан” постійно звинувачують у тісній співпраці з українськими ре-

дакціями “Голосу Америки”, “Свободи” та ін.: “між «Голосом Америки», Бі-Бі-Сі, «Німецькою хвилею», «Радіо Свобода», Радіо Ватикан існує обмін інформацією, узгодження в проведенні пропагандистських акцій...” [15], “усе, що з тактичних міркувань не договориє уніятська редакція «Радіо Ватикан», каламутним потоком виливається в етер каналами світських буржуазних радіоцентрів” [13, 103].

Усі ці подібні за змістом тези з однаковими акцентами, але в різній інтерпретації повторюють у своїх численних публікаціях різні видання УССР: газети “Радянська Україна”, “Правда України”, “Робітнича газета”, “Сільські вісті”, журнали “Комуніст” та “Під прапором ленінізму”, багато бюлетенів і комсомольсько-молодіжних видань [6].

Спеціальні радіо- та телепрограми у межах советської контрпропаганди, спрямованої на радіо “Ватикан”, постійно готує Держкомітет Ради Міністрів УССР по телебаченню і радіомовленню. Є відповідні рубрики і в мистецьких журналах, наприклад “Пост ім. Ярослава Галана” в журналі “Жовтень”.

Уся ця масована інформаційна війна велася в контексті усвідомлення реального факту, що слухачі в Україні довіряють матеріалам та програмам радіо “Ватикан” на відміну від офіційної пропаганди численних советських ідеологічних мітів.

Советська система методично вела ідеологічні атаки на позиції католицької Церкви. Традиційно однією з основних цілей визначала радіо “Ватикан”. Однак і сьогодні продовжуються вже менш активні, але достатньо скоординовані дії,

спрямовані на дискредитацію Папського радіо. Зважаючи на те, що сучасне постсоветське суспільство в основній своїй масі є продуктом советської ідеологічної системи з відповідно насадженими світоглядними і політичними архетипами, зберігається можливість маніпуляції громадською думкою. Численні приклади таких маніпуляцій громадською свідомістю спостерігаємо в умовах сучасної Росії.

У цьому контексті окремі “науковці” вигадують теорії змови, до якої нібито причетне і радіо “Ватикан”. Папське радіо звинувачують цього разу в тому, що воно буцімто входить до надтаємної розвідувальної системи Святого Престолу: “Без сумніву, Ватикан підтримує ефективні усні зв’язки зі своїми людьми за кордоном через спеціальні радіопередавачі або по інших таємних каналах закритого відділу «Радіо Ватикану», котре має найбільшу у світі систему радіопередавачів” [14]. Не переймаючись правдоподібністю таких публікацій і їх відвертою мітичністю, їх масово тиражують на численних російських сайтах або тих, які куруються з Росії, цілком у дусі советської антиклерикальної пропаганди. У таких публікаціях свідомо перекручуються історичні факти і за мету ставиться єдине – показати українську редакцію радіо “Ватикан”, Українську Греко-Католицьку Церкву, голосом якої вона є, у ролі прислужників гітлерівської Німеччини, а пізніше – агентів світового імперіалізму.

У подібному советсько-пропагандистському ключі сучасні російські мас-медія продовжують висвітлювати роботу радіо “Ватикан”,

стосунки зі Святим Престолом, ставлення до УГКЦ і тепер. Так, у лютому 2015 року російські сайти повідомили, що після підтримки поляками України в російсько-українській війні 2014 – 2015 років патріарх Кіріл не зможе зустрітися з Папою Римським 2016 року під час Всесвітніх днів молоді в Кракові. Традиційною перешкодою і в цьому випадку є підтримка польською Католицькою Церквою та Ватиканом УГКЦ та активна діяльність української редакції радіо “Ватикан” [12].

Коли згідно з угодою про співпрацю 3-й канал українського радіо 2007 року розпочав трансляцію програм української редакції радіо “Ватикан”, то реакція п’ятої колони в Україні була миттєвою, такою ж, як і в їхніх попередників – нацистських та советських ідеологів: “у роки II світової війни міністр пропаганди фашистської Німеччини Геббельс погрожував, що змусить замовкнути «Радіо Ватикану». [...] сьогодні проти українських програм цього радіо виступає «Православне братство Александра Невського». У перший день трансляції «братки» розіслали по різних мас-медіях заяву, мовляв національна телекомпанія сприяє католикам, чи не суперечить це Конституції України. Згадали про НАТО і чомусь про «ізвращенцев-содомитов». Блиснули ерудицією. Адже про зміст передач, очевидно, уявлення не мають” [17].

Отже, ідеологічна війна проти Папського радіо триває. І це не випадково, адже «Радіо Ватикан» “насамперед є голосом Церкви і Папи. Тому найважливішими, незалежно від технічних можливостей онлайн-мовлення, залишатимуться

повчання та діяльність Святішого Отця та Апостольської Столиці, новини з життя католицького світу, репортажі, коментарі на релігійні, історичні, культурні теми, інтерв’ю, катехитичні повчання, дискусії, музичні програми, дебати, присвячені питанням сучасності” [3, 464-465]. Відкритість та демократичність радіо “Ватикан” становить величезну загрозу тоталітарним режимам, які не сприймають плюралізму думок, дискусії, стоять на позиціях нетерпимості до інакомислення.

Українська редакція радіо “Ватикан”, УГКЦ, Святий Престол і зараз не залишаються осторонь трагічних подій в Україні самим проповідуванням добра, миру, віри в Бога. Саме через це вони стали ворогами “руського міра”, об’єктом уже в сучасній гібридній військово-інформаційній війні, у якій “поєднуються агресія і санкції, пропагандистські атаки та цільове використання корупції” [7, 7].

Очевидним наслідком холодної війни, ідеологічної боротьби СССР в радіоетері, зокрема з українською редакцією радіо “Ватикан”, стали, без сумніву, і теперішні події на Сході України та в Криму. Це питання потребуватиме подальшого глибшого вивчення, але історія вочевидь засвідчує, що нинішня Росія стала тоталітарним спадкоємцем СССР і не забарилася ідеологічну радіо-війну проти українства перевести в русло війни реальної. Країни Заходу, колишнього соціалістичного табору і ті, які належали до СССР, могли значно краще підготуватися до такого трагічного розвитку подій, якби уважніше аналізували всі аспекти радіо-війни, яку вів Советський союз.

Проведене дослідження дає змогу зробити такі висновки.

1. Незважаючи на багаторічну ідеологічну війну з боку ССРСР – глушіння, наклепи, провокації, українська редакція радіо “Ватикан” своєю роботою довела, що советська ідеологія та політична система не сумісні з вільним інформаційним середовищем, до якого упродовж усієї своєї історії належало і до формування якого воно активно спричинилось.

2. Українська редакція радіо “Ватикан” підтримувала упродовж усієї своєї історії катакомбну УГКЦ, голосом якої стала на тривалий час, давала надію вірним, повідомляла про переслідування ієрархів, священників, простих мирян.

3. Із постановом України як незалежної держави сприяла визнанню, утвердженню та розбудові УГКЦ. Під час війни забезпечує духовний супровід і християнську підтримку українських вояків на Сході України. У своїх програмах та матеріялах залишається актуальною і відповідає складним реаліям сьогодення.

4. Духовне спрямування української редакції радіо “Ватикан” протистоїть новітнім методам гібридної війни, які веде проти української держави, УГКЦ, радіо “Ватикан” сучасна Росія, продовжуючи традиції часів “холодної війни”.

Боротьба советської системи з українською редакцією радіо “Ватикан” у перспективі може стати матеріалом для ширших досліджень ідеологічної війни, яку вів упродовж багатьох десятиліть Советський союз з українськомовними редакціями іноземних радіостанцій.

Bibliography and Notes

1. Артемов В. Л., *Психологическая война в стратегии империализма*, Москва: Международные отношения 1983, 144 с.

2. Бублик Т., *Діяльність Патріярха Йосипа Сліпого щодо легалізації УГКЦ у світлі радянських документів (1960-1980-і роки)*, [у:] *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*, 2013, Випуск XXXVII, с. 152-157.

3. Гадьо Наталія, *Передумови та особливості трансформації засобів комунікації католицької Церкви (на прикладі «Радіо Ватикану»)*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія журналістики, Львів 2013, Випуск 38, с. 460-468.

4. Горбач С., *Деякі аспекти відносин між Ватиканом та СРСР після другої світової війни (1945-1953)*, [у:] *Український історичний журнал* 1998, № 6, с. 68-76.

5. Каганов Ю., *«Ворожі голоси»: ідеологічне протистояння на радіохвилях у Радянській Україні (друга половина ХХ ст.)*, [у:] *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*, 2013, Випуск XXXV, с. 193-201.

6. Колісник Ю., *Дезінформаційна функція преси УРСР (міжнародний аспект)*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія журналістики, Львів 2006, Випуск 28, с. 225-238.

7. Лукас Едвард, *Ядерний шантаж*, [у:] *Український тиждень* 11-17.12.2015, № 49, с. 7.

8. Мащенко Іван, *«Чорні діри» тоталітарного ефіру*, Web. 13.12.2015. <http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/chorni_diri_totalitarnogo_efiru.html>.

9. *Мудрий у Ватикані: погляд з-за лаштунків*, Web. 16.12.2015. <http://www.religion.in.ua/zmi/ukrainian_zmi/3602-mudrij-u-vatikani-poglyad-za-lashtunkiv.html>.

10. На вебінарі з історії Церкви розповіли про ліквідацію Греко-Католицької Церкви радянською владою, Web. 10.12.2015. <http://news.ugcc.ua/news/na_veb_59352.html>.

11. Плейкис Римантас, *Радиоцензура*, Web. 23.11.2015. <www.radiocenzura.tripod.com/text.htm>.

12. Почему Папа Римский поддержал Путина, а не Киев с Варшавой, Web. 16.12.2015. <<http://regnum.ru/news/1896553.html>>.

13. Ротовский А. А., *Клерикальное радиовещание в «психологической войне»*, Киев: Политиздат Украины 1987, 168 с.

14. Солдатов Андрей, *Зачем Папе большие уши?*, Web. 16.12. 2015. <<http://www.usinfo.ru/sss76.htm>>.

15. Трофимчук Н. А., Свищев М. П., «Экспансия», Web. 09.10.2015. <<http://psyfactor.org/expan2.htm>>.

16. Турій Олег, *Патріарх Йосип Сліпий став живим голосом Церкви, яка була приречена на мовчання у Радянському Союзі*, Web. 16.12.2015. <<http://velychlviv.com/patriarh-josyf-slipyj-stav-zhyvym-golosom-tserkvy>>.

17. Уже тиждень, як українські передачі «Радіо Ватикан» транслюються на державному каналі, Web. 16.12.2015. <<http://www.umoloda.kiev.ua/regions/0/158/0/31431/>>.

18. Церква і соціальна комунікація: Найголовніші документи Католицької Церкви про пресу, радіо, телебачення, інтернет та інші медія / Ред. М. Перун, Львів: Видавництво Українського Католицького Університету 2004, 440 с.

19. Ярошенко В. Н., *Подрывная пропаганда в системе буржуазного внешнеполитического радиовещания*, Москва: Издательство Московского университета 1978, 179 с.

Paraskoviya Dvorianyn

**REGIONAL TELEVISION NEWS
IN UKRAINE INFORMATION SPACE**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Парасковія Дворяннин

**НОВИНИ РЕГІОНАЛЬНОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ
В ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ**

Abstract: Author reviewed thematic content of television newscasts of Donetsk, Luhansk, Poltava, Kherson. It is emphasized that exchange with telecast between TV companies of different regions of Ukraine is an important prerequisite for the enlargement of cognitive interests of viewers, formation their regional and all Ukrainian patriotism as coherent whole, basis of civil agreement of national unity. It's proved that television communications is a movement of senses in the social space and time. The sense is valuable when filled with humanistic national information, which regional TV channels make public in newscasts.

Keywords: regional TV, news, recipient, national and civic values, ideology, patriotism, unity of Ukraine

У стрімкому потоці світових інформаційних процесів до національного слід ставитися як до феномену і вічного джерела духово-морального потенціалу, у розвиток і утвердження якого в інформаційному просторі України вносить свою вагому частку новинними випусками регіональне телебачення.

Професор Ігор Михайлин у монографії із символічною назвою *Журналістика як всесвіт...* слушно зазначає, що одні новини перебувають у компетенції транснаціональних інформаційних корпорацій, світових інформаційних агенцій. Іншими займається місцева жур-

налістика. Її називають регіональною, місцевою, локальною. Але сутність від того не міняється: її обов'язок розповідати про новини, що відбуваються у певній географічній точці.

Місцеві мас-медії функціонують у межах закону наближення інтересів – правило географічного наближення. Його сформулювали так: “Чим далі від місця мешкання людини відбувається подія, тим менше шансів, що ця новина викличе інтерес. Смерть сусіда з рідного села завжди хвилює більше, ніж загибель тисяч людей за океаном” [4, 14]. Це є однією з таємниць зацікавленості місцевими новинами.

Правда, якщо факт, подія, явище “певної географічної точки” викликають міжнародну зацікавленість, то про них у новинних випусках повідомляють світові інформаційні агенції. Людина водночас може отримати інформацію з новинних повідомлень як регіонального, центрального та зарубіжного телеканалів.

Змістово-тематичне наповнення новинного продукту регіонального телебачення обумовлене також масштабністю охоплення глядачів. Залежно від території поширення програм визначають територіальну категорію мовлення і територіальну категорію каналу мовлення або багатоканальної телемережі. Загальнонаціональне мовлення – це “мовлення не менше ніж на дві третини населення кожної з областей України” [5, 98]. Регіональне мовлення – це “мовлення на регіон (область, декілька суміжних областей), але менше ніж на половину областей України” [5, 98]. Місцеве мовлення – це “мовлення на один чи кілька суміжних населених пунктів, яке охоплює не більше половини території області” [5, 98].

У цій статті ми розкриємо і узагальнимо особливості регіональної новинної комунікації, формування у глядачів локальних, всеукраїнських і загальнолюдських цінностей – основи утвердження української соборності та національно-громадянської ідентичності. Для цього здійснимо огляд теоретико-методологічної літератури та аналіз тематично-змістового наповнення випусків новин на регіональних телеканалах; задекларуємо інформаційні компоненти, які об’єднують, є нейтральними і ті, що роз’єднують соціум у контексті фор-

мування і утвердження національно-гуманістичних цінностей.

Регіональне телебачення є самостійним сегментом структури національного телебачення, яке покликане сприяти формування у людей державницького мислення як мислення національного, гуманного, демократичного, громадянського, відповідального за особисту долю, долю родини, держави. “Українському народу треба повернути національну історичну пам’ять, дати за словами Григорія Сковороди, духовий меч як найвищу, духовну, моральну, естетичну цінність, національну свідомість” [9, 9]. Адже безнаціональних культур і мов не існує. “Всяк мусить пізнати свій народ і в народі себе. Чи ти рус? Будь ним... Чи ти лях? Лях будь. Чи ти німець? Німечествуй. Француз? Французуй. Татарин? Татарствуй. Все добре на своєму місці і в своєму лиці, і все красно, що чисто, природно, що не є підробкою, не перемішано з чужим по роду” [24], – наголошував Григорій Сковорода.

Актуальність цього висловлювання українського філософа є незаперечною й тепер, коли триває гостра інформаційна війна за українські національно-гуманістичні цінності. Хоч регіональний інформаційний простір звужує можливості при доборі потрібних фактів для новин, але в комунікаційному процесі доцільно дотримуватися гуманістичної формули “Єдність через різноманітність” і позитивними фактами зацікавлювати глядача. Адже сьогодні суспільство страждає від посттравматичного синдрому. Цю проблему розуміють журналісти Полтавської обласної державної телерадіокомпанії *Лтава*, її генеральний директор Євген Лопушинський, який

роздумує над тим, як підвищувати інтелектуальні потреби глядачів, відучувати від захоплення дешевою чужомовною розважайлівкою, примітивними передачами [23].

Найпопулярнішою серед полтавських глядачів є рубрика *Звичайні герої* (На ТРК *Буковина* (Чернівці) – *Герої*). Це – сюжет в новинах, і окремі передачі, присвячені їм тим воїнам, які боронять Україну, і тим, які, на жаль, вже відійшли в минуле – героїчно віддали життя за найдорожчу національно-духову цінність – соборну незалежну Україну. У рубриці *Звичайні герої* може бути також новинна оповідь про журналістку Наталю Святцеву, яка щотижня буває у найгарячіших точках АТО, а також є активним учасником волонтерського корпусу *Полтавський батальйон небайдужих*.

Полтавська ОДТРК *Лтава* перебуває на відстані «витягнутої руки» від споживачів. “Я постійно всім кажу, починаючи від журналістів і закінчуючи менеджментом – працюйте над собою, – наголошує Є. Лопушинський. – Осмислений телевізійний продукт – від новин до телевізійних нарисів – завжди знайде свого споживача. Якщо ми продукуватимемо якісний і конкурентоспроможний продукт, тоді немає значення, що за вивіска на нашій компанії – державна, суспільна, філія чи ще щось” [10].

Директор ТРК *Скіфія*, голова Херсонської обласної організації НСЖУ Валерій Долина твердо переконаний, що майбутнє за регіональними і місцевими телеканалами. Хоча все залежить від політичної волі керівництва держави. “Ми намагаємося перейняти найкращий досвід наших колег з усього світу, щоб організувати якісне телевізійне мовлення в регіоні – роз-

повідає Валерій Долина. – Суспільне мовлення, на мою думку, про яке так багато говориться, доцільніше розвивати на базі обласних ТРК. Вони ближчі до свого глядача. Саме звідти люди черпають інформацію про місцеве життя, повноцінну картину якої не можуть передати Національний чи всеукраїнські канали” [17].

Заслугує на увагу досвід тележурналістів *Скіфії*, які готують програми для обміну з Київською державною телерадіокомпанією. Миколаївська ТРК розвиває проєкт *Україна – морська держава*, і *Скіфія* також бере у ньому участь – разом із Черкаською, Вінницькою та Полтавською телерадіокомпаніями. Така “інтеграція” є важливою передумовою розширення пізнавальних інтересів глядачів різних областей, формування у них не лише регіонального, а й всеукраїнського патріотизму, створює відчуття громадянського порозуміння, національної соборності.

У Херсоні цілодобово працює онлайн-радіо, яке надає українські колискові пісні, ознайомлює з колисковими німецького, польського, шотландського, єврейського та інших народів, транслює для малят клясичну музику. Автор проєкту, клірик храму Святителя Петра Могили Валерій Харченко розповів: “Ми з приятелем отцем Павлом переконані, що людину треба долучати до прекрасного змалечку. Зараз цьому приділяється недостатньо уваги. А між іншим українці створили чимало чудових творів у жанрі колискової. Це – наш зв’язок із минулими поколіннями, це робить нас родом. Ментальні якості закладаються, зокрема, з рідними піснями, першими національними мотивами” [1].

Однак цей соціально важливий факт не був оприлюднений ТРК *Скіфія* та іншими херсонськими телеканалами, і він не постав у свідомості людей як визначна соціокультурна подія. А “подія – це зміна, – стверджує шведський дослідник Ерік Фіхтеліус. – Щось відбувається швидко, конкретно, помітно і в обмежений проміжок часу. Щось змінюється, факт зміни і є новиною” [22, 15], що спонукає до співпереживання – однієї з форм практично-духового освоєння життєвого середовища. Новинні повідомлення мають сприяти розвиткові у глядачів пізнавальних, почуттєвих і поведінкових мотивів. “Я проти того, щоб маніпулювати новинами, – наголошує Микола Княжицький. – Але я за те, щоб виходити із цінностей, які близькі українцям, що хочуть бачити свою країну вагомою, рівноправною частиною європейського співтовариства” [7].

