

ISSN 2300-1062 (print)

ISSN 2353-7841 (online)

# SPHERES OF CULTURE



Volume XIV

Lublin 2016



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

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

# SPHERES OF CULTURE

Volume XIV



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. **Mihlas' 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 XIV:**

#### **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. **Borys Bunchuk**, Ukraine  
Prof., Dr hab. **Liubov Froliak**, Poland  
Prof., Dr hab. **Oleh Tyshchenko**, Poland

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

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

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

Copyright © 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](http://www.spheresofculture.umcs.lublin.pl)

*All rights reserved*

Printed by *Ingvarr*, Lublin, Poland

# CONTENTS

## Philology

<b>Rostyslav Chopyk.</b> Yet Again, “Essay about Essay” (Genre Territory of Essay)	16
<b>Victoria Hoholina.</b> Intertextuality, Intertext, Intext: Interpretation Approaches	24
<b>Svitlana Natiazhko.</b> Narrative in Psychoanalysis and Literature: Points of Concurrences and Differences	35
<b>Oksana Savenko.</b> Illustrations of the Christian Legends in <i>Khozheniya</i> by Danylo Palomnyk	42
<b>Liliya Hudz’.</b> Ideological Codes and Aesthetic Priorities of the Writer in the Poem by Yoan Maksymovych <i>Bohorodyce Divo, Radusya</i>	48
<b>Valentyn Maltsev.</b> Ukrainian Interacts and Interludes of 18 <sup>th</sup> Century: Peculiarities of Metrics and Rhythmic	57
<b>Oleksandr Boron.</b> Russian Intertext of Taras Shevchenko’s Story <i>The Twins</i>	65
<b>Inna Koshova.</b> “In Search of Our Fate”... Interpretation of Taras Shevchenko’s Poem <i>Teche voda z-pid yavora...</i>	75
<b>Lidiya Kovalets’.</b> The Interpretatio of <i>Yaroslavna’s Lament</i> by Fed’kovych. Hermeneutic and Comparatiye Aspects	83
<b>Tetiana Matvieveva.</b> Destruction of the Human’s Nature as a Basis of Behaviour Model and Paradoxes of Character-Building (On The Material of Ukrainian Novels of the Second Half of the 19 <sup>th</sup> Century)	91
<b>Wang Xiaoyu.</b> Motives of Fortune in the Prose of Ivan Franko and Lao She (老舍): Psychoanalytic Reflections	101
<b>Lesia Demska-Budzuliak.</b> Mykola Zerov and his History of the Ukrainian Literature in the Paradigm of the Cultural Morphology	109

<b>Tetiana Dziuba.</b> National Periodicals in the Context of Pavlo Tychyna's Worldview Orientations	119
<b>Serhiy Halchenko.</b> Lyrical and Daring Talent of Volodymyr Sosiura	125
<b>Serhiy Halchenko.</b> About the History of the First Collection of Poems <i>The Songs of Blood</i> by Volodymyr Sosiura (1918)	131
<b>Nataliya Matsybok-Starodub.</b> The "New Woman" Image in the Western Ukrainian Women's Prose of the Interwar Period (Based on Iryna Wilde's Prose)	137
<b>Daria Lyman.</b> Prophetism in the Ukrainian Literature of the 20 <sup>th</sup> Century (Based on the Poetic Works of Visnikivtsi)	146
<b>Tetiana Shvets.</b> Historical Conditionality of Literary Diaries Creation by Dokiya Humenna (Research Results)	152
<b>Alina Zhelnovach.</b> Ivan Bahrianyi's Dramas in the Literary Context of its Time	161
<b>Ihor Vasylyshyn.</b> Human in Totalitarian System Millstones (Poetic Short Story <i>Railway Guard</i> by Mykhaylo Sytnyk)	172
<b>Tetiana Tkachenko.</b> The Mosaic of Ukrainian Insurgent Army of Yaroslav Kurdydyk	180
<b>Vitalii Matsko.</b> "Competition" of Alternative Paradigms in Genre-Style and Poetic System of Vira Vovk	189
<b>Tetiana Shestopalova.</b> "Poetry as a Selfcreation" in the Critical Works of Yuriy Shevelov (Sherekh) (The Attempt of Explication of the Literary Dialogue with Bohdan Rubchak)	198
<b>Iryna Baraniuk.</b> Poetics of Fictional Pedagogical Texts by Vasyly' Sukhomlynskyi	212
<b>Tetyana Khorolska.</b> Genre Syncretism of Ivan Bilyk's Novel <i>Dronning Maud Land</i>	222
<b>Halyna Raybediuk.</b> Archetypal Modus of Taras Melnychuk's Lyrics	229
<b>Olena Fedosiy.</b> Doublespeak as Individualization of the Language of Short Stories Characters by Liudmyla Tarnashynska	239

<b>Svitlana Pidopryhora.</b> The Experimental Visuality of Project « <i>no message: no text, no vision</i> » (“Chetver”, 2006, N° 24)	244
<b>Carlos Pitel García.</b> More Devil Than Rogue’s in <i>El Diablo cojuelo</i> de Luis Vélez de Guevara	251
<b>Olha Boinitska.</b> At the Crossroads of Historiography and Literature: Typological Features of English Historiographic Novel	257
<b>Iryna Pupurs.</b> <i>Romanticizing of Eastern</i> From the Imagological Position ‘of an Exile Person’	265
<b>Mykhaylo Kalinichenko.</b> Hawthorne, Shakespeare and Popular Sensational Literature in Herman Melville’s Essay <i>Hawthorne and His Mosses</i>	274
<b>Madlen Shulhun.</b> The Images of ‘East’ and ‘West’: Originality, Hybridity, Field of Shared Concepts (Based on Michael Gigolashvili’s Travelogue <i>Red Chills of Tingitana. Moroccan Notes</i> )	282
<b>Oksana Radavska.</b> Novel by Jean Giono <i>Big Flock</i> in a Gaston Bashlar’s Conception <i>The Poetics of Fire</i>	291
<b>Liliya Tokarieva.</b> Retrospective Narration: Structure and Functions in the Novels <i>Fathers and Forefathers</i> and <i>Premeditated Murder</i> by Slobodan Selenič	298
<b>Bohdan Sokil.</b> Language Presentations of Austrian Parliament Delegates	306
<b>Olena Burkovska.</b> Ukrainian Forestry Terminology in Terminological System of Forestry Sciences	314
<b>Nataliya Faryna.</b> Syncretism in Complex Sentences of Objective Semantics	323
<b>Oksana Hoshovska.</b> Hierarchy of Differential Cognitive Features of the Concept ‘Faith’ on Synchronical Level	330
<b>Liudmyla Shevchenko.</b> The Communicative Strategies of the Poetic Discourse of the Second Half of the 20 <sup>th</sup> Century (Using Materials in Spanish Language)	338

## History

<b>Vitalii Telvak.</b> Fifty Years Anniversary of Mykhailo Hrushevskyyi: Attempt of Reconstruction	348
<b>Vladyslav Boyechko.</b> The Realization of The Polish State as the Austro-German Project	357



- Vasyl' Ilnytskyi.** Ukrainian Insurgents' Strategy and Tactics in VO-4 "Hoverlia" 365
- Oleh Yaroshynskyi.** The Strategy of the Liberation of Their People and the Restoration of State Independence of Ukraine in the Theory and Practice of OUN(b): 1959 – 1991 Years 374
- Oleksiy Popovych.** Ukrainian Liberation Movement in the Middle of the 20<sup>th</sup> Century in the National Memory of Ukraine (2005 – 2014) 387
- Ivan Monolatii.** Literary Contexts of Memory Policy (on the Example of Roman Ivanychuk Novel *Torhovytsia*) 395

## Cultural Studies

- Halyna Ivashkiv.** Earthenware as Attributes of Easter Rituals 406
- Volodymyr Borysiak.** Ukrainian Theater in Lviv During 1900 – 1914 416
- Violetta Demeschenko.** The Genesis of the Problem of Arts Synthesis in the Theory and History of Culture 423
- Vitaliy Radziyevskyi.** Theoretical Discourse of the Criminal Subculture of Ukraine 434
- Oleksandr Benziuk.** Ways to Creation and Perception of the Fictional Image in the Concert Triptych *The Spanish-Style* of Anatoliy Biloshytskyi 442
- Anastasia Kravchenko.** Ukrainian Chamber Music in the End of the 20<sup>th</sup> – Beginning of the 21<sup>st</sup> Centuries: Intertextual and Intermedial Aspects 449