Професор Василь Лизанчук вважає, що “подія – це переміна в обмежений відрізок часу, то факт цієї зміни і є новиною” [9, 234], про яку глядачі довідалися з інформаційного повідомлення. Отже, новини (основою будь-якої новини є факт), які в редакції відбирають для телевізійного повідомлення, повинні допомагати громадянам орієнтуватися у складному та суперечливому світі, розуміти процеси суспільно-державної життєдіяльності в Україні та своєму регіоні, намагатися позитивно на них впливати.

Погоджуємося з твердженням, що “новинами можуть бути ті події, які сталися давно, але з певних причин досі невідомі громадськості” [9, 234]. В контексті нашого наукового дослідження на це трактування новини звертаємо особливу увагу. Адже мож-

на навести чимало прикладів тривалого замовчування правдивих фактів з української історії, їхнього фальшування, ігнорування, суворої заборони згадувати. Це негативно відбилося на суспільно-політичних настроях і переконаннях українців. Наслідки – різні сепаратистські дії, промосковські прагнення, наприклад, на Луганщині й Донеччині також пов’язані з “білими” та “чорними” плямами – відсутністю у багатьох жителів цих областей правдивих історичних знань. До цього причетні регіональні мас-медії, зокрема телебачення, працівники якого займали, так би мовити, нейтральну, замасковану, або відверто антиукраїнську позицію. Наприклад, під час відзначення тієї чи тієї річниці Луганська з благоговінням називають російську імператрицю Єкатеріну II, яка у 1795 році видала указ про заснування ливарного заводу. Саме цю дату місцеві владці та журналісти вважають днем народження Луганська. Насправді початком заснування і розвитку Луганська є село Кам’яний Брід, в якому вже 1761 року запорозькі козаки збудували церкву.

Ігор Саєнко видав книжку *Минуле українського козацтва на Луганщині*, яка характеризується науковою аргументованістю, публічною переконливістю, органічним поєднанням історичного минулого із сучасними проблемами становлення державности на противагу зарозумілим, заідеологізованим постколоніальним догмам.

У цьому історично-популярному краєзнавчому дослідженні немає надмірної романтизації історії козацтва. Ігор Саєнко вмilo систематизував історичні факти, події. Усе це й дало йому можливість розповісти про запорозьке і слобідське козацтво не

тільки на теренах сучасної Луганської області, а й на етнічних українських землях, нині території прикордонних областей Росії [14]. Однак у новинних випусках телеканалів Луганщини та інших мас-медій не знайшлося місця, щоби поінформувати людей про цю потрібну, актуальну і цікаву книжку, яка відкриває чисте вікно у правдивий світ українського минулого.

Має рацію дослідник Євген Соломін, що визначення порядку денного випуску новин на регіональному телебаченні – суб'єктивний процес, який залежить від багатьох чинників, і, насамперед, від освітньо-кваліфікаційних здібностей головного редактора, рівня його політичної заангажованості, від правлячої в області партії, інтелектуальної та фахової підготовки, знань з основ інформаційного телевиробництва. Пріоритетність тем з офіційних потоків інформації та другосортність інших – об'єктивна реальність регіональної тележурналістики. Вагомі з точки зору встановлення об'єктивного порядку денного теми не потрапляють до верстки через цілу низку об'єктивно-суб'єктивних причин. Серед них – самоцензура журналістського менеджменту та елементи цензури власників, відсутність комерційних вигод від висвітлення таких тем, недостатній фаховий рівень журналістів і відсутність навичок “за деревами бачити ліс” [13], відсутність стимулів у творчій роботі, постійний кадровий голод редакцій новин [21, 65].

Серед науковців, журналістів-практиків побутує твердження: засоби масової комунікації покликані задовольнити інформаційні потреби людини, суспільства, держави. Якщо не замислюватися над цією тезою,

над змістовним насиченням інформації, – то правильно. Однак наше дослідження підводить до висновку, що ця думка має право на життя у цивілізованому, демократичному, правовому суспільстві. Стосовно України, де ще не розв'язано багато політико-ідеологічних, соціально-економічних, морально-духових, психолого-педагогічних, національно-громадянських проблем, такий прямолінійний підхід до оцінки функціонування мас-медій і зокрема регіонального телебачення є шкідливим. Це пов'язано насамперед із тим, що пересічний глядач орієнтується на нижчий морально-естетичний рівень передач. До речі, дослідник В. Михалкович вважає, що існують так звані “три телебачення, де всередині програми мовлення мирно співіснують три відносно самостійні підсистеми, три типи програм, що відповідають «трьом родам» повідомлень: публіцистичному (у жанрах репортажу, коментарю, нарису, у формі випуску новин), художньому (драма, опера, концерт, фільм), науковому (лекція, урок) [6, 157]. Програми сучасного телебачення не завжди спонукають до функціонування “вищого” рівня глядацької психіки, але майже завжди “включають” рівень “нижчий”. На цю психологічну реакцію сприйняття розраховують очільники телеканалів і до неї спонукають. Так створюється високий рейтинг телеканалів.

Якщо ж такий сумнівний рейтинг, що ґрунтується на низькому інтелектуально-естетичному та вихолощеному морально-духовому рівні, поєднується з комерційним, безнаціональним (космополітичним) спрямуванням функціонування

регіональних телеканалів, то глядачів позбавляють інтелектуального, національного соціокультурного продукту. Тут часто-густо знаходять спільну мову центральні та регіональні телеканали. Наприклад, попри прохання громадськості оголосити 26 листопада 2011 року Днем жалоби за жертвами Голодомору – геноциду українського народу, деякі українські телеканали “крутили” розважальні програми та навіть не виставили на екран заставки із запаленою свічкою, як це було в минулі роки. Найбільше в цьому плані виявили цинізм *Новий канал*, в ефірі якого демонструвався *Гаррі Поттер*, та СТБ, що крутив розважальне шоу *X-Фактор. Революція*. Ці канали належать мільярдеру Вікторові Пінчукові. А на каналі Ріната Ахметова ТРК *Україна* показували шоу *Кто хочет замуж за моего сына? (Хто захоче заміж за мого сина?)*

Луганські телеканали у новинних випусках та інших програмах цитували голову обласної ради Валерія Голенка (за сумісництвом – голова Українсько-російської гуманітарної ради) стосовно “неприпустимости розпалювання політичної істерії навколо теми Голодомору як геноциду українського народу”, “впровадження ідеології агресивного українського націоналізму”. Він закликав усіх жителів області підтримувати фінансово програму *Патріот Луганщини*. Головний ідеолог і натхненник цієї програми, ректор Луганського державного інституту культури і мистецтв Валерій Філіпов упевнено заявляв, що луганський патріотизм абсолютно несумісний із патріотизмом загальноукраїнським. Школярі не повинні починати заняття з виконання гімну

України, бо це, мовляв, шлях у безвихідь [12].

У зіткненні російської, євразійської цивілізації та цивілізації західної, євроатлантичної й полягає філософія російсько-української війни. Для цього московський імперський режим потужно використовує не лише мас-медію, а й соціально-економічні проблеми на Донбасі. Московська агресія у формі терору відбувається під прикриттям соціального бунту, спровокованою безжалісною експлуатацією олігархів і владоможців. Філософ Юрій Лобода наголошує, що на Донбасі українській державницькій ідеології протистоїть люмпенізований елемент, який користується ерзац-ідеологією, фейковою, породженням якої є оці-от ДНР, ЛНР. Паростків цієї ідеології в українському суспільстві не було ніколи, це штучне утворення. Звичайно, існувала певна ідеологічна фронда до Української держави, але вона ніколи не передбачала застосування зброї й утворення ерзац-держав. Цю фейкову ідеологію придумала для Донбасу Росія і дуже активно її експлуатує. А уражений алкоголем, наркотиками безробітний і криміналізований Донбас, розчавлений соціально-економічними проблемами, напрочуд легко її сприймає: зі зброєю в руках криміналізований люмпен почувається вершителем долі, що досі був ніким, а став усім [2]. Їхній найнижчий інтелектуально-емоційний, здеградований морально-духовий рівень підтримують телеканали антиукраїнського спрямування.

Педалювання надуманої російськими шовіністами і малоросами з України тези про природну “українсько-російську двомовність” набуло особливих обертів у зв’язку з при-

йняттям Верховною Радою закону *Про засади державної мовної політики*. Його автори Ківалов і Колесніченко були фаворитами російськомовних мас-медій. Зафіксовано 480 агресивних антиукраїнських актів (циркуляри, укази, постанови, ухвали, обіжники, директиви, звернення, резолюції, рішення тощо), спрямовані на російщення (в освіті, культурі, літературі, мистецтві, звичаях, традиціях), знищення української національної ментальності та заміну її російською [8]. Доцільно з просвітницькою метою у новинній хроніці *Донбасу* та інших телеканалів повідомити, що у 1932 р. у Донбасі із 2239 загальноосвітніх шкіл 1769 були з українською мовою викладання, що становило 79% шкіл, а 207 працювали російською або російською та українською мовами. А станом на 1989 рік з 1217 шкіл Донеччини з українською мовою навчання залишилося тільки 105, або 8,7%, та й то дрібних сільських шкіл [15].

Шокуючими для нинішнього покоління жителів Донецької, Луганської та інших областей можуть виявитися факти із книжечки Петра Франка *Огляд території України*, надрукованої 1921 року видавництвом “Франко Син і Спілка” у Відні. Цей огляд зроблено за матеріалами переписів населення Російської імперії 1897-го і 1910-го років. Статистичні дані засвідчують, що територія, на якій тоді переважало українське населення – і, власне, розмовляло українською мовою, – становила понад один мільйон квадратних кілометрів. Порівняймо із теперішньою територією України майже в 604 тисячі квадратних кілометрів! Також у цій книзі написано, що в Курській губернії українці становили на ті часи 55,1%,

росіяни – 44,4%, а у Воронежській: українці – 77,1%, а росіяни – лишень 22,7%. Донщина: українці – 76,9%, росіяни – 16,2%. Кубанщина: українці – 60%, росіяни – 30%, Чорноморщина – відповідно 60 і 20%. На Ставропільщині 80% населення були українцями, а росіян – лише 12% [18]. Ці документальні дані аргументовано розвінчують фальсифікаторів, що, мовляв, російськомовність півдня і сходу України склалася природно, без насильства.

Думкою Н. Лумана, що “людські стосунки і саме суспільне життя неможливі без комунікації” [11, 43], підтверджуємо розгляд в цілісному інформаційному просторі України регіональної телекомунікації, під час якої можна творити національні соціокультурні цінності. Адже комунікація – це “рух смислів у соціальному просторі та часі” [20, 27]. Але смисл є ціннісним, якщо насичений національно-гуманістичною інформацією, яку регіональні телеканали оприлюднюють насамперед у новинних випусках. За таких умов, перефразовуючи Жана Бодріяра, комунікація здійснюється не заради комунікації, а заради позитивного морально-психологічного впливу на телеглядачів, який складається із трьох етапів: операційного, процесуального, завершального.

Аналізуючи тематично-змістовну наповненість новинних повідомлень про події на Майдані донецьких телеканалів і Першого Національного, ми помітили, що вони транслиували чимало недостовірної інформації. За результатами моніторингу *Mediasapiens*, у вирішальні дні Революції гідності (в період із 17 по 23 лютого) Перший Національний замовчував 84% суспільно-важливих тем. У

кульмінаційний тиждень протестів проти злочинного правління Януковича-Азарова канал продовжував подавати заангажовану на Партію регіонів інформацію та замовчував факти про застосування сили з боку влади. У новинних випусках донецьких телеканалів понад 90% інформації не відповідали правді життя на Майдані. Телеглядачі не почули жодного слова про жорстокі протиправні дії «беркутівців», міліціонерів, різних провокаторів-«тітушок» та антиукраїнську, антинародну політику і практику владних структур. Новини подавали у трактуванні депутатів Верховної Ради України – регіоналів О. Бондаренко, Г. Герман, В. Колесніченка, В. Олійника, О. Царьова, Н. Шуфрича, М. Чечетова та інших.

Вивчення теоретично-методологічних праць, власний журналістський досвід, аналіз новинних випусків регіональних телеканалів (наш об'єкт дослідження) дає підстави стверджувати, що під час інформування про факти, події, явища також повинно бути принципове розуміння поняття *правда*. “У нас має бути своя правда, правда українців. Тут не етичне, а світоглядне розуміння. Наприклад, захист українцями своєї Батьківщини – це не злочин, а природний інстинкт самозахисту” [19]. Правду вважаємо синонімом культури і духовості. А коли толерантністю відповідаємо на ненависть і нищення української мови, культури, духовості, мовчки сприймаємо брехню щодо української історії, то така політика нічого спільного з вираженістю і толерантністю немає. Це шлях до самозабуття, до асиміляції.

“Криза ідентичності, асимільованість, втікання від свого національно-

го «Я» і запобігання перед чужинцями неминуче призводить до моральних хвороб, що починаються із втрати елементарної гідності, – наголосив професор Володимир Панченко. – Запитання «хто ви?» – фатальне для малоросійської свідомості. Відповіді на нього немає – все залежить від того, що скаже німець (німець у Тараса Шевченка – не обов'язково власне німець; це слово він уживав в ширшому значенні, як маркер чужості, чужинності). Може, монголи. Може, слов'яни. Одне слово – ніхто” [16]. Оце, за висловом В. Панченка, “ніхто”, сповідуючи постмодернізм, який в Україні набув нині провінційно-розбурханого вигляду та вилився у поверховість, примітивність і розхристаність світогляду багатьох журналістів. “Журналіст, обдарований, але хиткий у своїх патріотичних почуваннях, не є придбанням для журналістики” [3, 146], – слушно зазначав журналістикознавець Степан Сірополко. Отже, щоби розвивалася і зміцнювалася українська національна ідентичність, то цей суспільно важливий процес має здійснюватися в органічній, взаємозалежній єдності в основному двома інституціями – державною політикою і журналістською творчістю на засадах націєнтризму.

Bibliography and Notes

1. Антипенко Іван, *Священик з Херсона відкрив онлайн-радіо*, “День” 2015, 1 квітня.
2. Безкоровайна Ганна, *Війна з Росією не закінчиться ніколи*, “Україна молода” 2014, 24 червня.
3. Бочковський Ольгерд-Іпполіт, Сірополко Степан, *Українська журналістика на тлі доби (історія, де-*

мократичний досвід, нові завдання), Мюнхен 1993, 204 с.

4. Гід журналіста. Збірка навчальних матеріалів, складена за французькою методикою вдосконалення працівників ЗМІ / Адаптація та впорядкування Алли Лазаревої, Київ 1999, 96 с.

5. Закон України Про телебачення і радіомовлення. Інформаційне законодавство України (станом на 1 вересня 2008 року) / Ред. Т. Шевченко, Т. Олексюк, Київ 2008, 356 с.

6. Зеленська Ліна, *Регіональне телебачення: сучасні жанри та їхні різновиди*, [у:] *Регіональні ЗМІ: історія, сучасний стан та перспективи розвитку* / Матеріали II Міжнародної наукової конференції: У 3-ох томах, Луганськ: Видавництво Луганського національного університету імені Тараса Шевченка 2012, Том 1, с. 157-164.

7. Княжицький Микола, *Треба надихати людей на хороші речі, не приховувати правди*, "День" 2014, 27-28 червня.

8. Лизанчук Василь, *480-й агресивний антиукраїнський акт*, "Дзвін" 2013, № 1, с. 96-101.

9. Лизанчук Василь, *Основи радіожурналістики*, Київ: Знання 2006, 628 с.

10. Лопушинський Євген, *Осмислений продукт завжди знайде свого споживача*, "День" 2015, 5-6 червня.

11. Луман Ніколас, *Невероятність комунікації*, [в:] *Проблеми теоретическої соціології*, Випуск 3, Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета 2000, 212 с.

12. Магрицька Ірина, *Хто і навіщо консервує радянську ментальність на Луганщині*, "Українське

Слово" 2012, 31 жовтня-6 листопада.

13. Недопитанський Микола, *Технологія теленовін*, Web. 21.02.2006. <<http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1459>>.

14. Неживий Олексій, *Правдива історія козацтва на Луганщині*, "День" 2010, 18-24 лютого.

15. Палій Олександр, *Бомба під державу*, "День" 2012, 7 черв.

16. Панченко Володимир, *Дядьки отечества чужого...* Тарас Шевченко – про українську квазіеліту та козака безверхого, [у:] "День" 2013, 11-12 січня.

17. Поліщук Ніна, *Суспільне ТБ доцільніше розвивати на базі обласних ТРК*, "День" 2012, 14-15 вересня.

18. Праск Святослав, *Як творився штамп – Так склалося історично*, "День" 2011, 14-15 жовтня.

19. Ситник Віктор, *Усі ми – мазепинці, петлюрівці, бандерівці...*, "День", 2007, 31 липня.

20. Соколов А. В., *Общая теория социальной коммуникации: учебное пособие*, Санкт-Петербург 2002, 461 с.

21. Соломін Євген, *Особливості верстки телевізійних новин на регіональному телебаченні*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія: Журналістика, Львів 2011, Випуск 34, с. 61-70.

22. Фихтелиус Ерик, *Новости. Сложное искусство работы с информацией*, Москва: Медиа Мир 2008, 200 с.

23. Харченко Ольга, *На наших очах твориться історія..*, "День" 2015, 27-28 лютого.

24. Ющук Іван, *Чи варто зрікатися рідного слова?..*, "Слово Просвіти" 2013, 16-22 травня.

Ilia Khomenko

**COMPARATIVE ANALYSIS OF OPPORTUNITIES EXTRAPOLATION
OF DOCUMENTARY BROADCASTING AND RADIO DRAMA
(ON MATERIALS OF EXPERIMENTAL SERIES OF UKRAINIAN RADIO)**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Ілля Хоменко

**ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ЕКСТРАПОЛЯЦІЙНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ
ДОКУМЕНТАЛЬНОГО РАДІОМОВЛЕННЯ І РАДІОДРАМИ
(НА МАТЕРІЯЛІ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИХ СЕРІЯЛІВ УКРАЇНСЬКОГО РАДІО)**

Abstract: The article is devoted to the phenomenon of social forecasting by means of radio journalism and radio drama. The functionality of the radio play is analysed from the position of mass communication theory and engineering knowledge. The author compared the prognostic potential of radio drama and documentary radio programs. Radio program in the context of this article is interpreted as an information reality model. Extrapolation of components of similar model on reality can become a source of the adequate social forecast. On materials of the experimental series programs of Ukrainian radio the point of view is justified that communication opportunities of radio drama allows effectively defining possible public risks.

Keywords: radio journalism, radio drama, social forecast, mass communication, reality model

Будь-яка радіoproграма, від короткого повідомлення до концерту класичної музики, не просто задовольняє потребу аудиторії у новинах і емоційних враженнях, а створює певну комунікаційну модель, залежну від соціокультурного контексту. Трансляція оперної вистави з оточеного ворогами міста – зовсім не те саме, що радіопересилання опери у безтурботні часи. Легковажне шоу у дні скорботи викличе враження, не тотожні ефекту від точно такої комічної програми, створеної до націо-

нального свята. З позицій соціальної кібернетики радіопересилання – не одиничний самодостатній феномен, а гіперкомплексна модель певних явищ, виражена вербальними і невербальними засобами та інтегрована у комунікаційну систему суспільства. Екстраполюючи втілену у радіoproграмі модель реальності на майбутнє, можна досягти того чи іншого прогностичного результату. Від елементарного (зорієнтуватися, чи буде успішним переданий по радіо концерт у живому виконанні) до

складного, багаторівневого, такого, що дозволить ефективно передбачати суспільні ризики.

У контексті сказаного цікаво порівняти екстраполяційні (і як результат екстраполяції – прогностичні) можливості документального радіомовлення і радіодрами. Оскільки подібне завдання потребує індуктивного та емпіричного підходу, варто почати з конкретного прикладу.

У 2004 році в ефір Національної радіокомпанії України вийшла радіодрама *Операція «Немезида»*. Радіоп'єса звучала напередодні сфальсифікованих президентських виборів. Фальсифікація призвела до подій, згодом названих Помаранчевою революцією. За жанром радіовистава була політичною сатирою. З етичних позицій – спробою співробітників радіомовлення залишитися чесними в безчесні часи попри всі можливі персональні наслідки.