## Social and Media Communication

- Kateryna Valkova.** Mass Hollywood Cinema Through the Eyes of I. Ilf and E. Petrov 456
- Ivan Tsyperdiuk.** The Sixtiers and Radio "Liberty" ("Svoboda") 466
- Eleonora Burdina.** The Multiple Meanings of the Term "Infotainment" 473
- Antonina Zoriana.** Bibliometric Analysis of the Translation Flow into Ukrainian and From Ukrainian Language (1991 – 2014) 480

## Politology

- Stepan Vovkanych.** Axiology of Ukrainian Idea:  
New Challenges and Threats 488

## Reviews

- In Search of Proximity  
Stepan Khorob, *Dialogues in the Reflection of the Word*  
(*The Ukrainian Dramaturgy in Typological Juxtapositions*)  
[In the Ukrainian language], Ivano-Frankivsk: Misto-NV, 2013, 308 pp.  
(**Nataliya Maliutina**) 498
- The History that Connects and Divides  
*Poles and Ukrainians. The History that Connects and Divides*  
[In the Polish language], Słupsk-Gdańsk: Publishing House  
of Pomorska Science Accademy in Słupsk 2015, 392 pp.  
(**Taras Hrynevych**) 505
- Baroque Space of Ukrainian Literature  
Walentyna Sobol, *Ukrainian Baroque. Texts and Contexts* [In Ukrainian language],  
Warsaw: Publishing Houses of Warsaw University 2015, 382 pp.  
(**Teresa Chynczewska-Hennel**) 510
- In Memoriam** (Mykhaylo Lesiv) 513

# CONTENTS

## Philology

<b>Ростислав Чопик.</b> І все ж, “Есей про есей” (Жанрова територія есеїстики)	16
<b>Вікторія Гоголіна.</b> Інтертекстуальність, інтертекст, інтекст: інтерпретаційні підходи	24
<b>Світлана Натяжко.</b> Наратив у психоаналізі та літературознавстві: точки збігів та розбіжностей	35
<b>Оксана Савенко.</b> Унаочнення християнських легенд у <i>Хоженії</i> Данила Паломника	42
<b>Лілія Гудзь.</b> Світоглядні коди та естетичні пріоритети письменника крізь призму поеми Іоана Максимовича <i>Богородице Дѣво, радуйся</i>	48
<b>Валентин Мальцев.</b> Українські інтермедії та інтерлюдії XVIII століття: особливості метрики та ритміки	57
<b>Олександр Боронь.</b> Російський інтертекст повісти Тараса Шевченка <i>Близнюки</i>	65
<b>Інна Кошова.</b> “...В пошуках кольору нашої долі”... Інтерпретація поезії Тараса Шевченка <i>Тече вода з-під явора...</i>	75
<b>Лідія Ковалець.</b> Федьковичеві інтерпретації <i>Плачу Ярославни</i> : герменевтичний і порівняльний аспекти	83
<b>Тетяна Матвєєва.</b> Деструкція єства як основа поведінкової моделі: парадокси характеротворення (на матеріалі української романістики другої половини XIX століття)	91
<b>Ван Сяюй.</b> Мотиви жіночої долі в художній прозі Івана Франка і Лао Ше (老舍): психоаналітичні рефлексії	101
<b>Леся Демська-Будзуляк.</b> Микола Зеров та його історія української літератури в парадигмі морфології культури	109

<b>Тетяна Дзюба.</b> Національна періодика в контексті світоглядних орієнтирів Павла Тичини	119
<b>Сергій Гальченко.</b> Талант ліричний і дерзновенний Володимира Сосюри	125
<b>Сергій Гальченко.</b> До історії створення першої збірки Володимира Сосюри <i>Пісні крові</i> (1918)	131
<b>Наталія Мацибок-Стародуб.</b> Образ “нової жінки” в західноукраїнській жіночій прозі міжвоєнного двадцятиліття (на матеріалі творів Ірини Вільде)	137
<b>Дар’я Лиман.</b> Профетизм в українській літературі ХХ ст. (на матеріалі поетичного доробку вісниківців)	146
<b>Тетяна Швець.</b> Історична зумовленість творення літературного щоденника Докією Гуменною (підсумки досліджень)	152
<b>Аліна Желновач.</b> Драматургія Івана Багряного у літературному контексті своєї доби	161
<b>Ігор Васишин.</b> Людина у жорнах тоталітарних систем (віршована повість Михайла Ситника <i>Залізничний сторож</i> )	172
<b>Тетяна Ткаченко.</b> Упівська мозаїка Ярослава Курдидика	180
<b>Vitalii Matsko.</b> “Competition” of Alternative Paradigms in Genre-Style and Poetic System of Vira Vovk	189
<b>Тетяна Шестопалова.</b> “Поезія як самоздійснення” у критиці Юрія Шевельова (Шереха) (Спроба експлікації літературного діалогу з Богданом Рубчаком)	198
<b>Ірина Баранюк.</b> Поетика художньо-педагогічних текстів Василя Сухомлинського	212
<b>Тетяна Хорольська.</b> Жанровий синкретизм роману Івана Білика <i>Земля Королеви Мод</i>	222
<b>Галина Райбедюк.</b> Архетипальний модус лірики Тараса Мельничука	229
<b>Olena Fedosiy.</b> Doublespeak as Individualization of the Language of Short Stories Characters by Liudmyla Tarnashynska	239

<b>Світлана Підпригора.</b> Експериментальна візуальність проєкту « <i>no message: no text, no vision</i> » (“Четвер”, 2006, № 24)	244
<b>Carlos Pitel García.</b> More Devil Than Rogue’s in <i>El Diablo cojuelo</i> de Luis Vélez de Guevara	251
<b>Ольга Бойницька.</b> На перетині історіографії та літератури: типологічні особливості англійського історіографічного роману	257
<b>Ірина Пупурс.</b> <i>Романтизоване східне</i> з невільницької імагологічної позиції	265
<b>Mykhaylo Kalinichenko.</b> Hawthorne, Shakespeare and Popular Sensational Literature in Herman Melville’s Essay <i>Hawthorne and His Mosses</i>	274
<b>Мадлен Шульгун.</b> Образи “Сходу” і “Заходу”: своєрідність, химерність, поле спільних змістів (на матеріялі травелогу Міхаела Гіголашвілі <i>Червоні дрижаки Тінгітани. Записки про Марокко</i> )	282
<b>Оксана Радавська.</b> Роман Жана Жіюно <i>Велика Отара</i> в аспекті <i>Поетики Вогню</i> Гастона Башляра	291
<b>Лілія Токарева.</b> Ретроспективна нарація: структура та функції у романах <i>Батьки та отці</i> й <i>Умисне вбивство</i> Слободана Селенича	298
<b>Богдан Сокіл.</b> Мовні подання депутатів австрійського парламента	306
<b>Олена Бурковська.</b> Українська термінологія лісівництва	314
<b>Наталія Фарина.</b> Синкретичні явища в складнопідрядних реченнях об’єктної семантики	323
<b>Оксана Гошовська.</b> Ієрархія диференційних когнітивних ознак у змісті концепту “віра” на синхронному зрізі	330
<b>Людмила Шевченко.</b> Комунікативні стратегії поетичного дискурсу другої половини ХХ століття (на матеріялі еспанської мови)	338

## History

<b>Віталій Тельвак.</b> П’ятдесятилітній ювілей Михайла Грушевського: спроба реконструкції	348
<b>Владислав Боєчко.</b> Реалізація австро-німецького проєкту Польської держави	357

**Василь Ільницький.** Стратегія і тактика українських повстанців у ВО-4 “Говерля” 365

**Oleh Yaroshynskyi.** The Strategy of the Liberation of Their People and the Restoration of State Independence of Ukraine in the Theory and Practice of OUN(b): 1959 – 1991 Years 374

**Олексій Попович.** Український визвольний рух середни ХХ ст. у національній пам’яті України (2005 – 2014) 387

**Іван Монолатій.** Літературні контексти політики пам’яті (на прикладі роману *Торговиця* Романа Іваничука) 395

## Cultural Studies

**Галина Івашків.** Глиняні вироби як атрибути великодньої обрядовості 406

**Wołodumyr Borysiak.** Ukraiński teatr we Lwowie w latach 1900 – 1914 416

**Віолета Демещенко.** Генеза проблеми синтезу мистецтв у теорії та історії культури 423

**Віталій Радзієвський.** Теоретичний дискурс кримінальної субкультури України 434

**Олександр Бензюк.** Засоби створення й сприймання художнього образу в концертному триптиху *В еспанському стилі* Анатолія Білошицького 442

**Анастасія Кравченко.** Українська камерно-інструментальна музика кінця ХХ – початку ХХІ століть: інтертекстуальні та інтермедіальні виміри 449