Твір і сьогодні зберігається у фондах Українського радіо. Він також видавався в друкованій версії. Таким чином, можна незаперечно довести автентичність наведених уривків, те, що вони не піддавалися пізнішому редагуванню з метою осучаснення, як це іноді трапляється з прогнозами минулих років,

Дія вистави відбувалася у вигаданій центральноевропейській державі, яка за всіма соціокультурними та геополітичними ознаками нагадувала Україну. Як окремий маркер, що дозволяв слухачеві конкретизувати сатиричну природу твору, було використано прийом «імен, що говорять». Прізвище одного з персонажів асоціювалося з прізвищем корумпованого керівника спецслужби, чия діяльність стала предметом

журналістських розслідувань. Та, хоча автори вистави (репортери за фахом) брали участь у згаданих розслідуваннях корупційних зв'язків регіональної влади, силових структур та організованої злочинності, радіовистава *Операція «Немезида»* не була присвячена художній інтерпретації вже відомого.

Попри творче осмислення окремих реальних фактів, обставини дії радіодрами видавалися у 2004 році гіперболізованими. За сюжетом, країна, доведена корупцією та організованою злочинністю до межі політичного самознищення і втрати територіальної цілісності, спробувала дати бій криміналітету. Необхідною частиною боротьби стало створення сучасних тюрем європейського зразка. Акумуляцію коштів і фінансове забезпечення будівництва було доручено приватним інвесторам. Секретність операції не передбачала розголошення персональних даних її учасників. Але сталося так, що залучений до роботи офіцер поліції упізнав керівника проекту реформування пенітенціарної системи:

«Поліцей: ...Я згадав нашого співрозмовника. Ми з ним уже бачилися. Десять років тому.

Тюремник: А ось він вас, здається, не впізнав.

Поліцей: А я був у масці тоді. Ми заарештовували його за звинуваченням у шахрайстві. Подобиць не пам'ятаю, справу прокуратура вела. Але, здається, тоді він збирав кошти для спорудження мережі дитячих лікарень...

(звуковий перехід)

Незнайомець: Попри все секретну оперативну групу «Немезида»

було сформовано. Вона добре попрацювала, визначивши реальні масштаби економічної злочинності й корупції. На підставі її звіту було враховано кількість в'язниць, необхідних, аби припинити розкрадання національного надбання. Кошти для будівництва нових сучасних тюрем було зібрано досить швидко. Але жодний виправний заклад за підготовленими документами так і не збудували. Усі гроші, виділені на операцію «Немезида», якимось чином опинилися на рахунках кількох банків Британських Віргінських островів. А потім – зникли невідомо де. І це, здається, були останні серйозні гроші, які вдалося поцупити з бюджету країни, де відбувалася дія... Ні, слово честі, більше з цих йолопів нема чого взяти...» [10].

Події останніх років змушують переглянути погляд на п'єсу *Операція «Немезида»* виключно як на сатиричну фантастику, художніми прийомами якої є гіпербола і гротеск. Є підстави вважати, що модель соціальної реальності, виражена у творі, актуалізувалася в сучасних українських обставинах. Нижче будуть наведені факти на підтвердження такої думки. Але насамперед варто обґрунтувати саму принципову можливість соціального прогностування засобами радіодрами.

Найвідомішим зразком достовірного прогнозу, здійсненого радіодраматургом, вважається радіоп'єса Арчибальда Макліша *Падіння міста* (США, Сі-Бі-Ес, 1937 [13], [14]). Загальновизнаною є думка, що у цьому творі передбачено аншлюс (див. [6]). При тому не просто прогнозовано нацистську експансію, а розкрито психічні механізми колябо-

раціонізму, того ментального стану, який спонукає людей до агресивної покори, відмови від свободи на користь тоталітарних ілюзій. Ймовірно, радіодрама А. Макліша стосується не просто феномена гітлеризму, а тоталітарного мислення як такого. Важко не помітити зв'язок між образом порожнього сталевого обладунку завойовника, який мешканці наповнюють власними страхіттями, і псевдонімом тогочасного радянського лідера – Сталін. Та обставини поглинання цивілізованої, але не готової до боротьби маленької країни агресивною імперією, змодельовані драматургом, сучасники впізнали саме в захопленні Австрії нацистською Німеччиною, тобто, в аншлюсі.

Механізм передбачення, реалізований А. Маклішем, не є містичним пророцтвом і має науково обґрунтоване пояснення. Воно полягає у самому творчому методі радіодрами. Лаконічність виражальних засобів, сконцентрованість змісту (обґрунтована ще у першій третині ХХ століття німецьким письменником і драматургом А. Дебліним), обмеженість хронометражу та невелика кількість дійових осіб підштовхують радіодраматурга до схематичності (див. [1]), відмови від надмірної деталізації, яка відволікає від головного. Тобто, до створення абстрактної моделі дійсності. А властивістю будь-якої моделі, чи то моделі математичної, чи фізичної, чи літературної, є відповідність процесу, достовірність результату за умов, якщо дані і алгоритми функціонування обрано коректно.

Саме цю властивість акустичного мистецтва мала на увазі творча

група Українського радіо у складі В. Фоменка, І. Хоменка, Ю. Яценка, Ю. Дзюби, В. Обручова та ін., розпочинаючи у 2002 році два пілотні проекти.

Один з них був серіалом півгодинних радіоп'єс. Інший – серіалом п'ятихвилинних драматичних мініатюр у жанри інсценованого *feature*, тобто, гібридною художньо-документальною програмою. Для першого, презентованого як серія суто художніх (“fiction”) творів, факти були матеріалом побудови мистецьких образів. У межах другого факти вивчалися і перевірялися ретельно, методами журналістського розслідування і наукового пошуку. Структурно він ґрунтувався на принципі жорсткого розмежування документальних та реконструйованих складників, а естетично – на виражальних можливостях радіодрами, синтезованих з традиційними для радіожурналістики прийомами фіксації та оприлюднення відомостей. Метою його було наблизити значущі події і постаті до слухача через емоційну співтворчість, реакцію катарсису. У межах цього проекту двохвилинний сучасний репортаж про розгін міліцейськими спецпідрозділами учасників мирного протесту чергувався з реконструкцією розстрілу мирної демонстрації російськими військами у 1905 році, а відомості про незаконні дії корумпованих спецслужб – із історичним епізодом стеження імперськими секретними агентами за поетом Адамом Міцкевічем.

Значну частину п'ятихвилинних мініатюр проекту було присвячено історичним постатям, що єднали Україну та європейську цивілізацію,

були носіями загальнолюдських цінностей. Зокрема, особистостям, які належать одночасно польській і українській історії: нащадкам шляхетного польського роду, відомим збирачам старожитностей Тарновським, польським політичним засланцям Броніславу Залеському і Людвігові Турно – друзям поета Тараса Шевченка, письменнику Джозефові Конрадові, просвітителеві Станіславу Оріховському-Роксолянові. Згадана радіосерія була відзначена нагородами національних і міжнародних конкурсів, серед яких – фестиваль телевізійних та радіопрограм *Калиновий острів – Польща* (Ольштин, 2010).

Але виявилось, що функціонально згаданий проєкт не дозволяє повною мірою розкрити прогностичний потенціал радіодрами. Користуючись виражальними можливостями, що впливали з репортерського пошуку, дослідження та мистецької презентації фактів, можна було цікаво розповідати про людей і події. Розкривати історичні аналогії, що пов'язували минуле зі сучасністю. Але створення ймовірнісних моделей реальності виходило за межі можливого для ретроспективного аналізу.

Як приклад того, що бачення радіорепортера, навіть підсилене засобами акустичного мистецтва, локалізоване у часі й просторі безпосередньо здобути на місці події матеріалом, можна навести згадану вище мініатюру про схожість розстрілів робітничих демонстрацій у 1905 році та використання антитерористичних спецзасобів проти учасників мирних протестів у 2004 [8].

Зрозуміло, що сьогодні, після розстрілів учасників масових протестів снайперами в центрі Києва і бойових дій на південному сході України, сподівання на краще, висловлені у художньо-документальній мініатюрі, здаються наївними і застарілими.

Результативним інструментом прогнозування виявився інший проєкт тої ж творчої групи – серіал півгодинних радіоп'єсу суто мистецького (“fiction”) напряму. Окремі серії його теж включали документальні записи – але це був скоріше художній прийом, ніж засіб розповсюдження інформації.

Варто повторити, що всі радіоп'єси, передані Українським радіо щомісяця упродовж 2002 – 2010 р., зберігаються у фондах Українського радіо, більша частина їх видана у вигляді аудіокниг [11], поставлена або ретрансльована радіостанціями різних країн (зокрема, «Радіо Словенія» – у перекладі та україномовною станцією «Родинне Радіо» (США), описані й систематизовані науковцями різних шкіл (див.: [3; 4]). Таким чином, незалежна верифікація наведених фактів не проблематична. Ось стислий перелік змісту деяких (далеко не всіх) радіовистав, кореляція з сучасністю яких – незаперечна:

- Нейтралізація силовими структурами діячів опозиції, незалежних журналістів, некорумпованих посадовців під приводом боротьби з організованою злочинністю (радіодрами *Драконів брід*, 1994 – 2002, *Місто справедливості* (2008);

- Самознищення люстрації внаслідок свідомого доведення незацікавленими в очищенні влади

силами її правових і виконавчих механізмів до абсурду (*Люстрація*, 2004 – 2005. Радіоп'єсу було написано у часи, коли сама можливість люстрації в Україні заперечувалася. Збіг її фабули з сучасними реальними подіями визнано незалежними дослідниками, зокрема, проф. Василем Лизанчуком (Львів), з ініціативи якого сценарій було видано друком у 2014 році – з відповідним науковим коментарем [9]).

- Наявність під час війни у вищого політичного керівництва держави бізнес-активів, інтегрованих в економіку країни-агресора і фатальні наслідки, що з такого стану речей впливають (*Едем-18*, 2007).

- Масове розповсюдження неправдивої або правдивої, але поданої у девіантному ключі інформації від імени публічних осіб, насправді непричетних до її створення (*Псевдонім*, 2006); систематичне виникнення фальшивих публікацій від імени політичних діячів, відомих журналістів і навіть друк фальсифікованих періодичних видань розпочалося в Україні значно пізніше. Одними з перших жертв цієї політехнології стали у 2009 році автори радіодрами *Псевдонім* В. Фоменко та І. Хоменко [12]. Збіг вигаданої фабули радіодрами з реальністю мав настільки значний суспільний резонанс, що це стало приводом для журналістського розслідування, здійсненого Національною радіокомпанією України. Результати його було оприлюднено у спеціальній програмі, яку вів керівник Першого каналу Українського радіо А. Табаченко.

- Інспірація кримінально-політичними елітами конфлікту між

сходом та заходом – і, як наслідок, утрата територіальної цілісності України (радіоп'єса *Третій варіант*, 2007).

- Феномен «приватизації» спецслужб, (тобто, корупційного зрощування секретних служб з олігархічним капіталом). Подібні обставини, викладені як ймовірний суспільний ризик у радіоп'єсі *Жарт* (2007), виявляється, мали місце насправді. Про «приватизацію» українських спецслужб згадав колишній прем'єр-міністр і керівник Служби безпеки України Євген Марчук під час прямого ефіру від 02.03.2014 на УТ-1 – словами, майже запозиченими з радіовистави.

- Штучно інспірований спалах сепаратизму на південному сході, зокрема, півострові, що нагадує Крим; використання секретної агентури спецслужб із метою роздмухування конфлікту; бойові дії з використанням гелікоптерів і тактика «живого щита» з цивільного населення, яка використовується легендарними під мітингувальників провокаторами (радіоп'єса *Монета*, 2007); нещодавно преса оприлюднила підтвердження ще одного припущення, висловленого у радіодрамі: фактів вивезення за кордон музейних скарбів з території півострова напередодні загострення ситуації:

«Колекція скитського золота була вивезена з кримських музеїв на виставку в археологічний Музей Аллярда Пірсона в Амстердамі на початку лютого, ще до того, як Крим було анексовано Росією» [2, 13].

- Формування таємних спецпідрозділів із скомпрометованих співробітників силових структур із ме-

тою виконання злочинних наказів (радіоп'єса *Соло одинака*, 2007)

- Використання патріотичних ідей як симулякру, що маскує антидержавну і ворожу діяльність зрадників в апараті державної безпеки (радіодрама *Агент*, 2008).

- Штучно викликаний конфлікт прихильників євроінтеграції та антиглобалістів, яким маскується боротьба олігархічних кланів за сфери впливу; використання у вуличних боях незаконних військових формувань; загроза втрати територіальної цілісності країни внаслідок військової інтервенції (радіодрама *Любов до братів наших менших*, 2009). Суттєво, що комунікаційний контекст часу, відтворений у виставі, повною мірою відповідає інформаційним реаліям сучасної «гібридної війни». Трагічне звучання теленовин перемикається трансляцією на інших телеканалах безтактно-недоречних розважальних шоу.

«Коментатор 3: ...У конфлікт втягнуті незаконні напіввійськові формування, що фінансуються... (перемикається канал)

Коментатор 2 (жіночий голос): У нашій студії – зірки шоу *Збудуй своє кохання*...

Керівник (на тлі бадьорої телевізійної музики): Та щоб вас! (перемикає канал)

Коментатор 4: Реальною стала загроза військової інтервенції з боку зацікавлених держав. Геополітичне становище, яке було донедавна джерелом нашого добробуту – перетворилося на національну трагедію...»¹.

¹ Радіодрама цитуються за трансляцією: Національна радіокомпанія України, Web. <<http://nrcu.gov.ua/index.php?id=23>>

Відповідають дійсності навіть такі подробиці, які, здавалося б, є художнім перебільшенням. Так, олігарх, персонаж радіоп'єси *Любов до братів наших менших*, залишає свою резиденцію з котом у кошику, кидаючи довірених осіб, прислугу і охорону. Тепер, коли весь світ обійшли відеозаписи камер відеоспостереження «Межигір'я», які зафіксували, як сідає у вертоліт неназвана жінка з песиком на руках, описане вище перестало бути гіперболою.

Таким чином, завдяки досвіду Українського радіо було здобуто додаткові підтвердження добре відомого дослідникам літератури феномена соціального прогнозування – шляхом створення коректної внутрішньо несуперечливої художньої моделі дійсності.

Яким мистецьки вишуканим не було б образне рішення радіодрами, структурно і семантично вона (особливо, якщо це – фантастична радіоп'єса-антиутопія) нагадує математичний алгоритм. Із погляду теорії інформації сюжетна схема, втілена у художньому творі, побудованому за принципом детермінізму, буде абстрактною моделлю дійсності – незалежно від того, в яких реаліях вона автором вирішена. А втілення цієї схеми у певних умовних діях, наприклад, створенні конкретного алгоритму за абстрактним принципом, буде моделлю напіваабстрактною (за термінологією Осугі і Саєкі [7]). Репортерське узагальнення конкретних фактів за визначенням не може піднятися до рівня абстрактного моделювання, оскільки фактична достовірність для журналіста важливіша, ніж внутрішня коректність моделі. Справа тут не у ква-

ліфікації репортера, а в методології. Таким чином, у ефірного мистецтва у відкритому демократичному суспільстві є свої унікальні функції, які складно або неможливо виконати іншими комунікаційними засобами.

Наведені приклади доводять, що українське оригінальне радіомистецтво було корисним як інструмент соціального прогнозування і тривалий час ефективно визначало ймовірні суспільні ризики.

Таким чином, можна стверджувати, що, екстраполюючи абстраговані моделі дійсності, втілені у радіодрамах, на реальність, вдалося здобути більш результативні прогностичні данні, ніж унаслідок екстраполяції конкретизованої моделі дійсності, втіленої у документальних радіопрограмах.

Невдовзі після обрання Президентом України В. Януковича керівника Національної радіокомпанії В. Набруска, який багато зробив для розвитку радіодраматургії, було звільнено. Згодом – було звільнено керівництво редакції літературно-драматичних програм, редакторів і режисера, причетних до створення п'єс для Українського радіо. Соціальна радіодрама-прогноз виявилася несумісною з новою концепцією радіомовлення. Є підстави вважати: сталося це тому, що результати прогнозування були достовірними і правдивими.

Останні події в Україні дозволяють згадати як джерело прогностичних відомостей і радіодраму *Операція «Немезида»*, про яку йшлося на початку статті.

У червні 2015 року в ефір української телекомпанії «5 канал» вийшла програма за участю міністра

юстиції України Павла Петренка. Урядовець повідомив про намір будувати в Україні нові сучасні тюрми. При тому у програмі стверджувалося, що тих тюрем, що вже існують, Україні забагато. Одна з російськомовних газет надрукувала репортерський виклад ефіру, подавши ключові позиції у прямому цитуванні. Публікація увиразнила парадоксальний характер аргументації міністра [5].

За межі окресленої теми виходить аргументація факту, що головною проблемою української пенітенціарної системи є не дефіцит приміщень, а багаторівнева системна корупція. Цю тезу давно і неспростовно доведено авторами численних журналістських розслідувань. Наприклад, 29 жовтня 2015 український телеканал ICTV у програмі «Інсайдер» продемонстрував так звані *VIP*-камери для елітних ув'язнених, яким доступні коштовний алкоголь, послуги офіціанта і навіть повій.

Порушення прав людини, у тому числі у місцях позбавлення волі, було одною з постійних журналістських тем автора. Порушення ці були зазвичай пов'язані з неправомірним застосуванням сили адміністрацією чи поліцейськими спецпідрозділами, знущанням з ув'язнених, несправедливістю судових рішень. Тобто, з людським фактором, а не фізичними обставинами утримання.

Незаперечними, неспростовними фактами є смисловий збіг обставин української радіодрами і висловлювань українського посадовця; наявність у висловлюваннях посадовця внутрішніх суперечностей, аналогічних суперечності, що ста-

новить конфлікт названої радіодрами; наявність в українських реаліях мотиву та ґрунту для здійснення економічних злочинів за описаною в радіодрамі схемою.

Враховуючи викладене, є підстави вважати радіодраму *Операція «Немезида»* твором-попередженням, що втілює проноз ймовірного суспільно негативного явища. Що, у свою чергу, підтверджує прогностичний потенціал радіодраматургії.

Таким чином, прогностичний потенціал закладено у комунікаційній природі як радіожурналістики, так і радіомистецтва. Він пов'язаний з можливістю екстраполяції даних, втілених в інформаційному продукті, на майбутнє.

Евристична специфіка радіожурналістики і радіодраматургії суттєво відрізняється. Але, попри те, що журналістика оперує фактами, а радіодраматургія – втіленими в художні образи ймовірнісними моделями, і журналістику, і радіомистецтво можна тлумачити як джерело корисних у прикладному розумінні даних.

Моделювання дійсності як творчий метод радіодраматургії зумовлює вищу прогностичну функціональність радіо'ес, ніж документальних радіопрограм.

Явище достовірного художнього прогнозування дійсності існує об'єктивно і впливає з комунікаційної природи драматичного радіомовлення.

Bibliography and Notes

1. Архипов Юрий, *Биография и характер юного жанра*, [в:] *Концерт для четырех голосов. Радиопьесы*, Москва: Искусство 1972, с. 5-25.