## Social and Media Communication

**Катерина Валькова.** Масове голлівудське кіно очима Іллі Ільфа та Євгенія Петрова 456

**Іван Ципердюк.** Шістдесятники і радіо “Свобода” 466

**Елеонора Бурдіна.** Полісемічність терміну “інфотеймент” 473

**Антоніна Зоряна.** Бібілометричний аналіз потоку перекладів українською та з української мови (1991 – 2014) 480

## Politology

- Степан Вовканич.** Аксіологія української ідеї: нові виклики і загрози 488

## Reviews

- У пошуках близькості  
Степан Хороб, *Діялоги у відсвіті слова (Українська драматургія в типологічних зіставленнях)*, Івано-Франківськ: Місто НВ 2013, 308 с.  
(**Наталя Малютіна**) 498
- Історія, яка об'єднує та ділить  
*Polacy i Ukraińcy. Historia, która łączy i dzieli*, Słupsk-Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku 2015, 392 s.  
(**Тарас Гриневич**) 505
- Barokowa przestrzeń literatury ukraińskiej  
Валентина Соболь, *Українське Бароко. Тексти і контексти*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2015, 382 с.  
(**Teresa Chynczewska-Hennel**) 510
- In Memoriam** (Михайло Лесів) 513

# Philology



**Rostyslav Chopyk**

**YET AGAIN, "ESSAY ABOUT ESSAY"  
(GENRE TERRITORY OF ESSAY)**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Ростислав Чопик**

**І ВСЕ Ж, "ЕСЕЙ ПРО ЕСЕЙ"  
(ЖАНРОВА ТЕРИТОРІЯ ЕСЕЙСТИКИ)**

*Abstract:* Disagreeing with the thesis of "out-of-genre principle" of essay (M. Epstein), the author proves that essay is a sovereign genre. Its 'being on the bound' means not a simple sum of elements of different genres, but a new, exclusive genre quality. Formed "at the crossroads of the image and concept" (of Literature and Science), essay studies the territory which is terra incognita for the literature and the science in traditional sence.

*Keywords:* essay, genre, bound, synthesis

Відколи пробував щось писати і друкувати, відтоді мимоволі пручався, коли чув, що «це все – есейстика». Згідно з безліччю визначень, остання припускає довільність, суб'єктивізм, а мені розходилося на пошуку чогось достовірного, «об'єктивного», істинного. Перепрошую за щирю нескромність.

Не допомогло: під титулом рік тому виданих *Менталітетів* без мого відома редактор зазначив «збірка есеїв», а невдовзі друзі зробили мені сюрприз, подавши цю книжку на премію імени Юрія Шевельова (есеїстика-2014), де ще й став номінантом. Довелося повірити, а відтак і повідати що творю: після урочистої церемонії в Києво-Могилянській академії я пообіцяв організаторам написати «есей про есей».

Раз інші кажуть, що «це все – есейстика», то, напевне, мій погляд на жанр, у якому працюю, «автоматично» є поглядом і загалом на есей «як жанр»?

Робоча назва склалась давно, за аналогією до Франкової *Байки про байку*. Однак, доки виношував свою обіцянку, в "Літакценті" з'явилася зворушлива рецензія Катерини Толковець *Есей про есей: "Менталітети" Ростислава Чопика* [4], а, коли перед початком роботи взявсь почитати «спеціальну літературу», виявив, що такий заголовок *Ессе об ессе (Есей про есей)* уже побутує і в сусідньому дискурсі – яко авторське «вместозаключение»<sup>1</sup> до книги М. Епштейна *Амероссия (Амероссія)* [8].

<sup>1</sup> Замість завершення. – рос.

Про це я довідався з ґрунтовної статті Наталі Іванової *Специфіка есею як жанру художньо-небелетристичної літератури* [2], де означена проблема розглядається від Мішеля Монтеня, родоначальника жанру (*Проби – Essais*), до, властиво, вже згаданого Міхаїла Епштейна. Його розвідка була найсвіжішим словом про есей на момент написання статті Н. Іванової, вочевидь, її й спровокувавши. Адже з того слова виходило, що кількасотлітні проби есеїстів навести лад у своєму жанровому господарстві привели до повного «обнуління» – висновку, що такого жанру не існує й існувати не може.

«Це жанр, який тільки й утримується своєю принциповою позажанровістю. Варто йому набути цілковитої відвертості, щиросердності інтимних впливів – і він перетворюється на сповідь або щоденник. Варто захопитися логікою роздуму, діялектичними переходами, процесом породження думки – і перед нами стаття чи трактат. Варто спокуситися оповідною манерою, зображенням подій, що розвиваються по законах сюжету, і мимоволі виникає новела, оповідання, повість. Есей тільки тоді залишається собою, коли невпинно перетинає межі інших жанрів, гнаний духом мандрівок, бажанням усе випробувати та нічому не віддатися. Варто спинитись – і блуклива сутність есею перетвориться на порох» [цит. за: 2, 23].

Коментуючи в дусі «есеїзму» (термін того ж Епштейна), координати якого визначаються «на перехресті образу і поняття» (титул ще однієї з його праць), оту «блукливу сутність» можна уявити як мандрівку чи то в тумані, чи то крізь трясовину:

один хибний крок вправо-вліво – і, як мінімум, заблукаєш, чи, як максимум, пропадеш... Або ще: розгороджені безконечним воринням газдівські царинки у горах, а стежини між ними нема – ідеш «немов траву чиюсь толочиш» (за В. Герасим'юком). Тим то Н. Іванова вважає за потрібне уточнити траєкторію цього руху, чи попросту – сказати, що вона таки є: «Блуклива сутність і хитання есею на пограниччі трактату, нарису, статті, щоденника вказує радше на пошуки певної збалансованої позиції щодо них, змістовної та самостійної, а не лише базованої на запереченні чи відхиленні [...]». Інакше цей жанр не міг би існувати (хай навіть у різних модифікаціях) такий тривалий час...» [2, 23]. І далі, стосовно «пограничних» текстів: «...Вони постають радше “на шляху” переходу одних жанрів письма в інший – есеїстичний; немовби належачи цьому переходові» [2, 24]. Отут вже ближче, точніше, стиснувши фокус майже впритул до того, що хоч сказати далі.

Питання не в тім, аби, вивівши есей із царин інших жанрів, оголосити якусь аморфну його «позажанровість»; і не в тім, аби ствердити, що остання є не простою сумою упізнаних елементів, а дає нову якість, утворює самостійний, «пограничний», «межовий», жанр; але в тім, аби з'ясувати, в чім полягає сама та «межовість», окреслити територію отого «пограниччя», де суверенно газдує вже сам есей, «щоб жити, ні в кого права не питаючи» (за...), замість – туди «ніззя» і сюди «ніззя» (знову за М. Епштейном).

Бо не есеїст займається «пошуком певної збалансованої позиції» на пограниччі літератури й науки («на

перекрестке образа и понятия»), а якраз навпаки: письменник (з одного боку), а науковець (із боку іншого), дійшовши межі своїх родових царин, несподівано зустрічаються, виявляючи, що ота межа у них – спільна, і що власне вона – есей...

«Немовби належачи цьому переходові... Есей – це не щось «на межі», він сам є тією межею, й та межа не розчинена у тумані, не розмита в трясовині, а чітка й непомильна, наче гребінь гірського ґруня, куди з-пообабіч виходять умовні письменник і науковець. Та межа, як той ґрунь, іще й дуже вузька: читаючи той, а чи той текст, інтуїтивно дефініюєш: це есей, а це – не-есей, і саркастично-накутні всміхаєшся, коли зі *Словника іншомовних слів* [4] дізнаєшся, що есей – «жанр [...] науково-популярнаторської творчості». Адже з цього виходить, що спершу науковець щось досліджує-відкриває, а відтак есейст популяризує ті здобутки для масового читача; тим часом, як насправді думка народжується власне в акті есеїстичного творення, й тільки та, що де-інде народитись не вміє й не сміє. І, якщо певну тему-проблему можна опанувати в статті, слід писати статтю; а, якщо у новелі, відповідно, – новелу. Натомість есей має право й обов'язок вступати тільки тоді, коли зокрема-наука й зокрема-література дійшли межі своїх зокрема-можливостей.

Межу зокрема-науки (академічної, «чистої») окреслює Документ («аргументи і факти»); межу зокрема – літератури (художньої, «красної»), відповідно, – Домисел («творча фантазія»). Коли документи закінчуються, науковець «зависає», наче у вакуумі, бо втрачає земне оперття, а

вдаватись до послуг домислу йому заборонено... І так само, наче у вакуумі, почуває себе письменник, коли на крилах фантазії залітає надто далеко, а довірितись гравітації «аргументів і фактів» не хоче й не може... Вони як повітря потрібні одне одному, ці умовні письменник і науковець, але тільки тоді, повторюся для *nota bene*, коли документу немає, а фантазія й домисел не викликають довіри «розумного читача». От, приміром, у «випадку» Миколи Гоголя.

У літературознавстві вже понад століття витає гіпотеза про його контракт із дияволом. Контракт, якого ніхто не бачив, не читав і не знайде у жоднім архіві. В цьому нема сумніву... як і в тім, що він існував. Зрозуміло, «контракт» – це метафора. Йдеться про фаустівський сюжет – закладання душі задля життєвого успіху зі страшною покутою після смерти – що в імперським контексті неминуче супроводиться національною зрадою. Відносно недавно на цю тему писала Тамара Гундорова [1], а раніше: Дмитро Мережковський (*Гоголь и черт – Гоголь і чорт*), Євген Маланюк (*Гоголь – Гоголь*) тощо. Свого часу я спробував естафетно доєднатися до попередників есеєм *Гоголь – Гоголь – і чорт* [6], фабульний фрагмент якого (з кількома косметичними адаптаціями) подаю задля лабораторної предметності, аби далі не пояснювати «на пальцях».

З «домислу» беру припущення, що контракт таки був; з «документу» – артефакти творчої спадщини Гоголя, розташовані в хронологічній наступності. А відтак поєдную «домисел» та «документ», відкриваючи парадоксальний алгоритм творчості, де чорт є не лише головною дійо-

вою особою, але й диригентом, режисером, «автором і виконавцем».

«Наростання демонічного начала, яке робить *Вечори...* не лише смішними, але й «зловісними» (за Т. Гундоровою), відбувається поступово. На вході, у *Сорочинськiм ярмарковi*, котрим відкривається книга, лукавий ще не фігурує «персоною власною». То збитошливі парубки розкидають шматки червоної свитки й виставляють у вікна страшні свинячі мармизи, в пустощах карнавальної імітації потішаючись над забобонними страхами ярмаркового люду. Далі він, звісна річ, виставляє роги і хвіст; однак переважно точнішим буде сказати – рижки і хвостик. «Обморочити» людину (*Зачароване місце, Ніч напередодні Івана Купала*) йому вдається рідше, аніж людині навспак – одурити нечисту силу, використати у власних цілях (*Ніч проти Різдва, Пропала грамота, Майська ніч*). Тобто у *Вечорах...*, попри спорадичні симптоми зловісної перспективи, все ж (як і в українських казках, де Антипко крутить млинове колесо) – людина домінує над чортом, не навпаки.

Й далі, в *Миргороді*, Тарас Бульба, як допіру Вакула, ще сідлає «свого» Чорта (імення коня), хоча вже зазнає поразки від «чортових ляхів», а вмираючи не знаходить страшнішої погрози, аніж «напустити» на них у другій редакції «руського царя», котрий вже «подымається», «и не будет в мире силы, которая бы не покорилась ему!..» («піднімається», «і не буде у світі сили, яка би не підкорилася йому!..» – *рос.*). Перелом, «ініціяція» відбувається у *Вії*, де Хома Брут (вже нарешті й ти, Бруте!) пропадає через те, що злякався нечистої сили. Разом з ним її злякався і сам Гоголь,

що відтоді зачинає перетворюватись на Гоголя. Причому не лише тематично, зглядом предмета зображення: замість України – «вся Россия явится в нем» («вся Росія явиться у ньому». – *рос.*); але й проблематично: після *Вія* вже не людина, а чорт володіє ініціативою, «обморочує» усіх довкола.

Про що *Ревізор*? Чи не про те, як усі, без винятку, наділяють лукавого владою, переконують у його всемогутності, маркують рильце пушком, поклоняючися йому. Дурень би не скористався, чорт – поготів. А коли той туман розсіявся... Що таке знаменита Німа сцена? – Страшний суд! У стані воістину апокаліптичного жаху заприсяжене чорту суспільство дізнається, що стопою командора гряде Ревізор справжній. Зараз упаде завіса і Бог нагадає усім – хто правдивий господар у домі... Але це вже буде за кадром; у кадрі переміг Хлестаков.

А хто – той, хто успішно скуповує «мертві душі»? Ні, не кріпаків, але їхніх помічників (критика одразу відзначила це) – «основ» імперської суспільності? Хто переконує читача, що перед ним – імперія «мертвих душ», територія чорта? Як і Хлестаков, Чічіков так само залишається непокараним (мова, звісно, про 1-й том, головний). Разом із ним мчить у безвість «Тройка Русь» («Русь-трійка». – *рос.*), бездоріжжям, на зламану голову. Це не лише сміх крізь сльози, це – сміх крізь страх, а чи «страх крізь сміх» (за Д. Мережковським). Упокорившись перед чортом і завдяки цьому (як бачить сам) досягнувши найбільшої слави, М. Гоголь лякається і вирішує... стерти слід по тому, що написав.

Спершу «конструктивно»: береться за другий том *Мертвих душ*,

де виводить галерею позитивних поміщиків – тих, котрі намагаються жити «по-божому», і де «Чічков» виявляється «не у дел». Однак том той виходить відверто слабшим за перший, непереколивим. Що це – з Божою поміччю не вдається?! Де він той «кто-то невидимый», що надихав письменника «могущественным жезлом» у процесі сотворення першого тому? Де він і... хто він?

Гарячково спалює «конструктивний» том і публікує *Выбранные места из переписки с друзьями* (Вибрані місця з листування з друзями), якими хоче «искупить бесполезность всего, доселе мною напечатанного» («спокутувати марнотність усього, що досі мною надруковане». – рос.). Як пам'ятаємо, в макабричному *Завещании – Заповіті* (ним починаються *Выбранные места...*) письменник виявляє «последнюю волю» не ставити над ним жодного пам'ятника; не вчиняти культу з його творів, у яких «гораздо больше того, что нужно осудить, нежели того, что заслуживает хвалу» («значно більше того, що слід осудити, ніж того, що заслуговує на похвалу». – рос.); не висловлювати про них публічних опіній; словом, забути, затерти слід. Рукописи він попалив власноруч і, будь на те, крім останньої волі, ще й остання можливість, то, мабуть, учинив би те саме й зі всією друкованою спадщиною; та ба – розійшлася в тираж...

Те, що станеться далі, можна охарактеризувати Страшним судом за життя, який Гоголь добровільно поповнює над собою. Як відомо, він перестає приймати їжу, відтак ліки, і – помирає??? Тіло повторює те, що вже, за його життя, учинив над собою дух. Воно ще раз, в агонії, живе... у

труні!!! Перевернеться... Певне, переконавшись, що пекло таки існує...» [6, 63-64].

Чи не правда, це можна розпопувати у монографію, на базі якої написати докторську дисертацію? Однак захистити її буде проблематично: нема документу, на який можна зіслатися для potwierдження чільної тези; немає «речдоку»... І нехай навіть *corpus delicti* аргументів біографії й творчости доведе, що таке *могло бути*, все одно ще не факт, що було воно стовідсотково, що це не «збіг»; а отже, засудити «злочинця» права немає.

З іншого боку, «з цього можна зробити кілька оповідань» (за Т. Прохаськом), чи роман, чи «поему» (за М. Гоголем). Можна, однак чи етично? Навіть, якщо факти угруповано так, що «вивід сам складається в голові читача» (за Франковим «науковим реалізмом»), прописка у царині художньої творчости «кидає тінь недовіри на все» (за П. Кулішем). Адже читач знає, що *письменник* має право на домисел. Ну ж там щось узяв та й додав, щось маленьке, однак вистачальне для прокляття душі... Задля красного слівця зодяг християнина у «красную свитку»... Чи можна *таким* коштом ловити «задоволення від читання»?

Найоптимальніше цьому текстові так і залишатись есеєм – бути грунем, на якому сходяться наука й література, і яким письменник і вчений можуть рухатись тільки разом. Співіснуючи в есеїстові рівною мірою, вони працюють «у зв'язці». Аби повідати світові своє сокровенне, письменник шукає сюжети, характери, образи, але не в емпіреях фантазії й вигадки, а в царині культурологіч-

ної конкретики, куди його посвячує вчений, «по ходу» вивіряючи враження, відчуття та рефлексії свого супутника хронотопом аналогів-попередників; тримаючи руку на пульсі його «родового» суб'єктивізму, й ні на крок не відстаючи, бо без нього не знатиме, куди йти, чого прагнути і шукати. Тобто в кінцевому висліді залишається те, що *одночасно, всеціло* належить і науці, і літературі, а не є сумою елементів тої і тої (як ота Епштейнова *Амероссія* – штучне з'єднання без перспектив). – Те, що є *самою межею*, а не блукає десь «на межі», почергово заступаючи в різні жанрові території.