2. Виноградов Михаил, По рецепту «Ноги», [в:] *Совершенно секретно в Украине* 2014, № 11, с. 12-13.
3. Лизанчук Василь, Основи радіожурналістики, Київ: Знання 2006, 628 с.
4. Мамалига Анастасія, Данильчук Дмитро, *Синтез мовностилістичних засобів публіцистичного позиціонування в оригінальній радіодраматургії (за матеріалами радіо'єс І. Хоменка та В. Фоменка)*, [у:] *Наукові записки Інституту журналістики* 2006, Том 24, с. 95-106.
5. *Минюст хочет построить европейские тюрьмы*, [в:] *Аргументы недели* 2015, 17 июня, с. 2.
6. Попов Игорь, *Радиотрибуна Арчибальда Маклиша*, [в:] *Радиоискусство: Теория и практика*, Москва: Искусство 1981, с. 91-120.
7. *Приобретение знаний* / Ред. Осуги Сэцуо, Саэки Ютаки, Москва: Мир 1990, 304 с.
8. Фоменко Володимир, Хоменко Ілля, *Вчора і сьогодні: радіомініатюра*, [у:] Ілля Хоменко, *Українська радіо'єса в контексті світового акустичного мистецтва*, Київ: Київський університет 2006, с. 102-103.
9. Фоменко Володимир, Хоменко Ілля, *Люстрація: радіодрама (з коментарем)*, [у:] *Телебачення і радіомовлення* 2015, Випуск 14, с. 348-373.
10. Фоменко Володимир, Хоменко Ілля, *Операція «Немезида»: радіодрама*, [у:] Хоменко Ілля, *Українська радіо'єса в контексті світового акустичного мистецтва*, Київ: Київський університет 2006, с. 55-62.
11. Фоменко Володимир, Хоменко Ілля, *Третій варіант: аудіокнига*, Київ: CD com Україна, 2008.
12. *Шахер-махер з псевдонімом, або «особа з навичками оперативної роботи»*, [у:] Високий Вал, Web. 22.09.15. <http://www.val.ua/politics/region/201580.html>.
13. MacLeish Archibald, *The Fall of the City: radio play* / Radio Nospace, Web. 22.09.2015. <<http://radionospace.net/index.php/the-fall-of-the-city/>>.
14. MacLeish Archibald, *The Fall of the City: radio play*, Web. 22.09.2015. <[http://ia802500.us.archive.org/13/items/ColumbiaWorkshop/370411 The Fall of the City.mp3](http://ia802500.us.archive.org/13/items/ColumbiaWorkshop/370411%20The%20Fall%20of%20the%20City.mp3)>.

Politology

Halyna Varkhov

**POLITICAL GROUPS OF THE EUROPEAN PARLIAMENT:
THE CONCEPT AND BASIC PRINCIPLES OF FUNCTIONING**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Галина Вархов

**ПОЛІТИЧНІ ГРУПИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ПАРЛЯМЕНТУ:
ПОНЯТТЯ ТА ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ФУНКЦІОНУВАННЯ**

Abstract: The present article deals with the political groups as an association of ideologically close political forces represented in the European Parliament of the eighth convocation. The article describes their basic concepts and principles of activity. This article determines the influence of party groups on the functioning of the European Parliament. The study shows that the basis of the European Union's legislative body is organized on the basis of common political interests: the political groups. They can be interpreted as a form of national parties' association at the European supranational level. Political groups are legally and structurally organized, coordinating association of the parties.

Keywords: political groups, the European Parliament (EP), the European Union (EU), a supranational body, European political party (Europarty)

Дослідження інституційного механізму Європейського Союзу та застосування деяких принципів функціонування на практиці є важливим напрямком сучасних політологічних досліджень. Вивчення інституційного механізму Європейського Союзу, зокрема Європейського парламенту, партійних груп, які у сучасному суспільстві відіграють дедалі більшу роль у процесі прийняття рішень, вирішенні важливих питань, формування політичного курсу та на політичній арені загалом – становить

актуальну проблему для подальшого дослідження.

Провідними іноземними фахівцями, які досліджують політичні партії на наднаціональному рівні та партійну структуру Європейського парламенту є: Ф. Аттіна, Л. Барді, П. Дельвіт, Т. Дітц, К. Лорд, О. Нідермаєр, С. Гікс, Ю. Шмідт, П. Фрідманн та низка інших вчених. В Україні дослідження цієї проблематики не є настільки поширеним, однак існує ряд науковців, які досліджують наднаціональні партійні об'єднання: П. Байковський, Т. Джи-

га, І. Зінько, В. алярчук, М. Обушний, А. Романюк, Ю. Шведа.

Метою нашої статті є детальний розгляд партійних груп Європейського парламенту, їх основних програмних положень та принципів діяльності, а також аналіз впливу загальноєвропейських партій на політику ЄС.

За останні роки позиції Європейського парламенту в системі інститутів Європейського Союзу суттєво зміцнились. У Лісабонському договорі зазначено, що більше 90% рішень Спільноти повинні прийматися згідно з процедурою спільного прийняття рішень, при якій повноваження Ради ЄС та Європейського парламенту однакові. Відповідно, зі зростанням ролі Европарламенту зросли також і значення та вплив його структурних компонентів – партійних груп. Договір про заснування Європейського Союзу передбачає, що політичні партії на європейському рівні є важливим фактором інтеграції в рамках Спільноти, вони сприяють формуванню європейської ідентичності та вираженню політичної волі громадян Союзу. Тому, об'єднання ідеологічно близьких політичних сил Європейського парламенту у формалізовані партійні групи є обов'язковою умовою інтеграції, а також важливим елементом діяльності законодавчого органу Європейського Союзу [1, 224].

Передісторія політичних груп та їхня інституалізація розпочалася ще в 1950-х роках. Саме у той час були створені партійні групи в Асамблеї ЄСВС, а також позапарламентські організації християнських демократів, соціалістів та лібералів. Починаючи з 1970-х років, почалось поглиблення партійної співпраці. Як наслідок –

створення більш інтегрованих та консолідованих федерацій політичних партій вищезгаданих партійних родин. Саме в цей час також почали зароджуватися зв'язки між консервативними, зеленими, крайніми лівими та крайніми правими партіями. В 1990-х та в 2000-х роках, унаслідок юридичного визнання статусу партій на європейському рівні та значного поглиблення інтеграції, відбулося офіційне юридичне закріплення та формування політичних груп Європейського парламенту [4, 46-48].

Для того, щоб ефективніше відстоювати свої позиції та впливати на законодавчий процес парламентарії організовуються у політичні групи за ідеологічним принципом, а не по країнах від яких вони обирались. Політичні групи, які входять до законодавчого органу Союзу на сьогодні є дієвими акторами на міжнародній політичній арені. Вони відіграють важливу роль у партійній політиці ЄС та функціонуванні Європейського парламенту. Партійні групи поширюють свій вплив через роботу в комітетах, комісіях та парламентських делегаціях Європейського парламенту. Цей процес відбувається за допомогою впливу на розробку законодавчих ініціатив Європейською Комісією, а також завдяки залученню до роботи спільних із Радою ЄС комітетів, головним завданням яких є погодження законодавчих рішень [2, 217-218].

До координаційних форм політичних груп Європейського парламенту належать: з'їзд, правління, президія, генеральний секретаріат, конференції партійних лідерів та голів урядів. Всі вісім груп багатонаціональних політичних партій, які функціонують в Європейському парламен-

ті, проводять з'їзди, мають правління, виконавчу дирекцію, секретаріат. Найвищим органом політичних груп, уповноваженим приймати рішення, як уже зазначалось, є з'їзд, на якому затверджують партійний статут, політичний курс, виборчу програму. До компетенцій правління партій належить перш за все практична реалізація рішення з'їздів, визначення рамкового політичного курсу у період між з'їздами. Президії представляють політичні партії в міжнародних відносинах, а організаційну роботу беруть на себе генеральні секретаріати. Конференції партійних керівників та голів урядів перед засіданнями Європейської ради виконує важливу функцію рушія політичних імпульсів [3, 279-281].

Позиція політичної групи формується в результаті узгодження проблемних питань та спільного обговорення парламентаріїв. Окрім цього, депутати Європейського парламенту співпрацюють з єврокомісарами, які представляють політичні партії, що входять до складу їх політичних фракцій в Європейському парламенті [5, 147-148].

Основними пріоритетними цілями політичних груп Європейського парламенту є реалізація волі громадян Спільноти на практиці, а згідно з Договором про Європейський Союз – це формування європейської свідомості, взаємодія із національними політичними партіями, ухвалення виборчих програмах, визначення та реалізація спільних дій щодо вирішення поставлених проблем. Не менш важливою метою діяльності політичних груп є узгодження комунікації між партійними лідерами національного та наднаціонального рівнів.

Отже, практична діяльність європейських партій зосереджується, в основному, на впливі на зміст пропонувананих проєктів законів та рішень, розробці виборчих програм, основних напрямів діяльності у роботі груп, узгодженні позицій між керівниками партій та лідерами урядів держав-членів Європейського Союзу [1, 225-226].

Всі ці положення та принципи діяльності свідчать про те, що групи політичних партій у певній мірі формують як зовнішню, так і внутрішню політику Європейського парламенту, а також здійснюють значний вплив на прийняття рішень в інституціях Європейського Союзу.

У Європейському парламенті всі депутати від національних партій, беззаперечно, діляться по політичних фракціях. У теперішньому складі законодавчого органу Союзу парламентарії від різних країн представляють понад 165 політичних партій, які об'єднуються у вісім політичних груп і одну групу незалежних депутатів. Для того, щоб краще зрозуміти, як функціонують політичні групи та яку роль вони відіграють у діяльності Європейського парламенту доцільно детальніше розглянути кожен з них. Отже, Європейський парламент восьмого скликання (2014 – 2019 рр.) за партійною ознакою структурований наступним чином [14]:

Група Європейської народної партії. Вона представляє собою об'єднану європейську політичну партію, яка включає окремі національні християнсько-демократичні та консервативно-буржуазні партії. Чисельно найбільше загальноєвропейське партійне об'єднання Європи – 217 депутатів.

Група ЕНП є першою в історії наднаціональною політичною партією, утвореною на європейському рівні. Вона має також найсильніше представництво в Раді Європейського Союзу.

Після виборів 2014 року Європейський Союз зустрівся із певними труднощами. Мільйони безробітних, збільшення рівня міграції, пониження конкурентоспроможности, втрата довіри громадян до ефективности політики – це ті нагальні проблеми, які потребують вирішення.

Загальноєвропейська ідеологія Народної партії включає в себе не просто підтримку інтеграції, а курс на європейський федералізм. Також депутати ЕНП спільно прагнуть до впровадження реформ, які б допомогли Європейському Союзу подолати сьогоднішню кризу. До основних програмних завдань Групи Європейської народної партії належать: створення більш конкурентоспроможної і демократичної Європи, ближчої до громадян, зростання кількості робочих місць, побудова суспільної ринкової економіки, а також відновлення довіри своїх громадян.

Як найбільша політична група в Європейському парламенті, де несоціалістичні партії мають переважну більшість, ЕНП має найбільший вплив на формування порядку денного засідань Парляменту з-поміж інших груп, а також на результати голосування в основних питаннях. Саме Європейська народна партія домінує у формуванні Європейської комісії. Її першим кандидатом на пост глави був лідер Християнсько-соціальної народної партії Люксембургу Жан-Поль Юнкер. Його кандидатура була узгоджена з членами Ради Європи і

15 липня 2014 році на голосуванні в Європейському парламенті він отримав більшість голосів і змінив Жозе Мануеля Баррозу на посаді голови Європейської комісії [9].

Група Прогресивного альянсу соціалістів і демократів. Це політична фракція в Європейському парламенті партії Європейських соціалістів та їх союзників – Соціал-демократичної партії, а також друга за величиною фракція. Партія Європейських соціалістів, починаючи з 1979 року, займала основну позицію в Європейському парламенті й відіграла ключову роль у становленні політичної системи та розвитку Європейської Спільноти загалом. До її складу входить 190 депутатів.

Першочергова мета фракції – перетворити зону євро у потужний економічний, фінансовий і соціальний союз, а також реформувати діяльність фінансових установ та оподаткування. Боротьба за суспільну справедливість, лідерство в питаннях економічного зцілення, реформа фінансових ринків, захист прав споживачів, боротьба із змінами клімату, боротьба за рівність і творення сильнішої та більш демократичної Європи, сталий розвиток – це програма Прогресивного альянсу соціалістів і демократів в Європейському парламенті [11].

Європейські консерватори і реформатори. Ця група створена після виборів до Європейського парламенту в 2009 році консервативними партіями. Налічує 74 євродепутати і є третьою за величиною фракцією.

Програма Європейських консерваторів і реформаторів базується на Празькій декларації, яка проголошує такі цінності, як свобода людини, під-

тримка вільного ринку, тісна співпраця між країнами-членами Європейського Союзу. Фракція є антифедеральною, дуже критично ставиться до євро. Політична група має на меті змінити і реформувати методи діяльності Європейського Союзу. Її мета – наблизити громадян ЄС до участі у прийнятті рішень. Вона хоче забезпечити демократію, збалансований розвиток економічного життя, права людини і енергетичну безпеку. На переконання депутатів групи, при виробництві енергії слід брати до уваги цілі боротьби зі змінами клімату та охорону навколишнього середовища [6].

Група Альянсу лібералів і демократів за Європу. Це наднаціональне об'єднання, утворене у 2004 році за ініціативою двох європейських політичних угруповань: Партії європейських лібералів, демократів і реформаторів та створеної після європейських виборів Європейської демократичної партії. Після виборів до Європейського парламенту 2014 до неї увійшло 70 депутатів.

Згідно з ідеями лібералізму, партія беззаперечно виступає за свободу людей. Важливими цінностями є свобода думки, свобода віросповідання, вільне підприємництво і вільна ринкова економіка. Фракція виступає за економічну і соціальну відповідальність. Прагне сприяти сталому зростанню економіки, яка забезпечить робочі місця і створить можливості для успішної роботи підприємств. Політична група виступає проти всіх видів дискримінації та бідності, з повагою ставиться до всіх культур, мов і релігій [7].

Група Європейські об'єднані ліві – Нордичні зелені ліві. Політич-

на фракція, яка об'єднує європейські комуністичні, соціалістичні та еко-соціалістичні партії. Члени цієї політичної групи належать до двох європейських партій: Європейської партії лівих та Альянсу нордичних зелених лівих. Група налічує 52 депутати.

Депутати фракції відстоюють та пропагують поширення освітніх можливостей, соціальне забезпечення та соціальну солідарність, збереження та економне використання ресурсів, культурний обмін між країнами, сталий економічний розвиток. Мета фракції – зробити органи Європейського союзу повністю демократичними. Окрім зазначеного, фракція виступає проти НАТО [8].

Група Зелені – Вільний європейський альянс. Фракція складається із представників двох політичних груп – Партії зелених країн Європейського Союзу, об'єднаних в Європейській партії зелених, Вільного європейського альянсу, який репрезентує «народи без держав». Представляє їх в Європейському парламенті 50 євродепутатів.

Основними пріоритетами для депутатів даної групи є: боротьба за повагу і визнання прав меншин, боротьба проти расизму та ксенофобії, соціальна справедливість та прогресивна політика, сталий розвиток та охорона навколишнього середовища, мирне вирішення конфліктів та кінець війни. Вільний альянс виступає за надання більшого самоврядування регіонам. Загальним для партій, що входять до альянсу, є опір ядерній енергетиці [13].

Європа свободи і прямої демократії. Політична група в Європейському парламенті, утворена 1 липня 2009 року. У фракцію входять як пра-

ві, так і ліві партії. Вона надає право своїм членам голосувати відповідно до своїх переконань. В Європейському парламенті восьмого скликання політична група нараховує 45 депутатів.

Політична група у своїй програмі підтримує демократію, свободу і співробітництво народів. Виступає проти європейської бюрократії та централізованої європейської федеративної держави, проти європейської інтеграції, проти расової та іншої дискримінації. Фракція відстоює дбайливе ставлення до місцевих традицій, історії, релігії і культури [10].

Європа націй і свобод. Новостворена ультраправа політична група Європейського парламенту, яка офіційно утворена 16 липня 2015 року. Цю групу у Європарламенті репрезентують 38 парламентаріїв.

Депутати фракції виступають проти існуючої міграційної політики ЄС і єдиної європейської валюти – євро. У перспективі, фракція також має на меті боротися з ісламізацією Європи. В результаті об'єднання вкрай праві сили отримали можливість впливати на прийняття і блокування резолюцій асамблеї ЄС. Крім того, новий статус дав їм право на фінансування за рахунок платників податків [12].

Група незалежних депутатів. До неї входять 14 євродепутатів.

У порівнянні із партійною структурою Європейського парламенту сьомого скликання відбулися певні зміни у розстановці політичних сил законодавчого органу Європейського Союзу. Однак, як і в Парламенті попереднього скликання на сучасному етапі діють такі провідні партії, як Група Європейської народної партії

та Група Прогресивного альянсу соціалістів та демократів і, відповідно, саме ці групи мають найбільший вплив на політику Парламенту. На відміну від попереднього скликання, третє місце займають уже не ліберали, а консерватори та реформатори. Також справжній прорив можна спостерігати у євроскептиків [2, 216].

Свідченням того, що євроскептики посилили свою роль у Європейському парламенті є створення у 2015 році нової ультраправої фракції «Європа націй і свобод». Створення цієї політичної групи підвищує значення євроскептиків у прийнятті та блокуванні резолюцій законодавчого органу Європейського Союзу. Група «Європа націй і свобод» займає 38 із 751 місць в Європейському парламенті. Крім знаменитого своїми антиєвропейськими позиціями та радикальними висловлюваннями Національного фронту Франції, очолюваного Марін Ле Пен, до неї увійшли Партія свободи (Нідерланди), Австрійська партія свободи, італійська «Ліга Півночі», бельгійський «Флямандський інтерес», депутати з Польщі та Великобританії [14].

Проведене дослідження свідчить, що законодавчий орган Європейського Союзу на сьогодні формують правоцентристи, які об'єднують християнсько-демократичні, консервативні партії; соціал-демократи, до яких входять усі соціалістичні, соціал-демократичні національні європейські партії; ліберали – представники партій ліберального і центристського спрямування; ліві – об'єднують крайні ліві соціалістичні та комуністичні партії; зелені та регіоналісти – поєднують національні партії екологів та регіоналістів; євроскептики та

крайні праві – включають європейські націоналістичні партії та партії антиєвропейського спрямування.

Отже, основою законодавчого органу Європейського Союзу є організовані на основі спільних політичних інтересів, а не національності політичні групи. Їх можна інтерпретувати як форму об'єднання національних партій на наднаціональному загальноєвропейському рівні. Політичні групи, як обов'язкова передумова інтеграції та діяльності Європейського парламенту, є юридично оформленим, інституційованим та структурно організованим своєрідним координаційним об'єднанням партій.

Групи політичних партій, впливаючи на законотворчий процес, розробляючи та реалізуючи на практиці спільні програми та підходи до вирішення актуальних загальноєвропейських проблем, суттєво впливають на діяльність наднаціональних органів та інститутів влади. Окрім зазначеного, важливим є подальше дослідження партійної структуризації Європейського парламенту, оскільки саме від розстановки політичних сил залежатиме зовнішня політика Союзу.

Bibliography and Notes

1. Байковський Петро, *Загальноєвропейські партії в політичній системі Європейського Союзу*, [у:] *Історико-політичні проблеми сучасного світу*: Збірник наукових статей, Чернівці 2009, Том 19-20, с. 224-228.

2. Джига Тетяна, *Вплив європартій на формування політики ЄС*, [у:] *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, Київ: Міленіум, 2012, с. 216-219.

3. *Політична система і громадянське суспільство: європейські і українські реалії* / Ред. А. Кудряченко, Київ 2007.

4. Страдчук А. А., Дудинская С. И., *Еволюция понятия «политическая группа Европейского парламента»*, [в:] *Новые горизонты*, Тюмень 2010, с. 43-53.

5. Шведа Юрій, *Європейська партійна система та її вплив на національні партійні системи*, [у:] *Політологічні та соціологічні студії*, Том XII. *Політичні виміри процесів європейської інтеграції*: Збірник наукових праць / Ред. А. Круглашов, Чернівці: Букрек 2013, с. 145-154.

6. *About the ECR group*, [in:] *European Conservatives and Reformists*, Web. 12.11.2015. <<http://ecrgroup.eu/about-us/>>.

7. *ALDE Group Rules of Procedure: Constitution Group, Elected Position, Organization of work*, [in:] *Alliance of Liberals and Democrats for Europe*, Web. 22.10.2015. <<http://www.alde.eu/alde-group/>>.