Для традиційних науки й літератури есей – ізгой. Те, чому не могли дати раду своїми, традиційними, методами, виганялося «за межу», було «каменем, що відкинув його будівничий». Але ж саме такі і стають наріжними: надто багато ізгоїв уже зібралося з-пообабіч тієї межі, оселилось на тім ґруні, відчувши тут як дома (неспроста ж такий бум есеїстики за останнє століття!). З того ґруня однаково добре видко на обидва боки: з есею й справді «можна зробити» і художній твір, і наукову розвідку. Однак не в тому сенсі, що він є якоюсь болванкою-напівфабрикатом, але в тому, що він... «ДНК».

Аби з'ясувати *що* це означає, літературознавцям слід переставити з голови на ноги свої дефінітивні проби. Вже цитована Н. Іванова, відстоюючи права есею як «незалежного літературного явища», припускає, що він є “тією «умовно третьою» складовою», «сполучною тканиною», яка постає унаслідок жанрового «синтезу»...” Типовий казус, який постає

унаслідок «гуманітарного» застосування природничого терміну.

Те, що Н. Іванова називає синтезом, насправді є *реакцією* – безпосереднім поєднанням елементів у неорганічну матерію. *Синтез* же передбачає наявність посередника – «матриці», ДНК, на якій синтезується матерія органічна. *Спершу* матриця – *відтак* синтез... Звісно, коли виникає щось органічне, суверенне, живе, а не компілятивне, мертве, неорганічне... А тепер від терміну до метафори.

Есей – мов узятє в чистому вигляді, зафіксоване в первісній іпостасі те, що традиційно іменується задумом, ідеєю, прообразом твору (все-одно, художнього чи наукового – аби твір, аби текст). Просто письменник чи науковець продовжують «нарощувати», «синтезувати» свою органічну матерію на канві отієї первісної матриці, а есеїст залишає її «як є».... Не тому, що їм це дозволено, а йому ні (див. вище), а тому, що воліє донести її читачеві в інакший спосіб.

По прочитанні роману чи монографії (скільки б години-кілометрів на це не потрачено), в пам'яті все одно залишається тільки маленький згусток головних подій-фактів та вражень від них. В ідеалі ці враження є саме тими, які «програмував» автор, бажаючи, аби його зрозуміли, страждаючи, коли цього не сталося. Тобто в ідеалі той згусток, той «сухий»-соковитий залишок є тим самим прообразом-ідеєю-задумом, лише есеїст, замість «розробляти» його у твір, іти *від* нього – *іде до* нього, оповідаючи відверту особисту історію про те, як воно у ньому «скрутилося», відкіля узялося, як опинилося в навігаторі несповідимих путів Господніх. Ця особиста історія, звісна річ, суб'єктивна,

проте не суб'єктивістська, не зациклена на собі (як мемуари, щоденник, автобіографічний твір), а, немов модератор на презентації, покликає скоротити шлях книги до читача, перейняти його довірою до авторських месиджів. Якщо вдасться, то ота первісна матриця спрацює й сама, без «перекладу» на образи та діалоги, без ще тисячі авторитетних цитат про те саме, без адаптації для «невченого ока». Есеїст переконаний у цьому, по-перше, тому, що враховує особливості сучасного читача.

Цей читач «не маленький», він – «розумний читач» (знову за М. Гоголем), а ще він страшенно «корисливий». Запрограмований на перманентне поглинання корисної інформації, мимоволі шкодує часу для вигаданих сюжетів-характерів, потребуючи «два в одному» – і катарсису, і нових, евристичних, ідей. Ба більше, освічений, а отже, втаємничений у перебіг духових процесів, він знає, що чуттєве і мисленнєве не існують окремо, що думка, якщо вона творча (а інші навіщо?), завжди емоційно заряджена, а емоція, щойно народившись, вже прагне себе осмислити – «пережити вповні»... Може, цей «есеїзм» – ностальгія по Логосу, який «був напочатку», а відтак розділився на... «жанри»?

По-друге ж, у самодостатність відкритої «ДНК» есеїст вірить тому, що допіру перевірів її чинність на собі. Отож, від третьої особи – до першої, від розповіді – до оповіді. Мої *Менталітети*, і композиційно, і хронологічно, починаються зі своєрідного «морського» циклу: *Гайвазовський і всесвітній Потоп*, *Море всередині*, *Крик муедзина*. У свою чергу, послідовність текстів у циклі теж зумов-

лена хронологією написання. Першим був есеї про Івана Айвазовського. Розбрунькувався з незабутнього дитячого ще враження від полотен геніяльного майстра, якими, «здавалось, він розповідає про море щось більше, ніж море само про себе». Пошукуючи причину їх позаконкурентності, я виявив, що по-справжньому Айвазовському «стало вдаватись відтоді, відколи закинув писання з натури і почав зображати море «із себе», «море всередині» (за А. Аменабаром) – адже як підхопити «з натури» сплеск хвилі, удар блискавки, порив вітру?... Пірнувши в те «море всередині» себе, Айвазовський сягнув Архетипу, глибину якого вимірило... його вірменське походження... Бо звідтіля, *de profundis* Прапам'яти, зі схилів біблійного Аарату, в нім одізвався... Ной..

Якби я був зокрема-письменником, а чи зокрема-науковцем, то навряд чи би втримався від спокуси «зробити з цього» зокрема-монографію, а чи зокрема-роман. Однак, замість «психологічної студії» про зумовлене тисячами подробиць ментальне прозріння мариніста-вірменина, мені написалося *Море всередині*, де у ролі Ованеса Гайвазяна – Хав'єр Бардем, чи, точніше, Рамон Сампедро.

Звісно, не збираюся переказувати, «про що» цей текст. Скажу коротко: аби зрозуміти *що* означало для нього його Море, Рамон Сампедро повинен був його втратити. Як і Гайвазовський у попередньому тексті (разом з усіма вірменами), як і кримські татари – у тексті наступному *Крик муедзина*...

Чесно: почергово складаючи й укладаючи ті есеї у цикл, я не думав

ані про цей зв'язок, ані про цю метафору – Моря як образу духового життя, Океану як Менталітету... Тексти з'являлись «самі», «звідкілясь», а, коли зайшлося про дизайн обкладинки, я обрав марину Гайвазовського *Серед хвиль* головно за тематичним критерієм. Адже у книзі так багато «морських історій» (за Дж. Конрадом), з-між яких «напочатку був» «Код Гайвазовський» (за О. Вешелені).

Звісно, напочатку так само були й асоціації з процесами духового життя, його бурунистими хвилями, таємничою глибиною, однак ті асоціації були супутніми, факультативними, суто художніми. Їм бракувало «есеїзму»... Це дійшло, коли після апробації згаданих щойно есеїв у Львівському інституті українознавства ім. Івана Крип'якевича, Тимофій Гаврилів спитав, чи я не думав про... Лема?

...Соляріс – планета-океан, планета-мозок, планета – об'єктивований у дивовижно точному образі ментальний простір людини, «море всередині», в кожного тільки своє. Все лишається, нічого не забувається – ті, кого ти любив, кого втратив, перед ким согрішив, хто для тебе навіки, мов «цвяшок, у серце вбитий»... Тільки там, на «Землі», їх фізично не видно; ну а тут, на «Солярісі», вони невідвратно матеріалізуються і приходять до тебе у «гості». Вони завжди з тобою, хочеш того чи ні.

*Соляріс* – найглибша метафора океану в світовому письменстві, головний роман Станіслава Лема, видатного львів'янина, що провівши тут дитинство-отроцтво-юність, вимушено полишив кохане місто в сорокові роки й намагався не повер-

тати до нього. Як йому це боліло, що означало, посвідчує мемуарний *Високий Замок* та одне з передсмертних вже інтерв'ю, де зізнався, що ставиться до Львова... мов до коханої, котра давно померла...

...Астронавтові Крісу Кельвіну, що прибув на Соляріс, являється кохана Гері. Десять літ перед тим, на Землі, вона ввела собі смертельну ін'єкцію, втямкувавши, що Кріс її розлюбив... Непорозуміння? Гнів, образа, депресія? Бажання завдати болю у відповідь? Випадкове передозування? А чи, може, таки відчуття, що ніяк не судилося – їм, у парі, назавжди?.. Попервах розгублений Кріс відрухово жене від себе цей «спомин» (садовить Гері в ракету й відправляє на орбіту), але наступного ранку вона, мов персоніфікований докір сумління, повертається знов...