8. *Another Europe is possible*, [in:] *European United Left/Nordic Green Left European Parliamentary Group*, Web. 20.10.2015. <<http://www.guengl.eu/policy/priorities>>.

9. *A reform agenda for Europe's future*, [in:] *EPP Group in the European Parliament*, Web. 22.10.2015. <<http://www.eppgroup.eu/our-priorities/>>.

10. *EFDD Group Charter*, [in:] *Europe of Freedom and Democracy*, Web. 24.10.2015. <<http://www.efddgroup.eu/about-us/>>.

11. *Mission, vision & values*, [in:] *Progressive Alliance of Socialists and Democrats in the European Parliament*, Web. 02.11.2015. <<http://www.socialistsanddemocrats.eu/>>.

12. *Political platform*, [in:] *Europe of Nations and Freedom*, Web. 21.10.2015. <<http://www.menleuropa.eu/>>.

13. *Rights and Freedoms*, [in:] *The European Free Alliance Group in the European Parliament*, Web. 29.10.2015. <<http://www.greens-efa.eu/>>.

14. *Results of the 2014 European elections*, [in:] *European Parliament*, Web. 02.11.2015. <<http://www.europarl.europa.eu/elections2014>>.

Yulia Nasadiuk (Rovbut')

**ACTUALIZATION OF UKRAINIAN POLITICAL VALUES CHANGE
IN GLOBALIZATION CONDITIONS**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Юлія Насадюк (Ровбуть)

**АКТУАЛІЗАЦІЯ ЗМІНИ ПОЛІТИЧНИХ
ЦІННОСТЕЙ УКРАЇНЦІВ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ**

Abstract: For political science the most important is that the global transformation processes in the modern world require a throughout study of values and creation of modern system of political values. The actuality of such research is conditioned by the necessity of isolating the deep shifts and fixing the latest trends of thinking in context of new value paradigm that would give adequate answers to the modern world challenges. That is why this work is devoted to understanding the urgency of the problem of changing the values system in modern Ukrainian society. Right now it is characterized by values of nihilism and uncertainty of priority values. This is an essential obstacle of economic, political and spiritual changes.

Keywords: political values, actual political values, value system, modern Ukrainian society, globalization, actualization

Українське суспільство на порозі XXI століття є вельми поляризованим. Воно не має внутрішньої єдності і це, як правило, пояснюється довгим періодом відсутності державності в української нації, насиллям над нею чужої волі – через існування в минулому у складі поліетнічних імперій. В умовах незалежного розвитку до цього додалася низка “векторів розділення” української спільноти за різними ознаками: соціальними, політичними, ідеологічними тощо. Відсутній консенсус щодо фундаментальних цінностей, ідеалів і цілей суспільства. Це породжує високу конфліктність та

соціальну напруженість, які зумовлюють політичну нестабільність у суспільстві. А сучасній політичній свідомості України до того ж притаманний низький ступінь довіри населення до державних інститутів влади, ігнорування законних способів розв'язання конфліктів, переважання емоційних регуляторів у політичній діяльності. За таких умов край необхідними є компетентний аналіз та постійний моніторинг як політичних цінностей суспільства загалом, так і окремих його верств та громадян. Це має вагоме прогностичне значення, оскільки політичні цінності містять у собі по-

тенціал для реалізації всіх можливих варіантів розгортання соціальних подій. Тобто актуальність дослідження також зумовлена потребами соціальної практики. Така постановка питання концентрує найактуальнішу проблематику сучасної політичної ситуації, пов'язаної з переглядом усталених політичних орієнтацій.

Вагомий внесок у розроблення теорії цінностей, її класифікації зробили такі українські та закордонні учені, як С. Анісімов, В. Андрущенко, М. Каган, С. Денисюк, О. Дробницький, А. Здравомислова, О. Стасевська та ін. Аналізу національних духових цінностей українського народу присвячено наукові праці А. Абішева, В. Бакірова, М. Боришевського, В. Васютинського, В. Горбатенко, В. Климончука, С. Кримського, Л. Мисіва, Г. Ситніка, Ю. Сурміна та ін. Роль політичних цінностей у суспільстві аналізується у дослідженнях Т. Андрущенко, О. Бабкіна, В. Горбатенко, Н. Жабінець, В. Корнієнко, В. Тугаринова, Ю. Шайгородського, Ю. Щербаківа та ін.

Попри наявність ґрунтовних досліджень із зазначеної тематики, недостатньо досліджена роль і місце саме актуальних політичних цінностей, які є важливими в конкретному суспільстві в певний момент часу.

Період переоцінки та зміни цінностей, який укотре переживає Україна, істотно супроводжується зростанням інтересу до осмислення ролі духових та політичних цінностей в бутті народу. У науковій літературі неодноразово констатувався факт одержання у спадок від соціалістичного минулого культури, деформованої ідеологічними стереотипами і регламентаціями, а також систематичним ігноруванням всього національного.

Проте, незважаючи на тривалу історію державної незалежності (чверть століття), не можемо говорити про існування цілісної системи цінностей як основи суспільства та його подальшого розвитку. Суспільствознавчі науки тривалий час перебували під впливом спрощеного підходу до тлумачення тези про визначальну роль політико-економічної сфери в житті суспільства та другорядність духової, яка в свою чергу повністю залежить від матеріальної. Людина сприймалася не активним творцем історії, а жорстко детермінованим елементом історичного процесу. В ХХІ ст. науки, які досліджують проблеми історії культури, орієнтовані на людину. Саме це й зумовлює зростання інтересу в у вітчизняній філософській, культурологічній, соціологічній, історичній, політологічній думці тощо до різностороннього осмислення духовості народу, його споконвічних цінностей, оскільки це є однією із можливостей відновити зв'язки із минулим та визначити перспективи майбутнього. Отже, проблема формування системи цінностей є більш глибокою, ніж може здатися на перший погляд [4, 62].

Для того, щоб з'ясувати ціннісну систему сучасної людини, потрібно здійснити всебічний аналіз її інтересів і потреб, зв'язок між особистістю та суспільством, культурою, цінностями. Аналізуючи сучасні аксіологічні запити, дослідники виходять із того, що перед людством з'явилися нові форми відчуження та деперсоналізації, внаслідок чого відбулося розмивання сутнісних меж людини настільки, що людина не може знайти спосіб виявлення та реалізації своєї суті. Відтак, перебуваючи під тиском зовніш-

ніх обставин, соціуму та держави, сучасна людина не може досягнути своєї автентичності, того неповторного екзистенціально-сутнісного ядра, яке лежить в основі її самобутності. Констатація цих обставин зумовлює те, що значне місце у концепціях вчених відводиться проблемі самоактуалізації цінностей особистості.

С. Денисюк, наприклад, виходить з вагомості різних політичних цінностей у процесі ухвалення рішення та їх різного ступеня, обґрунтовує упровадження такого поняття, як актуальні політичні цінності, що є визначальними в певний час. Причинами такої актуалізації, з одного боку, є наявна суспільно-політична ситуація в державі, кризові явища в суспільстві, очікування громадян, стан політичної культури і свідомості, менталітет тощо, а з іншого – таку актуалізацію політичних цінностей здійснюють фахівці, застосовуючи різні політичні технології. Зокрема, ідеться про формування уявлень, нав'язування стереотипів громадянам через мас-медії, політичну рекляму, диспути тощо [2].

Розглядаючи чинники актуалізації певних політичних цінностей, зазначимо, що вагому роль відіграють система освіти та виховання, сім'я та ін. Однак сучасні мас-медії суттєво нівелюють соціокультурне відтворення окремої особистості, орієнтуючи її на масове споживання створюваних стереотипів і тим самим підриваючи основи її індивідуальності. Інформація, яка часто має негативний характер, іноді повністю заповнює внутрішній світ людини, і тому все актуальнішою стає потреба звернення мас-медій до гуманістичних цінностей людського буття [5, 15-16].

Взагалі до головних актуальних політичних цінностей, які визначають сучасну взаємодію у сфері політики, дослідники відносять: політичну безпеку, політичну злагоду, демократію, політичну стабільність, законність, громадянське суспільство, самоврядування, політичну відповідальність, компроміс, плюралізм та ін. [4].

Політичні цінності є продуктом політичного досвіду конкретної культури і є різними у певних суспільствах. Наприклад, в одних суспільствах цінністю може бути політична незалежність, в інших – законслухняність і політичний конформізм. Зі зміною суспільних відносин відбувається й переоцінка цінностей: багато з того, що вважалось незаперечним, знецінюється і, навпаки, нові умови суспільного буття актуалізують й нові політичні цінності [1].

Розвиток історії будь-якого народу, його культури забезпечується існуванням стрижневих, центральних цінностей, які не гинуть, а постійно збагачуються, відроджуються в нових формах. Національна культура зберігає життєздатність, поки її традиції, цінності, репрезентовані у сфері суспільної свідомості, здатні бути і основою, і каталізатором світогляду та практичної діяльності. Подоланням кризи національної культури є встановлення відповідності її системи цінностей життєвим потребам людей. Якщо така трансформація проходить успішно, суспільство переходить на новий, більш досконалий етап [4, 63].

Також помітним є подвійний конфлікт у політичних цінностях: не тільки всередині кожного суспільства, культури, але й між різними культурами. Наприклад, розпад колишнього Советського союзу на окремі не-

залежні держави спричинив те, що суспільство із застарілою системою цінностей опинилося у нових політичних, економічних умовах. Проте попередня система цінностей і сьогодні активно використовується громадянами. Сучасне суспільство розкололося: паралельно існують різні культури, системи оцінок, норм, що виявляється в дестабілізації суспільства, виникненні конфліктів тощо.

У сучасній системі цінностей повинна зростати роль гуманістичного елемента, ідеї миру та світового співробітництва, вільного діалогу різних соціально-політичних та економічних систем, поваги до способу життя та звичаїв кожного народу, а натомість людство зіткнулось з антицінностями війни, безладу, ненависти, зневаги, криз різного характеру (екологічної, економічної, політичної) та інше. Українське суспільство, на жаль, донедавна демонструвало цінності, несумісні з розвитком країни: вузький радіус довіри, лояльність до корупції, сприйняття влади, як інструменту особистого збагачення, зневага до праці, недовіра до людей, низька громадянська участь, нетерпимість до меншин, почуття нещасливості тощо [3].

О. Стасевська, оцінюючи сучасний період розвитку українського суспільства, вважає, що настав принципово новий період в історії України, її народу та духової культури. І це потребує нагального вирішення завдання формування нової системи цінностей: одні цінності одержують нові умови для свого поширення та утвердження, інші – не знаходять сприятливого середовища для відтворення, оскільки пов'язані з минулим історичним періодом [4,71].

Проте потреби, інтереси, цінності змінюються не так швидко, як погляди і переконання. Між новими і старими ціннісними орієнтаціями точиться боротьба. Підвищення потреб, формування нових якостей особистості передбачають зростання ролі системи цінностей. Соціальна роль системи цінностей полягає у тому, аби спрямувати розвиток потреб та інтересів. Проте потреби та інтереси виникають на основі економічної діяльності суспільства і тому тут діють дві групи факторів: перша базується на змінах у сфері суспільного буття, друга – у сферах духовної культури та суспільної свідомості. Між ними можливі суперечності, наприклад, якщо зростання життєвого рівня суспільства, розширення матеріальних потреб і споживання не супроводжуються створенням достатніх умов для виявлення соціальних та духових інтересів, то це дає об'єктивну основу для поширення споживацьких орієнтацій. У такому разі матеріальні інтереси розвиваються екстенсивно. Споживацькі орієнтації спричиняють негативні тенденції: коло потреб «відривається» від загальнолюдських цінностей. Таке становище гальмує прогресивний поступ суспільства, унеможлиблює рішучі зміни в найближчий перспективі [4, 71-72].

Поширення споживацьких орієнтирів виявляється у тому, що зростання матеріального добробуту, гонитва за речами, грошима перебивають доступ до істинних цінностей, реального багатства людських стосунків. Духові потреби набувають викривленого вигляду, підмінюються матеріальними інтересами. В основі таких перетворень лежить глибоко укорінена в сучасному суспільстві

думка про те, що тільки матеріальне багатство дає людині особисту свободу і міцне становище в соціумі. Таким чином, ціннісні орієнтації як особистості, так і суспільства в цілому надзвичайно важливі. Основний зміст ціннісних орієнтацій визначається політичними, світоглядними, моральними переконаннями, які у будь-якому суспільстві є предметом виховання, цілеспрямованого впливу [4, 72].

Загострення руйнівних процесів у біосфері, які визначаються як екологічна криза, спричиняє те, що дедалі більшої актуальності набуває звернення до аксіологічного потенціалу філософії екології, яка визначається як нова форма гуманістичного світогляду, що в його основі лежить твердження про єдність людини і природи та відповідальності людства за збереження життя на планеті. У даному випадку акцент робиться на тому, що значна частина людства дійшла усвідомлення цінності природи, в контексті чого розглядаються такі важливі цінності, як любов до всіх форм життя та визнання життя в усіх його проявах найвищою цінністю. Представники цього напрямку попереджають про те, що сучасна екологічна криза вже невдовзі може перерости в катастрофу. Відтак, невтішні діагнози у близькому майбутньому можуть стати вироком людству. Усе це дає підстави стверджувати, що ціннісна переорієнтація цінностей потребує подолання непомірного антропоцентризму в річищі напрацювання такої моделі гуманізму, яка дала б змогу максимально розвивати найкращі людські властивості, сприяла б становленню більш гуманних комунікацій на всіх рівнях, сформувала нові

наукові імперативи та при цьому не шкодила б природі.

Створення у сучасному українському суспільстві системи цінностей, наголошує О. Стасевська, в якій пріоритетними є цінності політичні, – складне завдання. Безпосереднє його вирішення залежить від державної підтримки цього процесу. Втім, не можна не враховувати, наскільки ускладнює процес утвердження пріоритету політичних цінностей глобалізація. В політичному житті українського суспільства внаслідок глобалізаційних процесів поширюються такі особистісні риси, як егоїзм, крайній індивідуалізм, зневага до національних особливостей, агресивність, орієнтація на бездуховні та бездухові цінності [4, 73].

Справжні політичні цінності є національними і не можуть протистояти загальнолюдським [4, 68].

Розуміння та інтерпретація сучасних політичних цінностей залежить від: особливостей ідеологічної системи (теоретично оформлені погляди та цінності: консервативні, ліберальні, комуністичні, соціалістичні, демократичні тощо); стану трансформації політичної системи та суспільства в цілому; національних та цивілізаційних ознак суспільства, пов'язаних з його національною культурою; моделі та особливостей економічного розвитку суспільства; характеру історичної епохи та масштабів визначеного нею впливу на розвиток конкретно взятої країни.

Отже, тільки цінності допомагають знайти відповіді на смисложиттєві питання. Саме вони є духовною опорою культури та суспільства, а також здатні як об'єднувати, так і роз'єднувати суспільство. Цінності є

транситуативними, але й змінюються з плином часу. Процес змін довготривалий: переформатується ієрархія системи цінностей, застарілі цінності втрачають значення, але не вмирають, вони можуть відроджуватись і одержувати нове наповнення [4, 73].

Проте сучасне українське суспільство є прикладом кризи системи цінностей: чітко прописані орієнтири та цінності попереднього історичного періоду здається відійшли в минуле, але нові орієнтири та цінності ще не набули усталености, часто лише декларуються. Спостерігаються ціннісний нігілізм більшості суспільства, метання від одних цінностей до інших у владних колах. Пріоритетними основами сучасного українського суспільства повинні стати цінності, які б поєднали поліетнічну спільноту. Серед таких чільне місце мають посісти: громадські права і свободи, спільність громадської позиції щодо стратегії і напрямку розвитку держави і суспільства, толерантність усіх частин суспільства, повага до нації і рівність усіх національностей тощо. Організація життя всього соціуму, загальносуспільний поступ є можливими лише за умов усвідомлення системи політичних цінностей як основи національної консолідації, без чого унеможливлються будь-які політичні, економічні, духові перебудови. Формування нової системи цінностей є перш за все справою держави, яка повинна зосередитися на визначенні державної гуманітарної політики, вибудовуванні національної ідеології, національної ідеї з урахуванням потреб, інтересів та цінностей усіх соціальних груп суспільства. Невирішеність завдання створення відповідної сучасному історичному момен-

ту системи цінностей ставить під загрозу єдність суспільства (з чим ми і зіткнулись, отримавши поділ України на Схід-Захід), а отже, і сам факт існування незалежної Української держави [4, 68-70].

Тому актуалізація політичних цінностей відбувається як природним шляхом, через об'єктивні причини, так і за допомогою технологічного впливу. Особливу роль у сприянні засвоєнню нових цінностей і трансформації існуючих відіграє мас-медія, що сьогодні є основним каналом здійснення політичної взаємодії. Все перераховане позначається на характері комунікативних процесів, сприйнятті інформації, взаємодії між владою і суспільством, прийнятті політично важливих рішень.

Bibliography and Notes

1. Денисюк Світлана, *Актуальні політичні цінності як компонента політичної культури*, Web. 30.11.2014. <<http://int-konf.org/konf102013/534>>.
2. Денисюк Світлана, *Політична комунікація: ціннісні основи та механізми реалізації в умовах сучасного суспільного розвитку*: автореферат дисертації ... доктора політичних наук, 23.00.03, Київ 2012, 36 с.
3. Жмеренецький О. *Цінності, еліти, інститути: діагноз – «пацієнт мертвий»*, Web. 08.05.2015. <<http://www.pravda.com.ua/columns/2015/04/7/7063984/>>.
4. Стасевська О., *Система цінностей як основа буття сучасного українського суспільства*, [у:] *Вісник Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого»* 2014, № 1 (20), с. 62-76.
5. Reich Charles A., *The greening of America*, New York: Random House 1970, 399 pp.

Reviews

BETWEEN TRADITION AND INFLUENCE OF THE WEST

Yaroslav Polishchuk, *Ukrainian Crossroads. Research* [In the Polish language], Białystok: Białystok University 2015, 174 pp.

ПОМІЖ ТРАДИЦІЄЮ ТА ВПЛИВАМИ ЗАХОДУ

Jarosław Poliszczuk, *Ukraińskie rozstaje. Studia*, Białystok: Uniwersytet w Białymstoku 2015, 174 s. (Seria: Przełomy/Pogranicza. Studia Literackie, Tom XI).

Abstract: The article is about a new research of Ukrainian literature. It was published in Białystok and dedicated to the Ukrainian literature of XIX – XXI centuries. The book was written specially for the Polish readers. The structure of it doesn't reflect the traditional and systematic history of literature. The author chose another way of description. He analyzes the specificity of crisis and the breakthrough of consciousness in modern Ukrainian literature. It's based on separate authors and works which were significant for that time. The scholar pays attention to literary tradition and the attraction to the European culture which created the special background for such prominent Ukrainian writers as Taras Shevchenko, Ivan Franko, Lina Kostenko, Serhiy Zhadan and so on.

Українське літературознавство сьогодні характеризується поєднанням емпіричних досліджень із пізнанням нових теоретичних аспектів, пошуками нових способів описування мистецтва слова. Перегляд утертих стереотипів та шаблонних оцінок творчості класиків і сучасників – справа цілком актуальна, – і цим виявляється виправдане звертання багатьох дослідників укра-

їнської літератури до переоцінки артефактів минулого, до переосмислення відповідних інтерпретаційних матриць. Рішучий поворот у бік модернізації позначився вже у новаторських працях кінця 1990-х років, серед яких монографії Соломії Павличко, Тамари Гундорової, Володимира Панченка, Наталії Шумило, Володимира Моренця. У цьому переліку не обійтися без згадки ґрунтовної праці професора Ярослава Поліщука *Мітологічний горизонт українського Модернізму* (1998, друге, доповнене видання – 2002), яка переконливо засвідчила можливість по-новому осмислити письменство новітньої епохи, таким чином, щоби відкрити в ньому загальноєвропейські та загальнослов'янські тенденції.