Звичайній людині витримати таке не під силу (Гібарян наклав на себе руки, Снаут і Сарторіус гарячково шукають спосіб анігіляції нав'язливих «гостей»), але ж Кріс не звичайний – неспроста на головного героя Лем обрав саме його. Кріс вважає, що *по-людськи* – то якраз навчитися жити зі своєю «історичною пам'яттю», незважаючи ні на що, любити, а не вбивати її, чи навспак – бути розчавленим під її тягарем. Тож навіть, коли без відома Кріса «колегам по розуму» таки вдається «нігілювати» оту нову Гері, і навіть, коли він дізнається, що то – за її згодою (аби коханий не мучився), Кріс всеодно не зраджує своїй новій вірі й «без надії сподіваючись» лишається на «Солярісі»!

«...Відступити – означало перекреслити той, хай мізерний, шанс, який, може, існував тільки в уяві,



шанс, який приховувало в собі майбутнє. Отже, роки серед меблів і речей, до яких ми разом доторкалися, в повітрі, яке ще пам'ятало її дихання? В ім'я чого? Надії на її повернення? Надії в мене не було. Зате в мені жило очікування – останнє, що мені лишилося від неї. Які звершення, знуцання, які муки іще ждали мене? Я нічого не знав, але й далі непохитно вірив у те, що час жорстоких днів іще не минув» [3, 179].

Відчуваєте? Тут потрібно спинятися.

«ДНК» вже працює, й оті щойно цитовані останні слова роману «самі» поєднуються зі словами і цифрами, що йдуть слідом за ними: «Закопане, червень 1959 – червень 1960»... «Час жорстоких днів іще не минув»... Але ж хіба він колись остаточно може минути?.. Втім, чому ні?.. Ми ні цього, ні того не знаємо, нам залишається «тільки» сьогодні бути людьми, намагаючись повсякчас розуміти – що це означає.

«Фантастичний» екзистенціалізм ненаписаного автобіографічного роману про Гері-Львів? Паралелі й меридіани потенційної історично-літературознавчої компаративістської студії про Соляріс на тлі/в околицях Високого Замку? Імовірна актуальна публіцистика про те, що «духову ауру нації» (за Ліною Костенко) мають визначати Лем, а не Пилсудський; Тарковський, а не Сталін чи Путін?..

Вже разить душком профанації... Отако взяти й «нігілювати» Тему... Ту,

яку Лем так і не зміг розв'язати для себе впродовж усього життя... Однак і «закрити» її так само не вважав за можливе.

Тут же нічого не можна ствердити стовідсотково. І не менш відсотково не вдасться тут заперечити. Тут якийсь такий «дзен», такий «звук павутинки», якому «багато не треба». Йому досить лишатись есеєм... Бути межею, на якій потрібно спинятися...

### Bibliography and Notes

1. Гундорова Тамара, *«Вечори на хуторі біля Диканьки»: диявольський контракт і культурна ініціація*, [у:] Гоголь Микола, Тарас Бульба, Київ 1998, с. 5-16.

2. Іванова Наталя, *Специфіка есею як жанру художньо-небелетристичної літератури*, «Слово і Час» 2007, № 9, с. 15-25.

3. Лем Станіслав, *Соляріс. Едем*, Київ 1987, 416 с.

4. *Словник іншомовних слів*, Київ 2000, 1018 с.

5. Толковець Катерина, *Есей про есеї: «Менталітети» Ростислава Чопика*, Web. 18.06.2015. <<http://litakcent.com/2015/06/18/esej-pro-eseji-mentalitetu-rostyslava-chopyka/>>.

6. Чопик Ростислав, *Гоголь – Гоголь – і чорт*, «Слово і час» 2008, № 10, с. 61-67.

7. Чопик Ростислав, *Менталітети*, Київ 2014, 176 с.

8. Эпштейн Михаил, *Вместо заключения. Эссе об эссе*, [в:] Идем, Амеросия. Избранная эссеистика, Москва 2007, 504 с.

**Victoria Hoholina**

**INTERTEXTUALITY, INTERTEXT, INTEXT:  
INTERPRETATION APPROACHES**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Вікторія Гоголіна**

**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ, ІНТЕРТЕКСТ, ІНТЕКСТ:  
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ПІДХОДИ**

*Abstract:* The article attempts to analyze the key approaches to define the categories of intertextuality, the genesis of its theoretical elaboration. Also there were analyzed the aspects of the interpretation of intertextuality, the intertext, the intext and the variants of these mentioned concepts. The attention is drawn to the fact that considering the theory of intertextuality, there are should be built at least three semantic points of this concept. Then, there are two approaches to define intertextuality: by the form and by the content. The last point is that “the participants” of intertextual interactions are the texts, the author and the reader. The study presents the origins of the theory of intertextuality, analyzes its theoretical foundation and modern interpretation. In addition, the opinion is actualized that intertextuality is the general category, which means that the interaction between the texts is implemented through the intext and creates the intertext.

*Keywords:* text, intertextuality, intext, intertext, the reader, the author

Присутність одного тексту в іншому, явна чи прихована взаємодія між ними існує здавна, зокрема в українській культурі та літературі – ще з часів княжої Руси-України. Тобто практика інтертекстуальності – явище із давньою історією. Проте її теоретичне опрацювання – цілком новий процес, адже наукового підґрунтя теорія інтертекстуальності набула тільки у другій половині ХХ ст. То був період, коли багато культурних, літературних явищ розглядали з позицій семіотики. Тому не випадково текст у знаковій системі літератури

постав як знак, що взаємодіє з іншими знаками-текстами цієї системи. Водночас кожен текст є впорядкованою системою знаків, які мають різну природу та різні джерела походження. Таке розуміння тексту по-новому розкриває осмислення текстових категорій і анонсує розгляд інтертекстуальності як важливої категорії тексту.

Перш ніж звернутися до розгляду цієї категорії, варто зосередити увагу на трактуванні поняття “текст”. Цілком новаторським був погляд на текст Юрія Лотмана. На його пере-

конання, текст є живим організмом, який працює, щось творить, зазнає доповнень, поновлюється. Така діяльність тексту можлива й існує щонайменше у трьох площинах: текст – автор, текст – читач, текст – інші тексти. Як бачимо, “механізм роботи тексту передбачає якесь уведення в нього чого-небудь ззовні. Чи буде це “ззовні” – інший текст, чи читач (який теж “інший текст”), чи культурний контекст, він потрібний для того, щоби потенційна можливість генерувати нові смисли, що полягає в іманентній структурі тексту, перетворилася на реальність” [10, 436].

Найбільш революційною в наукових поглядах Ю. Лотмана була думка про те, що сам текст “мислить”, що він “здатний” до розмови, – проте, щоби працювати, текст “потребує співрозмовника. Свідомість потребує свідомости, текст – тексту, культура – культури. Введення зовнішнього тексту в іманентний світ даного тексту дуже важливе. З одного боку, в структурному, смисловому полі тексту зовнішній текст трансформується, утворюючи нове повідомлення” [10, 437]. Але, без сумніву, змінюється і той текст, до якого ми вводимо інший, і змінюється він на багатьох рівнях: структурному, композиційному, змістовому тощо, – бо насамперед він стає середовищем розвитку вже кількох семіотичних систем. Такі взаємодії між текстами завжди взаємозумовлені, подвійні у багатьох аспектах. Окрім того, саме явище присутності одного тексту в іншому працює так, що кожен із текстів доповнюється та прочитується по-новому, відкриває особливі грані розуміння певних кодів у своїй структурі. Це неоднорідне текстове середовище надзвичайно складне не лише

структурно, але передусім сенсовно. Такі тексти – це особливий виклик для читача, бо від нього залежить, чи буде такі неоднорідні текстові середовища розшифровано, розкрито, осмислено вповні. До того ж, найважливіше в текстових взаємодіях – не просто віднайти елемент “чужого” тексту, а розкрити прихований за цим маленьким елементом текст із усіма наслідками його присутности. Саме в такий спосіб і твориться текст у тексті.

Утім, на особливу увагу заслуговує думка науковця про те, що “можлива також така побудова, при якій один текст подано як неперервну розповідь, а інші введено у нього в зумисно фрагментарному вигляді (цитати, відсилання, епіграфи тощо)” [10, 437]. Саме у цій тезі закладено одне з головних положень інтертекстуальности: один текст містить у своїй структурі елементи іншого чи інших текстів, які взаємодіють і між собою, і з новим текстовим середовищем, у яке вони потрапили. Цю взаємодію завжди супроводжують змістова та композиційна непередбачуваність, трансформації всіх текстів, які перебувають у цій взаємодії.