Отож, ім'я Ярослава Поліщука вже добре відоме в літературозначих колах. І йдеться не тільки про попередньо видані книжки, які мали жвавий відгук у фаховому середовищі. Ідеться насамперед про прагнення цього автора до системного перечитування історії української літератури, до відкривання в ній

нових смислів та імен. Також – про задавання нових теоретичних координат для інтерпретацій, адже наукові праці Я. Поліщука характерні власне адаптацією на українському ґрунті тих зарубіжних теорій і методологій, які все ще виглядають екзотичними та є мало знані серед дослідників. Мабуть, саме цим роботи нашого автора заслужили прихильність наукової молоді, яка дуже охоче ними послуговується й не менш охоче покликається на Я. Поліщука, запозичуючи та розвиваючи окремі ідеї з його праць.

Зайве наголошувати, що творчість письменників клясичного канону нелегко надається до реінтерпретації. По-новому їх перечитувати – це означає кидати виклик усій попередній традиції, представлений, між іншим, визначними іменами й не менш видатними авторитетами (в нашому випадку – від академіків Сергія Єфремова та Михайла Грушевського до Олександра Білецького та Івана Дзюби). Безперечно, це викликає виразно засвідчену полемічну напруженість. Не випадково й публікації Я. Поліщука привертають увагу тим, що збурюють певну дискусійну хвилю, мобілізують енергію в фаховому літературознавчому середовищі, викликають бажання посперечатися з автором. Це добре, бо в такий спосіб долається інерція стереотипних прочитань клясики: якими б добрими й досконалими вони не були, час від часу виникає потреба вийти поза рамки стереотипного образу й спробувати знайти йому альтернативу.

Такий дискусійно-полемічний запал характеризує й нову книжку Ярослава Поліщука, цього разу на-

писану та видану польською мовою. До неї увійшли окремі статті, які вже друкувалися раніше, або написані щойно недавно, на злобу дня. Так, розділ про іронію в пізній ліриці Тараса Шевченка був підготовлений до друку зовсім недавно, з нагоди 200-річчя від дня народження поета, що відзначалося в 2014 році. Нариси про твори Лесі Українки, Івана Франка, Василя Стуса були написані раніше, але вони цілком логічно вкладаються у річище авторового цілісного задуму монографії.

Якщо застосувати щодо книжки Ярослава Поліщука вимогу історії літератури, то можна було би зауважити, що представлені ним постаті не в усьому пропорційно репрезентують різні рівні й тренди ХХ століття, не всі творчі імена тут охоплено. Але такий закид був би неслухним, якщо взяти до уваги, що автор пише власну – очевидно, що суб'єктивну, цього він не приховує, – історію літератури. Це відкритий проєкт, книжка-палімпсест. А значить, професор Ярослав Поліщук ставить такі інтерпретаційні акценти, які вважає за необхідне, реалізуючи при цьому власне право дослідника на бачення новітньої епохи українського слова-логоса. Зрештою, у монографії піддано осмисленню ключові постаті українського літературного процесу ХІХ та ХХ століть – Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка, Василь Стефаник, Василь Стус.

Приємно зазначити, що, окрім клясиків, у ній присутні й менш відомі творці, а також письменники молодого покоління. Так, дуже цікавою й наново відкритою в останній час є творча постать львівського поета Григорія Чубая, якій присвячено

один із нарисів книжки. Невідомий і переслідуваний за життя, по смерті Г. Чубай стає одним з найяскравіших поетів «утраченого покоління», засвідчуючи спадкоємність традиції, а разом з тим виразне тяжіння до модерної європейської культури. У літературній творчості нового тисячоліття критики найчастіше вказують на знакову постать Сергія Жадана, репрезентанта українського Сходу, – поета, прозаїка, есеїста, перформера. Ярослав Поліщук аналізує своєрідну урбаністичну поетику Жадана, що передбачає спостереження живої людини на тлі мертвого індустріального пейзажу, включно з абераціями постсоветського та постколоніального пляну. На диво актуальним виглядає й останній розділ книжки, що присвячений мілітарному мотивові в сучасному українському романі. Так сталося, що мудрі передбачення письменників сьогодні здійснилися: на Сході країни справді точиться відкрита війна, а головний її вимір – не зброя й боєприпаси, а брак віри й довіри, гуманітарна катастрофа, ментальний конфлікт, інформаційне протистояння, що глибоко вражає сучасну українську (чи й тільки українську? мабуть, також європейську) людину.

З композиційного погляду книжка Ярослава Поліщука є добре продуманою й по-своєму завершеною. Її зміст відповідає формулі «роздоріж» (польське *rozstaje*), що зазначена в титулі дослідження. Логічно було би поставити запитання: про які, власне кажучи, роздоріжжя йдеться? Адже, з одного боку, в монографії Я. Поліщука охоплено, так би мовити, внутрішні розпутья нашої літератури, її дезорієнтацію в

періоди зламів та перетворень, як от, час кінця XIX – початку XX століття або початок XXI сторіччя. І це, безумовно, привертає пильну увагу дослідника. Йому цікаво аналізувати внутрішні енергетичні поля самої літератури, переміщення окремих «елементів» усередині їх. Та з іншого боку, у книжці добре представлено також об'єктивну ситуацію роздоріж – суспільних, політичних, культурних, світоглядних тощо. Із цього погляду історія нашого письменства за умов новітньої епохи – мало не суцільні роздоріжжя, так само, як і історія України XX сторіччя – сповнена несподіваних поворотів, драм і трагедій, що відбулися на долі цілого народу. Правда, другий аспект у книжці прокреслений лише принагідно, бо автора цікавлять окремі постаті й твори, а от загальні тенденції опиняються на другому плані.

Автор монографії взявся за висвітлення ключових моментів та сюжетів української літератури. Однак через них він виразно окреслює й усю цю історію – сповнену драматичних збурень, репресій, раптових подій і змін. Якщо послуговуватись відомим образом Василя Стуса, то українську літературу слід було би кваліфікувати як літературу «палімпсестів», оскільки її знаковий текст багато разів улягав редакціям, коректурам, викресленням та переписуванням. Саме так це й подає Ярослав Поліщук. Однак, попри всі проблемні аспекти, пов'язані зі складними умовами минулих часів, можна відстежити й загальні тенденції цього процесу. Таким чином, у книжці Я. Поліщука послідовно означено два вектори – своєрідну вісь, навколо якої «нанизуються»

конкретні тексти. Це, по-перше, стійка клясична традиція (що складає зміст першої частини книжки), яка надає пружності й сили творам клясиків Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Василя Стефаника. По-друге, це виразне тяжіння української літератури до Заходу, що з особливою силою проявилось в періоди репресій та колонізаційної політики, коли російська окупаційна влада прагнула будь-якою ціною витиснути українську культуру на маргінес. Художні тексти Василя Стуса, Григорія Чубая, Сергія Жадана переконливо ілюструють цю прозахідну та проєвропейську тенденцію, що є предметом дослідження у другій частині книжки.

Слід сподіватися, що монографія Ярослава Поліщука знайде свого за-

цікавленого і вдумливого читача. Ця непересічна книжкова новинка, яка щойно з'явилася на польському інтелектуальному ринку, викличе такі ж активні дискусії, які викликають монографії Я. Поліщука в Україні. У це варто вірити в контексті великої симпатії до України та української культури, яка народжується останнім часом у польському суспільстві. Праця Ярослава Поліщука здатна задовольнити очікування і досвідченого інтелектуала, і звичайного читача, який захоче пізнати українську літературу в її ключових поста-
тях.

Tetiana Meyzerska,
Kyiv National Linguistic
University, Ukraine

JOSEPH ROTH'S PROSE IN THE CONTEXT OF INTERTEXTUALITY

Tetiana Monolatii, *The Everyday Life Poetics. Joseph Roth's Prose as Intertext* [In the Ukrainian language], Ivano-Frankivsk: Lileya-NV 2015, 240 pp.)

ПРОЗА ЙОЗЕФА РОТА В ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ

Тетяна Монолатій, *Поетика повсякденності. Проза Йозефа Рота як інтертекст*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ; Галицько-Українська Накладня ім. Якова Оренштайна 2015, 240 с.

Abstract: In the Tetiana Monolatii's monograph *The everyday life poetics. Joseph Roth's prose as intertext* presents a comprehensive, conceptual interpretation of J. Roth prose in the context of intertextuality as a literary means. It is determined by the author's strategy and studied the aesthetic issues that are fundamental to his work. The evolution of the writer and the complex interpretation of selected prose, individual essays and articles by J. Roth including biographical, historical and textual genetic material is noted. One manifestation of this kind intertextuality can be an artistic image of being of a public / national / political group (s) on the verge of several cultural and national spaces, and their mutual embodiment. So in fiction there is an additional dimension – intercultural component of the artistic world of the text. This theoretical approach is extremely productive, especially in the study of works of those authors, the arts are rooted in different spheres of human existence, formed on the border of their own cultures, languages, historical and national traditions. A good representative of "intercultural" narrative strategy is prose by Joseph Roth.

Сучасна літературознавча методологія певною мірою віддає належ-

не постструктуралістському «ми нулому», прагнучи максимально відкрити предметні межі своєї дисципліни. Особливо це стосується українського літературознавства, в якому останнім часом домінують інтертекстуальні, інтерсеміотичні, інтермедіальні дослідницькі стратегії, зумовлені, з одного боку, потребою виробити спільну мову із західними гуманітаріями, з іншого – позбутися так званого «тоталітарного мислення».

Монографія Тетяни Монолатій *Поетика повсякденності. Проза Йозефа Рота як інтертекст* розгортається цілковито в рідній цієї тенденції. Одним із основних понять, що проблематизується у книжці є поняття «текст-культура», яке авторка витворює за аналогією до поняття «інтертекстуальність», вбачаючи в ньому функціональну збіжність. Таке структуралістське узагальнення виходить зі знакової теорії Фердинанда де Сосюра й значно розширює контексти літературознавчої інтерпретації. За такого

підходу, на думку дослідниці, «різні форми культури, історії, суспільно-політичних процесів» актуалізуються як «особливі тексти», що входять в «інтертекстуальну взаємодію та взаємовпливи» з літературним текстом. Таке розширення зумовлює перехід «інтертекстуальності» в «інтеркультурність» і більшою мірою притаманне текстам, що постали на помежів'ї культур. На думку дослідниці, такі тексти містять «інтеркультурну складову художнього світу». Саме виявлення цієї складової означає методику аналізу творчості Йозефа Рота, як найбільш репрезентативну для підтвердження теоретичного конструкту інтеркультурності, що його намагається змодельювати авторка дослідження.

Процедуру інтеркультурного аналізу Тетяна Монолатій розгортає двоплощинно через «текстуальні та ідеологічні резонанси», що об'єднують інтертекстуальні і, власне, інтеркультурні зв'язки, на рівні концептів і кодів. Звідси, основна теоретична проблема, як її формулює дослідниця, полягає у введенні проблеми інтертекстуального аналізу у контекст інтеркультурності. Така постановка проблеми передбачає проблематизацію як поняття «інтертекстуальність», так і поняття «інтеркультурність». Саме цій проблемі й присвячено *перший розділ* монографії. У ньому дослідниця робить огляд літератури про інтертекстуальність, апелюючи переважно до класичної теорії інтертекстуальності, вибудованої на працях Юлії Крістевої й Роляна Барта.

Проблему інтертекстуальності дослідниця розглядає у двох вимірах: з одного боку, як «широку»,

з «іншого» – як вузьку. «Широка» концепція ґрунтується на поглядах Юлії Крістевої й Роляна Барта, які розглядають дійсність як універсум текстів, а інтертекстуальність наділяють онтологічною характеристикою. Позаяк саме ідеї Міхаїла Бахтіна, актуалізовані Юлією Крістевою становлять підґрунтя теорії інтертекстуальності, доречною є, згадавши дослідницею, ідея науковця про «ненавмисну діалогічність», яка певною мірою доповнюється теорією «семіосфери» Юрія Лотмана, але саме про неї дослідниця чомусь не згадує. Незавершеність тексту, у Бартівському розумінні, зумовлює те, що інтертекстуальність стає динамічним процесом розпорошення тексту на цитати, що підлягають певній «смісловій конвергенції». У діяхронії такий процес авторка дослідження пропонує розглядати крізь призму «драматизації», запропоновану американським деконструктивістом Гарольдом Блумом, однак його підхід вона не актуалізує, ні в першому розділі, ні в наступних розділах, де йдеться про апробацію висунутої теорії.

«Вузька» концепція інтертекстуальності належить Майклові Ріффатері, згідно з якою інтертекстуальність притаманна лише вербальним текстам й вибудовується у межах свідомості читача. Саме щодо ідей Ріффатера доцільно було би застосувати поняття Бахтіна «ненавмисна діалогічність», бо позиція читача як того, хто виступає як співавтор тексту і продуцент смислів, розгорнула би простір для додаткової проблематизації «інтертекстуальності». Як «синтезовану» концепцію інтертекстуальності, до-

слідниця подає погляди Жерара Жетта. Не оминає увагою також погляди Жака Дерріди й Умберто Еко. Вдало авторка долучає як складову інтертекстуального аналізу теорію «біблійного глокалізму» (запропоновану Ігорем Набитовичем), що ефективно працює на певних рівнях тексту, вказуючи, услід за науковцем, на розрізнення між інтертекстуальністю, літературною традицією та біблійним глокалізмом, тим самим окреслюючи проблемне поле власного дослідження.

Особливістю дослідження є те, що Тетяна Монолатій вдало поєднує в роботі історико- й теоретико-літературне дослідження, тому висновки яких вона доходить мають міцне емпіричне підґрунтя й чітку верифікацію. Творчість Йозефа Рота як представника «німецькомовного модерністського дискурсу», на думку дослідниці, найбільш знакова для такого дослідження. Вона вказує, що художній світ письменника вибудований на інтертекстуальній основі під впливом інтеркультурного дискурсу. Завдання, яке перед собою ставить дослідниця – виявити у творчості Й. Рота «інтертекстуальні коди» й реконструювати «процес інтеграції письменником «чужих» текстів».

У другому розділі монографії Тетяна Монолатій доволі детально виявляє інтертекстуальне тло текстів Й. Рота: прослідковує літературний ряд, що означається «модерним досвідом» письменника й позалітературний – «суспільні події Веймарської Німеччини». Підґрунтям такого поєднання є тяжіння письменника до естетики «нової об'єктивности» – явища яке має па-

ралелі в багатьох європейських літературах, зокрема й українській. Із 1930-х років, за спостереженням авторки, Йозеф Рот відходить від певної політизації своїх текстів і занурюється у моральну проблематику. В його текстах з'являється «прихована самоіронія» й, водночас, формується уявлення про «цісарсько-королівську багатонаціональну монархію» як політичну альтернативу нацизму й комунізму та актуалізується тема «втраченої батьківщини» й «габсбургського міту».

Осібню досліджує авторка біблійні мотиви у творчості письменника, керуючись теорією біблійного глокалізму. Як приклад можливості функціонування цієї теорії І. Набитовича вона називає роман Й. Рота *Йов*. Дослідниця вказує на «виняткову чутливість» Й. Рота до художніх феноменів світової літератури, що зумовила широку «амплітуду» інтертекстуальних зв'язків його творів. Але постає питання чи є це саме та риса, що вказує на унікальність творчості Рота? Адже інтертекстуальність – властива риса більшості модерністських авторів. Кажучи про авторську ідентичність як вагому складову творчості письменника, доцільно було би для аналізу «досвіду» долучити гуссерлівське поняття «життєвого світу» й концептуалізувати поняття «пограниччя», яке дослідниця активно вживає для аналізу роману *Йов*.

Крізь призму імагологічного аналізу виписаний третій розділ монографії. Тетяна Монолатій оперує такими поняттями як «етнообраз», «Інший», «ідентичність». Також впроваджує поняття «інтеркультурна компетенція», маючи на

увазі досвід контакту з «іншомовним середовищем», для опису парадигми «Чужий/Свій». Саме у цьому розділі дослідниця говорить про пограниччя культур як передумову інтеркультурного аналізу й відслідковує на текстах Й. Рота його ефективність. Шкода, однак, що авторка не виявила ознайомлення з книгою *Історія літератури* (2010) – збірника статей, що об'єднані доповіддю Юрія Прохаська *Чи можлива історія "галицької літератури"?*, в якій чиниться спроба витворення єдиного полікультурного конструкту.

У підсумку зазначимо, що у книзі Т. Монолатій на прикладі аналізу особливостей творчості Й. Рота, розгорнуто механізми становлення

й функціонування такої інтеркультурної моделі, виявлено й описано можливі контексти як літературного, так і позалітературного тексту-культури. Книжка Тетяни Монолатій репрезентує цілісну концепцію інтеркультурности, що дає змогу по новому перепрочитати творчість письменників порубіжжя й означити нові інтерпретаційні ходи, що проливають світло на складну природу художньої творчості в її антропологічному вимірі.

Oleksiy Sinchenko,

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

STEPAN KHOROB'S "CAUGHT GLIMPSSES"

Stepan Khorob, *Caught Glimpses (Articles, Portraits, Interviews, Reviews, Critiques)* [In the Ukrainian language], Ivano-Frankivsk: Misto-NV 2015, 416 pp.

«ЗБЕРЕЖЕНІ МИТІ» СТЕПАНА ХОРОБА

Степан Хороб, *Збережені миті (Статті, портрети, інтерв'ю, огляди, рецензії)*, Івано-Франківськ: Місто-НВ 2015, 416 с.

Abstract: The critique of Stepan Khorob's new book unfolds one more facet of the creative gift of the writer, scholar and journalist – his studies in literary and art criticism, created by him over the latest decades of the 20th century and the beginning of the 21st century. The report on this work makes a successful attempt "to decipher" peculiarities of art and literary criticism open journalism and of journalistic master-ship of this Ivano-Frankivsk researcher, to write the analyzed materials of the edition into coordinates of the all-Ukrainian national and spiritual culture of the indicated time organically. In this way the author of the critique reveals the dominant opinion actualized in the book: through the creation of the imaginary picture of the past on the material of different genres of open journalism "to pave the way" for a modern literary and artistic life of today's Ukraine.

*Кожний тон і кождий відтінь –
се момент один, промінчик,
але в кожному моменті
сєє вічності брильянт.*

Іван Франко

Геніяльний у всі часи та на всі випадки життя Іван Франко в оповіданні *У столярні* колоритно, погалицьки, передав ностальгійний

настрій, із яким він узявся описати окремі збережені у пам'яті миті із днів його молодости: «В житті, мов у довгій дорозі: що з воза впало, те пропало. А спомини, мов затурбований хазяїн, ідуть по довгих літах тою дорогою і шукають-питають давно загубленого». Аби з літературно-критичного «воза» відомого науковця, мистецтвознавця, освітянина, письменника і публіциста професора Степана Хороба не «пропала» жодна вартісна мить, подбав сам їхній, радше турботливий, ніж затурбований, хазяїн, зібравши все найцінніше та найдорожче з власного публіцистичного творчого доробку під єдиною обкладинкою книги з промовистою назвою *Збережені миті (Статті, портрети, інтерв'ю, огляди, рецензії)*. Відразу зазначимо, що обкладинка, як і видання загалом, стильно й вишукано оформлена. Зображена на ній друкарська машинка – не лише елемент декору і не тільки вінтажна емблема журналістики, а ще й стильний і глибоко символічний, хоч, можливо, і з дрібкою самоіронії, образ автора і образ *праці* автора. Професор

Хороб (досконалий знавець драматургії, театрального й акторського мистецтва) унікально переконливо вдає нелюбов до новітніх гаджетів, начебто віддаючи перевагу перевірній багаторічною практикою друкарській машинці. Він настільки вжився в образ, що більшість його колег по роботі переконані: зі своєю журналістською «зброєю» він не розлучається ні за робочим столом, ні навіть на курортному відпочинку. Однак насправді труднощі з освоєнням сучасної комп'ютерної техніки пов'язані не з непобор(е)ністю психологічного бар'єра (зрештою, для його подолання новітні технології пропонують комп'ютери з дизайном у вигляді друкарської машинки), а з повагою до старої перевіреної школи журналістської праці в цілому, тієї школи, яку сам Степан Хороб пройшов із відзнакою читацької поваги і яка стала своєрідним поштовхом до подальшого його професійного, творчого, світоглядного зростання. До того ж, вірна «Ятрань» ятрить душу спогадами про молоді роки... Тож хіба її проміняєш на «бездушний» ноутбук?!

Зрозуміло, що найціннішими і найдорожчими збережені миті професора Хороба стали передусім за критеріями самооцінки власного серця й розуму автора. Це ті, матеріялізовані на папері творчі задуми, які пройшли випробування часом і сумлінням, які загартувалися ідеологічним холодом доби тоталітаризму і вогняною пасіонарністю періоду національного відродження. Зрештою, це ті незабутні миттєвості людського життя, в яких тимчасове і скороминуще поєднується з постійним і вічним. Адже кожна зустріч журналіста з видатною особистістю, нашим

краянином чи іноземцем, мистцем, актором, письменником, майстром своєї справи, просто цікавою людиною, зрештою, як і зустріч із їхніми творами – шедеврами, які, як відомо, не мають кордонів і довші за життя – зберігають у собі той «вічності брильянт», сяйво якого допомагає різним поколінням людського роду не загубитися у каламуті буденщини, визначити орієнтири власного ментального розвитку й руху, вибудувати свою ієрархію духових цінностей.

Тож автор слушно відганяє *миттеві* сумніви щодо потрібності *його миттєвостей* сучасному читачеві, як, мабуть, і щодо здатності останнього належним чином їх оцінити. Бо й справді, має рацію Степан Хороб: «Кожний вияв мистецької та літературної творчості, кожен літературно-мистецький факт – [...] лише чергова видозміна в неспинному, живому творчому процесі. І для того, щоб осягнути цей процес, треба знати його в усіх елементах, в усіх періодах та видозмінах» (с. 8). Переваги публіцистики в цьому контексті полягають у тому, що вона дає можливість фіксувати ті чи ті зміни в духовому житті суспільства не лише в художньому суб'єктивному баченні автора, але і в об'єктивній зумовленості конкретного фактажу. Тільки за умови поваги до факту можливо виробити чітку систему культурно-історичних координат, як і спрогнозувати можливість подальшого духового розвитку суспільства. Свого часу існував навіть спеціальний термін, яким номінували значущі явища та феномени у сфері мистецтва – «documents humains» (людські документи), які той самий Франко тлумачив як «законсервовані до наших днів чуття,

бажання і душевні тривоги та муки наших предків», які повинні бути «образом життя, праці, бесіди і думок» певного часу. Іншими словами, кожен такий людський документ – це миттєвість у нескінченному потоці часу, але в кожному такому моменті відображено цілий всесвіт на певному часовому зрізі історії.

Щось подібне можна сказати і про вміщені у книзі С. Хороба творчі портрети видатних, відомих (на Прикапатті, в Україні чи й у світі) людей, цікавих особистостей, записаних із ними інтерв'ю («діалоги: на перехрестях думок»). Доля кожної окремої особистості – теж тільки краплинка у безмежному людському морі, але ж – «ми вічність носимо в душі». У кожній краплинці неодмінно відображається море – цілий окремий світ окремої людини.

Доречно буде зауважити, що й літературно-критичні праці самого професора Хороба, які увійшли до збірника, теж апелюють до вічних універсальних цінностей, категорій і величин й самі собою вже стали значущими людськими документами відповідної доби в історії української культури. І справа тут не лише у незаперечному авторитеті, що його має автор у середовищі українських і закордонних учених, літературознавців і мистецтвознавців, і не лише в тому, що С. Хороб заслужено вважається провідним українським театрознавцем, істориком і теоретиком драматургії. Справа ще й у тому, що закони естетики, краси – так само вічні, як і прагнення людини їх пізнати.

Тож *Збережені миті* Степана Хороба – це ланцюжок збережених для сучасників і потомків різночасових і різноособових «вічностей». У цьому

ще і ще раз переконуюешся, гортаючи сторінки книги. У першому її розділі – *Критерії і концепти* автор подає декілька ґрунтовних теоретико-методологічних праць, що виконують роль своєрідного камертону (щоб надати «всім струнам стрій один!») для подальших розвідок збірника. Це, зокрема, праця *Критика: дух часу, дух аналізу чи стан свідомості й душі?!*, у якій осмислюється актуальність, предмет і об'єкт, основні методологічні засади, функціональне призначення критики як органічної складової літературознавчої науки. Це й історико-літературознавча розвідка про нові імена й творчі новації в сучасній українській драматургії – *Молода українська драматургія: новий період чи явище?!* Це також одне з найґрунтовніших наукових досліджень шедевральних артефактів клясики української літератури й кінематографу – *Повість Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» у системі українського «поетичного кіно»*. Власне, С. Хороб переконливо доводить, що між повістю М. Коцюбинського, здобутками поетичного кіно О. Довженка та кіношедевром С. Параджанова існує тісний взаємозв'язок, який засвідчує тяглість й ідейно-естетичну значущість української мистецької традиції. Вражає широкий обсяг опрацьованої джерельної бази та глибина мистецтвознавчого аналізу зазначених явищ української культури. Автор відходить від уже, на жаль, традиційного поверхового науково-популярного дослідження однойменних творів М. Коцюбинського й С. Параджанова, які, як правило, зводяться до чергових суперлятивів на їхню (творів і мистців) адресу, і

намагається вивчити тонкощі жанрово-композиційної організації, проаналізувати специфіку застосування індивідуально-авторських прийомів і засобів художнього зображення та вираження, вникнути в особливості образної системи, у якій відлунюють фольклорно-мітологічні традиції гуцулів.

Два наступні розділи – *Поста-ті: штрихи до творчого портрета* і *«Діалоги: на перехрестях думок* – присвячені збереженню власних незабутніх спогадів про особисте знайомство з яскравими особистостями – мистцями, літераторами, акторами, малярами, співаками України та світу – Р. Федорівим, М. Стеф'юк, С. Пушиком, О. Затварською, Х. Фіцалович, Д. Чайковським, М. Фіголем, Яр. Ярошем, М. Сливоцьким, Б. Ступкою, В. Биковим, С. Алексієвич та іншими. У більшості згаданих у книзі відомих і видатних персоналій С. Хоробу вдалося взяти інтерв'ю (з власної ініціативи чи/та за завданням різних періодичних видань, з якими у період 1970-х – 1990-х років минулого століття він активно співпрацював як журналіст). Уже сам перелік згаданих у книзі імен сприймається як стисла історія української культури в персоналіях, оскільки кожне ім'я – більшою чи меншою мірою знакове, кожне засвідчує існування нерозривного духового зв'язку між різними поколіннями представників інтелектуальної еліти українського народу, кожне підтверджує природню інтегрованість національної культури в загальноєвропейський культурний процес. Тож тим цікавішими є розмови з цими непересічними особистостями «на перехрестях думок» про знову-таки вічні ідеа-

ли краси, добра, любови, сумління, людяности. До того ж, інтерв'ю, які професорові Хоробові вдалося записати «з перших вуст» із діячами української культури – Анатолієм Солов'яненком, Наталією Наум, Сергієм Данченком, Анатолієм Мокренком, Романом Федорівим, Ярославом Стельмахом, Василем Зінкевичем, Ольгою Басистюк, Сергієм Сміяном, Едуардом Митницьким; представниками сусідніх країн – Беллою Руденко, Александром Ведерніковим, Надеждою Чепрагою, Любов'ю Коліковою, Євгенієм Ільїним, Віктором Вуячічем, Владіміром Етушем та багатьма іншими, – це ще й важливий джерельний, історико-біографічний матеріал для теперішніх і майбутніх дослідників життєвого та творчого шляху зазначених персоналій.

Літературно-критичний досвід Степана Хороба, його високий професіоналізм як одного з найгрунтовніших знавців драматургії та театрального мистецтва з усією очевидністю постають у розділі *У світлі рампи: рецензії, огляди*, який містить розвідки, присвячені найцікавішим прем'єрам українських і закордонних театрів. Це і знаменита Данченкова постановка Франкового *Украденого щастя* з неперевершеним Богданом Ступкою в ролі Миколи Задорожного, і *Боярня* Лесі Українки у виконанні колективу Закарпатського обласного музично-драматичного театру (режисер-постановник Дмитро Чирип'юк), і *Маруся Чурай* Ліни Костенко у постановці Львівського драматичного театру імени Марії Заньковецької (режисер-постановник Федір Стригун) і сценічні постановки творів М. Куліша, Р. Іванчука, І. Кочерги, В. Шекспіра, Ж.-Б. Мольє-

ра, М. Булгакова, Шолома Алейхема, Ч. Айтматова, О. Дударєва, і багато-багато інших непересічних явищ і відкриттів у культуросфері театраль-ного та драматургійного мистецтва.

Загальним висновком і підсумком для всіх цих оглядів і рецензій можна вважати висловлені в інтерв'ю-післямові, яке записав з автором книги колега по журналістському цеху Богдан Фіголь, сподівання, що, незважаючи на слабку підтримку українського театального мистецтва, незважаючи на все ще недостатню інтегрованість України у світові театральні процеси, народ, який має такі визначні культурні традиції, надбання, перспективи і потенціал у сфері театального мистецтва і драматургії, безперечно заслуговує на чергову хвилю творчого піднесення, що виведе на рівень знову-таки вічних світових мистецьких цінностей і здобутків. До того ж, як слушно зазначає театральний критик, «годі уявити собі, що Українській державі не потрібен театр як ідеологічний чинник впливу на сучасного глядача, на формування національно-духової аври сьогодення». «Вірю у справжню драматургію і театр!» (с. 414) – оптимістично стверджує автор книги, і ця віра, як ще одна вічна значущість, збережена в *Збережених митях* С. Хороба,

передається читачеві та дарує надію на загальне панування в суспільстві майбутнього духових цінностей гуманізму, високої моральності, а також краси, яка, як відомо, врятує світ.

Тож якими би прикрими не були наші злободенні життєві обставини, як би під впливом тимчасового і випадкового нам не здавалося, що життя – «борба, жорстокі дикі лови, а в сфері духа є лиш різнорідність», все ж «різні тони, різні фарби, різні сили і змагання» навколо нас, «мов тисячострунна арфа», мають «всім струнам стрій один» – відчуття гармонії між вічністю, яку ми носимо в собі, і вічністю, яка брильянтом сяє у кожній миттєвості нашого життя. Зрештою, й саме життя – «момент і зложене з моментів». І нам неодноразово випадає нагода вигукнути знамените Фаустівське: «Зупинись, мите, ти прекрасна!» Тільки ось, на відміну від Гетевого героя, героєві нашого часу заважає, а не допомагає, це збагнути замаскований у рутині буденщини Мефістофель. Власне, його нечестивим стратегіям і покликаним протистояти заради утвердження у світі ідеалів добра, краси та любови збережені вічності в *Збережених митях* Степана Хороба.

Roman Holod,
Vasyl' Stefanyk Precarpathian
National University, Ukraine

THE EUROMAIDAN IN THE VISION OF THE POLES

The Revolution of Dignity. The Ukrainian Euromaidan 2013 – 2014 [In the Polish language] / Ed. by Gregory Skrukwa, Marta Studenna-Skruckwa, Poznan: Adam Marszałek Publishing House 2015, 221 pp.

ЕВРОМАЙДАН ОЧИМА ПОЛЯКІВ

Rewolucja w imię godności. Ukraiński Euromajdan 2013 – 2014 / Red. Grzegorz Skrukwa, Marta Studenna-Skruckwa, Poznań: Wydawnictwo Adam Marszałek 2015, 221 s.

Abstract: Social protests that covered whole Ukraine and lasted from the end of November 2013 till the end of February 2014, had been functioning and had seared in history under the titles: Euromaidan and The Revolution of Dignity. The motive of the European integration has quickly become only a symbol of protests, at a time when their real cause was hidden in the internal problems of Ukrainian society. By the way the dispute about language and identity was atypical for Ukrainian discourse. As well it wasn't a classic battle between political opposition and power. Participants of The Euromaidan constantly distanced themselves from the establishment of the party and initially even from party symbols. That wasn't a revolution in the name of Yuliya Tymoshenko, but it was already without "princesses".

Мода на Майдан в останній рік буквально заповонила польський видавничий сегмент. У більшості своїй це репортажі чи художні твори, які свідчать про реакцію на суспільний запит – люди потребують переосмислення вражень від побаченого, почутого і пережитого в часи Революції гідности.

Зі значно більшою долею інертності на суспільні потрясіння зазвичай реагує наука. Але й тут спостерігається неабияке поживлення інтересу з боку польської гуманітаристики. На особливу увагу заслуговує колективна монографія *Rewolucja w imię godności. Ukraiński Euromajdan 2013 – 2014* (Революція в ім'я гідности. Український Євромайдан 2013 – 2014) за наукової редакції Гжегожа Скрукви, Марта Студенної-Скрукви видана у 2015 році у Познанському університеті ім. Адама Міцкевича. Це черговий том із серії *Познанські сходознавчі студії*, що містить праці працівників Східного Інституту УАМ.

Така реактивність пояснюється тим, що проект досліджень, присвячених сучасній Україні, з'явився в познанському сходознавчому середовищі ще у 2013 р. і, як зазначається у вступі, був інспірований річницею українських подій 2004 р., яка, в силу випадку, збіглася у часі з Євромайданом та подальшими революційними виступами. Пропонована моногра-

фія стала спробою окреслення найважливіших феноменів української Революції гідності. Зусилля її авторів скеровувалися на дослідження різних аспектів неочікуваного і тому сенсаційного українського зриву взимку 2013 – 2014 рр., його наслідків та міжнародного резонансу. Зміст дослідження хронологічно сягає березня 2014 року – початку діяльності нової “післямайданної” влади та “гібридної” війни Росії проти України, що стала основним викликом як українському суспільству, так і державі загалом, аналіз та інтерпретація чого вимагає іншого дослідження.

Перший розділ, написаний Марком Фігурою, охоплює політичну історію України 1991 – 2014 рр. і є вступом до наступних частин книги. Автор представляє розвиток сучасної Україна як рух від кризи до кризи. Причини цього він вбачає в тому, що держава, народжена через наростання глибинних протиріч та розвалу ССРСР, не відмовилася, на відміну від балтійських країн, від советських моделей політичного управління. Але намагаючись пристосувати їх до нових реалій, постійно потрапляла в пастки минулого. Свій текст Марек Фігура ілюструє рефлексіями про перебіг українських криз, підкреслюючи, що суспільно-політична криза 2014 р., позначена першою за всю історію сучасної України кров’ю, стала найглибшою. Вона виявила усі суперечності мутованої, а не модернізованої протягом останнього двадцятиліття системи. І якщо з усіх попередніх криз Україна якось виходила, то теперішня, обтяжена російською агресією, вимагає радикальної перестройки багатьох речей, яку автор, відштовхуючись від попереднього

досвіду, відсуває на невизначене “колись”.

Дослідження Павла Лещинського присвячене аналізу дисфункціональності української політичної системи у одному з її аспектів – механізмі обрання законодавчої влади. Представляючи еволюцію законодавства про обрання депутатів до Верховної Ради України у 1993 – 2014 роках, автор ґрунтовно вивчає підвалини українського виборчого права. Ці речі викликають його інтерес не лише з погляду руху держави від тоталітарного устрою до демократичного правління та ринкової економіки, але також через те, що українське суспільство зіткнулося з проблемою неоднорідності національних ідентичностей усередині країни.

Ліяна Гурська-Ковальчик показує Євромайдан крізь призму діяльності парламентської опозиції, очолюваною тодішньою трійдою лідерів: Арсенієм Яценюком, Олегом Тягнибоком та Віталієм Кличком. Щоби зрозуміти роль опозиції в цьому політичному процесі, авторка намагається з’ясувати яким чином та в якій мірі реалізовувалися функції, властиві офіційним опонентам влади. Адже з’ясовуючи, наскільки опозиція спричинилася до забезпечення мобілізації, комунікації та каналізації суспільного невдоволення під час Євромайдану, можна зрозуміти яку роль в ньому вона відігравала. Опозиційні лідери тривалий час демонстрували небажання очолювати протести, вочевидь через нехить брати на себе відповідальність і реальний страх репресій. Проте все змінила втеча Януковича, через яку влада, всупереч суспільним очікуванням, впала до рук цих недо-опозиціонерів.

В розділі Магдалени Ляховіч йдеться про львівський Євромайдан – виступи в місті, що було бастіоном опозиційних настроїв проти політики Віктора Януковича і Партії регіонів. Представляючи Євромайдан в публічному дискурсі, авторка апелює до праці сучасного американського історика Падрайца Кеннея *Революційний карнавал. Східна Європа 1989 р.*, присвяченій європейським оксамитовим революціям кінця 80-х рр. XX ст. Ці суспільні рухи нових поколінь перекреслили попередні стосунки між державою, опозицією та суспільством. А їхню суть якнайкраще виражає метафора карнавалу – дійства, що руйнує дотогочасні структури, встановлений порядок та політичні ієрархії.

Саме як карнавал представляє авторка Євромайдан у Львові, розглядаючи його в динаміці і крізь призму акцій і атракцій, суспільних рухів і ініціатив, що мали би дати шанс на тривалі політичні зміни. М. Ляховіч детально зупиняється на аналізі суспільних настроїв перед початком протестів, організації самого Майдану, що до драматичних подій січня 2014 року виглядав радше як свято, але вже наприкінці лютого перетворився у “молитовний Львів” за загиблою Небесною сотнею.

Одне з найважливіших питань, яке піднімає Магдалена Ляховіч стосується можливості появи в Україні стабільного і активного громадянського суспільства, що діє самоорганізовано, без зовнішніх імпульсів. Адже усі події після Майдану можна розглядати як таку собі інтродукцію до цього.

Розділ Марти Студенної-Скрукви представляє читачам Євромайдан у

столиці Донбасу, демонструючи як місцеві активісти, виступаючи в вотчині Партії регіонів – пасивному до “київського перевороту” оточенні – домагалися оздоровлення української держави на її східному фланзі. Водночас авторка, як це вона зазначає у підtitулі свого дослідження, задається запитанням про те, чи була революція у столиці Донбасу? І ще одним, прихованим запитанням, є запитання про корелятивність суспільної пасивності жителів Донбасу та подальшими явищами сепаратизму. Авторка ретельно, буквально “по днях” реконструює перебіг донецьких протестів, чиї активісти перебували у найменш сприятливих умовах загалом байдужого і, навіть, ворожого до революційних подій регіону. Констатуючи нечисельність Євромайдану у Донецьку, пояснює це участю окремих активістів у подіях у Києві та страхом інших втратити роботу, становище чи, навіть, життя. Адже лояльність у цьому промисловому регіоні стала рисою, що переважувала навіть професіоналізм. Водночас дуже сильним серед населення було також переконання, яке ґрунтувалося на дотогочасному досвіді, що навіть якщо щось і зміниться у Києві, це ніяк не вплине на регіони. Проте, на думку авторки, таке доволі прохолодне ставлення мешканців Донбасу до триваючих чотири місяці протестів в центрі міста не мало нічого спільного з підтримкою сепаратизму, оскільки до “зелених чоловічків” жителі глибинки виявили зовсім інше ставлення.

Матеуш Худзяк розглядає Євромайдан у порівнянні з антисистемними протестами з іншого боку Чорного моря – у Туреччині, країні

приблизно такій самій за розміром та становищем у стосунку до Європейського Союзу. Водночас дослідження Матеуша Худзяка є спробою інтерпретації феномену сучасних протестів в категоріях геополітичної опозиції “центр – периферія” на тлі загострення кризи демократії.