Таке розуміння тексту тісно пов’язано з інтертекстуальністю як однією з ключових текстових категорій.

Поняття “інтертекстуальність”, як відомо, ввійшло в літературознавчий обіг наприкінці 1960-их років, ставши одним із ракурсів літературного аналізу будь-якого тексту. Поняття “інтертекстуальности” запропонувала Юлія Крістева. Уперше цей термін прозвучав у доповіді дослідниці про творчість Міхаїла Бахтіна восени 1966 року на семінарі Роляна

Барта. Цю доповідь було опубліковано навесні 1967 року як статтю *Бахтін, слово, діалог і роман* [7, 427-457]. Свою концепцію Ю. Крістева будувала, спираючись на ідеї діалогічності й чужого слова М. Бахтіна, який пропонував розглядати слово, яке “сприймається не як безлике слово мови, а як знак чужої смислової позиції, як представник чужого висловлювання, тобто якщо ми чуємо в ньому чужий голос” [2, 206]. У процесі діалогічного спілкування виникає “двоголосе слово” [2, 207] як результат наповнення слова новим розумінням під час уведення його в інший контекст. Учений звернув увагу на те, що кожен мовець залишає у слові певний слід, відбиток, який вступає в діалогічні зв’язки з новим відбитком, що його залишає інший мовець. У такий спосіб слово постає комплексом залишених мовцями слідів, які взаємодіють між собою. Учений зазначав, що кожен мовець користується словами, які вже несуть у собі “чужий голос” [2, 207]; слова переходять із одного контексту в інший насиченими “чужим осмисленням” [2, 207]. У такому ракурсі, як М. Бахтін аналізував слово, Ю. Крістева трактує текст.

Розглядаючи теорію інтертекстуальності, слід відштовхуватися принаймні від трьох ключових смислових точок цього поняття, які виокремились у процесі його теоретичного опрацювання. По-перше, інтертекстуальність розглядають у широкому й у вузькому сенсах; по-друге, є два підходи до окреслення інтертекстуальності: з боку форми та з боку змісту; по-третє, “учасниками” інтертекстуальних взаємодій є не лише тексти, але й автор і читач. До того ж теоретичне осмислення інтертексту-

альності відбувалось у напрямку від тексту до автора, а потім – до читача як до головного інтерпретатора міжтекстуальних взаємодій.

Юлія Крістева як основоположник теоретичного опрацювання категорії інтертекстуальності головну увагу звертала на бік форми та на роль автора як творця тексту, а відтак й інтертекстуальності.

На ранньому етапі своєї наукової діяльності Ю. Крістева запропонувала “розуміння мови як матеріальної практики, а тексту – як матеріально-го продукту” [6, 495]. Тоді дослідниця й упровадила в науковий обіг термін “інтертекстуальність” (на позначення процесу перетину та взаємовпливу різних текстів в одному окремому), а також концепцію “поетичної мови” – мови матеріальності [6, 495].

Аналізуючи концепцію діалогізму М. Бахтіна, Ю. Крістева, звернула увагу на розуміння статусу слова, на усвідомлення способів поєднання слова з іншими словами в реченні, а водночас спроектувала це на вищі мовні рівні, зазначивши, що ті зв’язки, які виникають між словами, важливо “виявити на рівні більших синтагматичних одиниць” [7, 429]. У такий спосіб дослідниця вийшла на рівень тексту, заявивши: “Будь-який текст побудовано як мозаїку цитат, будь-який текст – це трансформація якогось іншого тексту. Так на місце поняття інтерсуб’єктивності приходять поняття інтертекстуальності” [7, 429].

Ю. Крістева вважає, що новий текст створюється із попередніх шляхом комбінування різних фрагментів цих текстів, тому згодом вона запропонувала нове визначення цього поняття: “Інтертекстуальність – це

транспозиція однієї чи кількох знакових систем в іншу знакову систему” [19, 40]. Ю. Крістева зазначила, що інтертекстуальна властивість пригаманна тексту не тому, що в ньому наявні елементи наслідування, запозичення чи деформації, а тому, що “письмо, яке творить текст, діє з допомогою редистрибуції та дисемінації попередніх текстів” [19, 52]; а також що автор пише у процесі зчитування більш раннього чи сучасного йому корпусу літературних текстів, тому сам він живе в історії, а життя суспільства записується в тексті [19, 52]. Дослідниця обстоює думку, що всі тексти, які читав конкретний письменник, більшою чи меншою мірою присутні в його творах. Вона зазначає, що “будь-яка книга відсилає нас до інших книг і завдяки різним типам додавання наділяє ці книги новим способом буття, створюючи також і власне значення” [8, 198].

Особливим “містком” від структуралістського розуміння інтертекстуальності до смислового – так би мовити, від форми до змісту, від автора до читача – стали погляди Роляна Барта. У працях вченого відбувся перехід від “твору” до “тексту”, від герменевтичних інтерпретацій до читання-письма [5, 378]. Для Р. Барта будь-який текст – це “сплетіння культурних кодів” [5, 379], а культурний код, за Р. Бартом, – “це перспектива множинности цитувань, міраж, зітканий із множинних структур; і одиниці, утворені цим кодом, – це ніщо інше, як відгомони чогось такого, що вже було читане, бачене, зроблене, пережите; код – це сліди цього «вже»” [5, 379]. Вчений також запропонував одне із найповніших трактувань поняття “інтертекстуальності”: “Кожен текст є інтертекстом;

інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш упізнаваних формах. Текст – це нова тканина, яку зіткано зі старих цитат. Фрагменти культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом – усі вони поглинуті текстом і змішані в ньому, бо завжди до тексту та навколо нього існує мова. Як необхідну передумову будь-якого тексту інтертекстуальність не можна зводити до проблеми джерел і впливів; вона є загальним полем анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих і автоматичних цитацій, що їх подано без лапок” [1, 115]. Як бачимо, вчений не так категорично, по-структуралістському, як Ю. Крістева, трактує поняття інтертекстуальності. Крім того, Р. Барт усе-таки зосереджував увагу на вузькому розумінні інтертекстуальності як присутності одного тексту в іншому.

Акцент на інтертекстуальності як на змістовій категорії (не так структурній) зробив і Жерар Женетт. Цей дослідник визначив міжтекстуальність як один із типів взаємозалежностей у літературі. Ж. Женетт для окреслення взаємодій між текстами використав термін “трансцендентність” – сукупність усіх елементів, через які один текст перебуває у взаємозв’язках, явних чи неявних, із іншими текстами.

Узагальнена кляса, що до неї відносять усі елементи, які є в певному тексті чужими, позиченими з інших творів, тобто текстову трансцендентність, Ж. Женетт називає “транстекстуальністю” [14, 54]. Водночас транстекстуальність, за Ж. Женеттом, поділяється на п’ять різновидів взаємодій текстів: архітекстуальність, паратекстуальність, транстек-

стуальність, метатекстуальність та інтертекстуальність. Учений визначає інтертекстуальність, як він сам зізнається, дещо обмежено [14, 54], через зв'язки присутності, які існують між двома чи кількома текстами. Інтертекстуальність найчастіше передбачає безпосередню присутність одного тексту в іншому. У буквальній формі виявом інтертекстуальності є цитування. У дослідженнях цього дослідника помітними є симбіоз форми та змісту і вузьке розуміння поняття інтертекстуальності, бо ж головну увагу літературознавця зосереджено на розгляді взаємодій між текстами через видимої присутності одного тексту в іншому, а головними учасниками інтертекстуальних взаємодій є автор і текст, причому текст певним чином “переважає” над автором (до речі, як і у Р. Барта).