Найперше автор намагається відповісти на питання до якої міри виступи, що мали місце в Україні 2013 – 2014 роках, уписуються в серію революцій і протестів, які відбувалися в останні роки в США (рух *Захопи Волл-стріт*), південній Європі (Іспанія і Греція) а також у периферійних регіонах Східної Європи, Близького Сходу і Північної Африки. Але особливу увагу приділяється порівнянню Євромайдану та виступів на стамбульській площі Таксім у червні 2013 року. Матеуш Худзяк вважає їх особливо схожими через те, що в обох випадках це були протести проти неоліберальних урядів автократичного чи авторитарного характеру, які відбувалися у безпосередньому сусідстві з Європою й більшою чи меншою мірою виражали масові прагнення демократії й впровадження у життя її західних стандартів. Назагал автор пробує застосувати до змалювання ситуації в цих країнах категорії неомарксистського Валлерстайнівського аналізу *систем – світів*.

Євромайдан став спротивом постсоветській, закостенілій, корумпованій системі. Мав універсальні гасла, про що свідчить широка суспільна підтримка і залучення різноманітних соціальних груп. Тобто цей виступ мав риси культурного анти-системного руху, у якому питання рівня життя були лише одним зі складників його ідеологічного підґрунтя.

А протести в Туреччині виглядали як класовий зрив, однією з головних причин якого була близькість і культурна атракційність Заходу – як альтернативи до проекту Ердогана. Назагал, у обох випадках, це виглядало як боротьба нової середньої класи, що зароджується – освіченої, молоді, яка не сприймає авторитарний неолібералізм і є свідомою своїх прав та сили. Із такої перспективи описані вище революції і протести Матеуш Худзяк окреслює як культурні анти-системні рухи, що більшою чи меншою мірою апелюють до ширшого, аніж просто зміна влади, явища, яке охопило різні країни світу.

Розділ Гжегожа Скрукви представляє силові рамки урядової сторони українського конфлікту, а також пробує відповісти на питання про безпеку держави у момент падіння режиму Януковича. Українські силові структури на початок 2014 року виявилися неієздатними, коли вперше в історії державної незалежності дійшло до масового кровопролиття. Автор, всебічно вивчаючи силову систему та її еволюцію, намагається з'ясувати причини та механізми цієї дисфункціональності, що розпочалася ще з початку 1990-х років і досягнула найвищого розпаду в епоху диктатури Януковича.

Аналізуючи причини такого стану речей Гжегож Скруква зауважує, що постсоветський етос армії, тотальні зловживання, розкрадання майна та інфільтрація у лави вищого командування російської агентури зробили її абсолютно недієвою як щодо викликів Майдану, так і до ворожої інвазії. Силові структури тотально не реформувалися, лише набирали нових вад кланово-олігар-

хічної епохи. На думку дослідника система з початком російсько-української війни не розвалилася лише завдяки потенціалу громадянського суспільства, що вилився у організацію добровольчих батальйонів та став поштовхом до оздоровлення силових структур.

Правничо-міжнародний аспект анексії Криму Росією описує Наталія Цвіціньська, піднімаючи питання легальності окупації Криму в 2014 р. у світлі міжнародного права. Казус Криму створив враження ніби світ повертається до старої практики права сильного. Безумовно, початком цих змін стало оголошення незалежності Косово у 2008 році. Проте перебіг подій у Криму значно відрізнявся від Косово. Доводячи ці відмінності, авторка аналізує статус Криму в часи ССРСР і суверенної України та детально зупиняється на процедурі оголошення незалежності АРК у березні 2014 року.

Ситуація в Криму загострила розуміння суперечностей у положеннях міжнародного права, виявивши його слабкості. А система безпеки ООН вкотре довела, що існують держави, які дозволяють собі більше, аніж інші. Водночас не виглядає, зауважує Наталія Цвіціньська, що ця ситуація активізує сепаратистські рухи, адже

Крим відокремився, щоби приєднатися до іншої держави, а більшість таких рухів прагнуть незалежності розуміючи, що дати собі раду з власною незалежністю без міжнародної підтримки не так просто.

Загалом, підсумовуючи огляд цієї вельми цікавої, ґрунтовної та актуальної колективної праці сучасних польських дослідників, присвяченої українській Революції гідності, відзначимо кілька її характерних рис. Найперше впадає у око фаховість оперування матеріалами дослідження, залучення значної джерельної бази, абсолютне володіння предметом вивчення, знання контекстів та обставин подій, критичність їх сприйняття. Бажання з'ясувати причини цієї найгострішої за всю історію сучасної української держави кризи підштовхує дослідників до занурення в історію багатьох явищ та процесів, їх зіставлення зі світовим досвідом й проблемами власної країни. Це дозволило створити максимально об'єктивну картину українських подій зими 2013 – 2014 рр. та, навіть, спробувати окреслити перспективи їхнього подальшого розвитку.

Lidiya Lazurko,
Drohobych Ivan Franko
State Pedagogical University,
Ukraine

A STORY OF MYKOLA ANDRUSIAK

Cheban Maryna, *Mykola Andrusiak. A Story of Historian* [In the Ukrainian language], Lviv: National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Ukrainian Studies named I. Kryp'yakevych 2015, 365 pp.

ІСТОРИЯ МИКОЛИ АНДРУСЯКА

Чебан Марина, *Микола Андрусак. Історія історика*, Львів: Національна Академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича 2015, 356 с.

Abstract: The monograph summarizes the first public and scientific-organizational activity of the talented Ukrainian historian Mykola Andrusyak (1902 – 1985) in the context of socio-political, cultural and educational processes of 20th century. There are analyzed scientific achievements of the scientist, there is established his contribution to the development of Ukrainian history, the activities of the Scientific Society of Shevchenko, Polish Historical Society, the Institute of History of Ukraine Ukrainian, Historical Society. For the first time to the scientific acquisition there was put a great number of material from the archives and libraries of Lviv and Kyiv, including personal documents of the scientist, correspondence with prominent scientists and public figures: M. Hrushevsky, D. Doroshenko, M. Korduba, I Kryp'yakevych, V. Kubyovych etc. In addition there is published bibliography of historian works, disclosed kryptons and his aliases.

В українській історіографії останніх десятиліть спостерігається справжній бум біоісторіографічних студій. При цьому цілком очікувано

сучасні дослідники зосередилися на чоловічих постатях української науки, котрі визначали провідні тенденції поступу Кліо. Поважні успіхи на цьому полі покликали до життя дослідницький інтерес над інтелектуальним оточенням визнаних лідерів українознавства, чия мозольна щоденна праця нерідко уможливила їх видатні здобутки. Так поволі зростає корпус біографічних студій, присвячених українським історикам «другого пляну». Свіжим здобутком української науки у згаданому аспекті стала талановито написана монографія львівської дослідниці Марини Чебан про Миколу Андрусяка. Її об'ємна книга стала підсумком тривалого та скрупульозного зацікавлення постаттю цього непересічного західноукраїнського інтелектуала та є значно доопрацьованим варіантом захищеного кілька років тому дисертаційного дослідження.

У передмові до книги авторка переконливо доводить актуальність і назрілість монографічного опра-

цювання постаті М. Андрусяка, адже попри плідне та тривале творче життя, цей учений досі не дочекався свого біографа. Далі у вступній частині наведено розлогий огляд літератури та джерел. М. Чебан надзвичайно ретельно вибирала навіть побіжні згадки про героя своєї студії в літературі ХХ – початку ХХІ ст. Цілком виправдано історіографічний аналіз проблеми вона розпочала з критичних відгуків на праці М. Андрусяка.

Не меншою ретельністю позначено й огляд джерел – друкованих та архівних, віднайдених авторкою у багатьох українських колекціях. Важливо, що дослідниця вказує й на археографічні перспективи своєї теми, адже досі невідомою, наприклад, залишається доля приватного архіву вченого в еміграції. Принагідно згадаємо, що саме М. Чебан на сьогодні є єдиним публікатором рукописної спадщини М. Андрусяка, даючи можливість широкому колу дослідників завітати з його різноплановою творчістю. Відзначимо також, що докладність історіографічно-джерелознавчого нарису (близько 30 сторінок) цілком пасувала би для окремого розділу книги.

У наступних трьох частинах книги М. Чебан послідовно розглядає взаємопов'язані між собою проблеми формування наукових і суспільно-політичних поглядів М. Андрусяка, його фахову та суспільно-політичну діяльність і, врешті, наукову спадщину. Така архітектоніка праці має очевидні переваги та недоліки. З одного боку, дозволяє зосередитись на визначених авторкою важливими сюжетами біографії свого героя. З іншого, призводить до неunikнен-

них повторів у книзі, коли про деякі факти та події життя і діяльності М. Андрусяка дослідниця змушена згадувати по декілька разів. На нашу думку, більш вдалою була би реконструкція життєпису вченого в хронологічній послідовності, бо крім уникнення зазначених повторів, уможливила б більш повне змалювання важливого для розуміння його творчої долі історичного та інтелектуального контекстів.

У першій частині книги докладно розглянуто процес становлення Миколи Андрусяка як науковця та суспільно-політичного діяча. Рясно цитуючи малознані матеріали з родинного архіву, офіційну документацію, розлогий епістолярій та мемуаристику, Марина Чебан вміло відтворює найбільш складні для реконструкції дитячі та юнацькі роки майбутнього історика, слушно акцентуючи на впливовості родинного, а згодом і товариського оточення. Авторка переконливо показує, що на світоглядне становлення М. Андрусяка вирішальний вплив мав досвід Визвольних змагань, зокрема, його вишкіл у лавах Української галицької армії й армії Української Народної Республіки. Завершує розділ авторська реконструкція студентських років М. Андрусяка, коли історик-початківець налагодив тісну співпрацю з українськими науковими та культурно-просвітницькими інституціями. Відтворюючи фахове становлення юнака, Марина Чебан слушно пише як про безпосередні впливи його польських університетських професорів (у першу чергу Станіслава Закшевського), так і наголошує на значущості спілкування з тогочасними метрами україноз-

навства. Надзвичайно важливо також, що реконструюючи взаємини М. Андрусяка із сучасниками, авторка не підпадає під властиву більшості біографів «зачарованість» героєм своєї студії, прямо вказуючи, що найчастіше причиною його комунікативних складнощів із оточенням була, за наведеними у книзі словами Омеляна Прицака, «тяжка вдача» інтелектуала.

Особливу цікавість у першій частині книги викликають наведені М. Чебан свідчення про намагання молодого М. Андрусяка та його колег по університету, об'єднаних у «Студентську громаду», нав'язати контакти з тогочасними українськими інтелектуалами у Києві, зокрема, з М. Грушевським. Для змістового збагачення цього сюжету порадимо дослідниці звернутися до листування київського академіка з його львівським колегою Кирилом Студинським, де згадана проблема співпраці з галицькою молоддю знайшла цікаве обговорення.

У другій частині праці у фокусі авторської уваги знаходяться проблеми різноплянної діяльності М. Андрусяка. Дослідниця розпочинає з відтворення кількісно найбільш вагової складової творчого доробку героя студії – його публіцистики. Завдяки ретельним пошукам авторки, ми уперше дізнаємося про те, що М. Андрусяк фактично ніколи не відкладав публіцистичного пера протягом свого тривалого творчого життя. Він співпрацював як з українськими, так і з польськими та німецькими виданнями, подекуди емоційно відстоюючи власне бачення проблем поточного життя українців. На нашу думку, аналізу-

ючи публіцистику М. Андрусяка, М. Чебан слід було все ж розмежувати співпрацю історика з громадсько-політичними та науковими часописами. При цьому феномен наукової публіцистики доцільніше було б розкрити у контексті співпраці вченого з історичними інституціями. Відзначимо, що важливим практичним здобутком реконструйованої Авторкою журналістської діяльності М. Андрусяка, стало встановлення багатьох невідомих раніше криптонімів та псевдонімів, якими підписувався вчений.

У фокусі наступного сюжету другої частини книги є співпраця М. Андрусяка з науковими та громадсько-культурними товариствами. М. Чебан докладно відтворила жваві контакти історика з Польським науковим товариством, Богословським науковим товариством, товариством «Молода громада», «Просвітою», Українським історично-філологічним товариством у Празі, Українським історичним товариством та багатьма іншими тогочасними інституціями. Втім, найбільш масштабною була співпраця М. Андрусяка із некоронованою західноукраїнською Академією наук – Науковим Товариством імени Т. Шевченка. Авторка докладно – із залученням розлогого документального матеріалу – відтворює діяльність ученого на терені цієї найбільш авторитетної в очах української галицької інтелігенції інституції як у міжвоєнний час, так і на еміграції. При цьому співпрацю М. Андрусяка з НТШ М. Чебан вписує у широкий контекст розгортання українського наукового руху в ХХ ст. Важливо також, що дослідниця занурює свого читача

у щоденність спілкування українських інтелектуалів, наводячи не лише факти плідної співпраці та взаємопідтримки, але й відтворює численні конфліктні ситуації, які подекуди гальмували реалізацію наукових проєктів. При цьому авторка зовсім не схильна ставати на чий би то не було позицію, втім і на бік М. Андрусяка у тих випадках, коли він своєю вродженою емоційністю та холеричністю породжував часом доволі гострі міжособистісні тертя.

Завершує другий розділ всебічний аналіз роботи М. Андрусяка в навчальних закладах, наукових інституціях та державних установах. Саме М. Чебан уперше встановила той факт, що практично протягом усього життя історик був пов'язаний із середньою та вищою школою як на українських землях, так і в еміграції. Як і у попередніх частинах праці, реконструйовані факти творчої біографії М. Андрусяка дослідниця вміло вписує в загальний подієвий контекст, показуючи читачеві й те, як зовнішні обставини впливали на долю історика і, водночас, те, як його різнопланова діяльність змінювала український інтелектуальний ландшафт. У цій частині праці М. Чебан також окреслює перспективи подальшого вивчення своєї теми, вказуючи, наприклад, на нашу недостатню поінформованість про обставини останніх років життя героя студії чи відсутність будь-яких докладних відомостей про долю його дружини та дітей.

Остання частина праці присвячена всебічному аналізу наукової спадщини М. Андрусяка. М. Чебан послідовно висвітлює науковий доробок героя своєї студії у галузі ви-

вчення українського козацтва та церковно-релігійних відносин у XVII – першій чверті XVIII ст., національно-культурних процесів у Галичині в добу національного відродження, історіографії та біографістики та, врешті, краєзнавства й історичної географії. Що важливо, згадані проблеми авторка показує не герметично – лише в контексті життєпису вченого, а в широкому історіографічному контексті. Такий підхід уможливив не тільки відтворення впливів на науковий дискурс М. Андрусяка сучасних йому ідей та концепцій, але й дав змогу відзначити те новаційне, чим він збагатив українознавство ХХ ст. При цьому, залучаючи розлогий рецензійний матеріал, дослідниця відтворює рецепцію історіографічної практики свого героя, показуючи сприйняття його ідей сучасниками. Відзначимо також і те, що М. Чебан не обмежується вивченням лише опублікованої частини творчої спадщини М. Андрусяка – як найбільш поінформований знавець архіву вченого, вона залучає до свого аналізу й її розлогу рукописну складову, вказуючи на едиційні перспективи теми.

У висновках М. Чебан не просто зібрала підсумкові положення, представлені нею у розділах, але й стисло, у розрізі цілої теми, подала узагальнену картину ключових подій життя та діяльності М. Андрусяка. При цьому дослідниця вповні коректно визначила місце вченого, як представника молодшого передвоєнного покоління симпатиків державницького напрямку української історіографії, поставивши поряд з ним інших видатних сучасників – В. Заїкіна, Б. Крупницького,

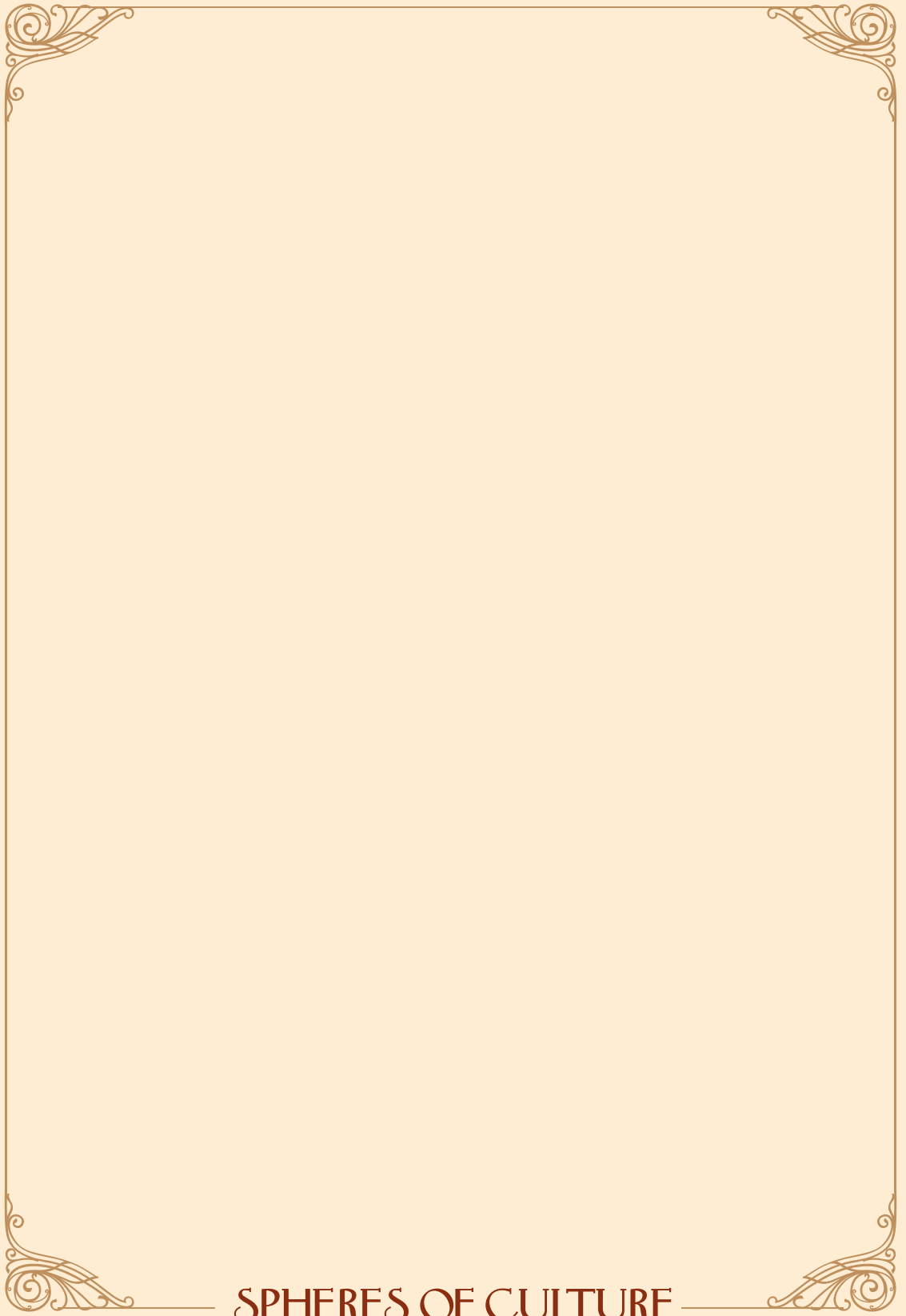
Д. Оляничча та ін. Важливо також, що насамкінець авторка вказала й на джерелознавчі та проблемно-історіографічні перспективи подальшого збагачення життєпису видатного ученого.

Дослідникові не лише постаті М. Андрусяка, але й української історіографії ХХ ст., стануть у нагоді додатки до книги: розлогий список джерел і літератури, а також бібліографія праць видатного ученого. Відзначимо, що саме завдяки мольним пошукам М. Чебан, вдалося майже втричі (!) доповнити наявну творчу бібліографію М. Андрусяка.

Помічним для читача буде також іменний покажчик до книги.

Підбиваючи підсумки, висловимо сподівання, що праця М. Чебан, майстерно виконана у жанрі інтелектуальної біографії, стане поштовхом до монографічного зацікавлення іншими постатями українських інтелектуалів «другого плану», якими надзвичайно багата виявилася українська наука ХХ ст.

Vitalii Telvak,
Drohobych Ivan Franko State
Pedagogical University,
Ukraine



SPHERES OF CULTURE