Наступним щаблем еволюції поняття інтертекстуальності стали погляди Мішеля Риффатерра. Інтертекстуальність цей французький літературознавець розглядав як феномен, пов'язаний із читачем і залежний від нього. Міжтекстуальність, за М. Риффатерром, – це результат процесу читання, бо за будь-якою зримою чи прихованою фрагментарною присутністю одного тексту в іншому приховано цілісність тексту-донора, й відтворення такої цілісності можливе тільки у процесі читання, а точніше – за результатами читання. До того ж розкрити, віднайти таку інтертекстуальність може лишень “обізнаний” у літературному просторі читач, а зрозуміти, осмислити такі зв'язки, відчитати оте первинне розуміння тексту – читач, який розуміє культурний контекст. М. Риффатерр, зокрема, зазначав, що “інтертексту-

альність – це читачеве сприйняття зв'язків між конкретним текстом та іншими: попередніми і наступними – творами. Ці твори й формують інтертекст першого твору” [14, 57]. Розуміння інтертекстуальності з позицій читача та через акт читання, яке запропонував М. Риффатерр, має глибокий зміст, адже саме у процесі читання інтертекст стає “живим, діяльним” компонентом нового тексту, лише через читацьку обізнаність за непомітними, можливо, алюзіями, ремінісценціями чи явними цитатами відкривається змістовий, сюжетний, композиційний простір цілком іншого тексту. Лишень у читацьких уяві, мисленні, свідомості можливою є дієвість інтертекстуальних зв'язків. Тобто сам процес розуміння, відтворення міжтекстовості залежить від читача. Один текст може бути присутнім у другому через свій маленький компонент, фрагмент, але читацька свідомість здатна повністю перенести один текст в іншу текстову дійсність. Однак можливість для таких процесів у тексті, між текстами, в читацькій уяві надає сам автор, який свідомо чи несвідомо вводить “чужий текст” (у широкому сенсі) у власний.

На шляху зміни вектора трактування міжтекстовості – властиво, від форми до змісту – важливими є погляди Ігоря Смірнова. Російсько-німецький учений переконаний, що інтертекстуальний підхід до аналізу літературного твору має “онтологічний характер, а не операційний” [15, 192]. Тому інтертекстуальний аналіз твору зовсім не передбачає відтворення того шляху, яким рухався автор під час переробки чи опрацювання попередніх літературних творів для творення власного тексту. “Онтоло-

гічність у цьому випадку є тим, що інтертекст конститується як продукт не рецепції аналізованого тексту, але процесу текстотворення” [15, 11]. Тож у науковій концепції літературознавця інтертекстуальність – це передусім категорія текстотворення, навіть змістотворення. Тобто повноцінно зрозуміти значення художнього твору, осягнути його цілісний сенс можна лише через використання міжтекстуального підходу в аналізі тексту. Сам учений так визначає цю текстову категорію: “Інтертекстуальність – це додаток широкого родового поняття, яке має на увазі те, що зміст художнього твору повністю чи частково формується за посередництвом посилення на інший текст, який віднаходимо у творчості того самого автора, в суміжному мистецтві, в суміжному дискурсі чи в попередній літературі” [15, 11]. Така позиція акцентує на тому, що кожен текст завжди перебуває в певному контексті, що він не може існувати незалежно від свого оточення, а розуміння його змісту й залежить від того контексту. Проте це не лише текстовий контекст, але й ширший – культурний. І. Смірнов де в чому продовжує науковий розгляд категорії інтертекстуальності, який запропонував М. Риффатерр, адже обидва дослідники переконані, що інтертекстуальність насамперед пов’язана із розумінням, усвідомленням, значенням, змістом, – але М. Риффатерр акцентував на розумінні як на розкритті міжтекстових взаємодій, а І. Смірнов – на розумінні цілого тексту як середовища інтертекстуальних зв’язків. Окрім того, наукова позиція І. Смірнова доволі кардинальна, бо міжтекстуальність, на його переконання, є тотальним

явищем, притаманним усім текстам [15, 19]. Відтак можна ствердити, що вчений акцентує увагу на широкому розумінні інтертекстуальності як усеохопної категорії різноманітних текстуальних взаємодій.

Такі інтерпретації категорії інтертекстуальності окреслюють два погляди на цю категорію: широкий та вузький. Про це міркував, зокрема, польський дослідник Ришард Нич. Вузьке розуміння інтертекстуальності – це “дослівно витлумачена текстовість” [11, 79], тобто перенесення певного фрагмента тексту в інший. Натомість широке розуміння інтертекстуальності полягає в “наголосі на міжтекстовій природі кожного текстового витвору” [11, 72]. Тобто акцент роблять на зв’язках, якими поєднано окремі тексти. Р. Нич артикулював визначення міжтекстовості, спираючись на широке розуміння цього поняття. Для нього інтертекстуальність – це “категорія, що охоплює той аспект загальних властивостей і зв’язків тексту, який указує на залежність його створення та сприймання від обізнаності учасників комунікативного процесу з іншими текстами й архітекстами” [11, 73].

Спробу теоретичного осмислення поняття інтертекстуальності зробила й французька літературознавець Наталі П’єге-Ґро. Дослідниця сформулювала тезу про те, що такий текст “несе пам’ять про традиції” [14, 48]. На думку науковця, інтертекстуальність слід розуміти як складну та добре організовану систему. Тож “інтертекстуальність – це пристрій, із допомогою якого один текст перезаписує інший текст, а інтертекст – це

ціла сукупність текстів, які залишили відбитки у певному творі” [14, 48].

Н. П'єге-Гро вважала, що “інтертекстуальність уповні передбачає активного читача; саме він повинен не тільки розпізнати наявність інтертексту, а й ідентифікувати його, а потім і дати йому власне тлумачення” [14, 132], – тому дослідниця замислювалася над рецепцією інтертекстуального твору та над особливостями його тлумачення. Н. П'єге-Гро переконана, що тлумачення інтертексту залежить не від ерудованости читача, а від стратегії сенсів тексту, бо різні тексти вимагають різного розшифрування. Текст, який містить маскування та викриття, вимагає від читача тлумачення інтертексту як прихованого сенсу.

На смисловій, змістовій природі інтертекстуальності акцентував і польський літературознавець Міхал Гловінський. Зокрема, він переконаний, що інтертекстуальність виникає тоді, коли “відбувається семантична активізація двох текстів, однак провідним чинником є текст, який посилається, а активізація тексту, на який посилаються, є вторинним явищем” [4, 290]. Така заувага вченого, безсумнівно, вагома, бо звичайна формальна присутність одного тексту в іншому є лише сигналом міжтекстової взаємодії, за яким приховано конкретні сенси, різноманітні трансформації на багатьох текстових рівнях. Але можна не погодитися з думкою науковця про вторинність тексту, на який посилається автор, адже за кожною цитатою, алюзією чи іншою формою інтертекстуальності завжди стоїть цілісний текст і кожна форма міжтекстовості приносить цей текст у текст, який використовує цю цитату. І

в багатьох випадках трапляється так, що, лишень актуалізувавши цілісний зміст і сенси тексту, на який посилаються, можна зрозуміти прихований зміст тексту, який посилається. Проте, безперечно, інтертекстуальність передусім виявляється саме у змістовому полі текстів. Це її, так би мовити, первинна функція – працювати над змістовими надбудовами. Інтертекстуальність – така система, де компоненти рівноправні. Так, у контексті міжтекстовості, з формального боку, головним є текст, який посилається, бо саме він актуалізує чи стимулює інтертекстуальну взаємодію, саме в його структурі є чужі елементи. Проте, коли йдеться про змістовий бік взаємодії, то тексти, які взаємодіють є рівноправними, взаємопов'язаними і впливають один на одного. Через інтертекстуальну взаємодію ми по-іншому прочитуємо не лише текст, який посилається, але і текст, на який посилаються.

Широке розуміння інтертекстуальності пропонують і Микола Ільницький та Василь Будний. Українські вчені розглядають міжтекстуальність із позицій компаративістики, що є новим у трактуванні цієї текстової категорії. Одним зі шляхів виходу з певної обмежености осягнення літературного тексту вчені вважають саме інтертекстуальний підхід, адже він передбачає багатоаспектність інтерпретацій будь-якого літературного явища. Інтертекстуальні дослідження, переконані науковці, “враховують взаємодію різнорідних чинників літературного розвитку” [3, 241]. Варто також зазначити, що вчені не тільки розкривають феномен інтертекстуальности, але й використовують поняття “інтертекстуальна ме-



режа” [3, 241], називаючи її “поліфонічною” [3, 241], та наголошують на її визначальній ролі – на тому, що саме в такому міжтекстовому дискурсі “текст вступає у діалог з безмежною множинністю інших текстів” [3, 241].

Своєрідним узагальненням і спробою поєднати три аспекти розгляду категорії інтертекстуальності, окреслені вище, є міркування Віри Просалової. Науковець переконана, що інтертекстуальність – це визначальна ознака не лише літературного, але й митецького дискурсів, особливий рушій розвитку культури, риса світогляду людини. “Кожен окремо взятий текст, – зазначає В. Просалова, – як правило, виявляється місцем перетину інших, адже письменник перебуває під впливом різноманітних дискурсів, реагує на інші твори. При цьому попередній текст входить у новий не у своєму оригінальному, а у пропущеному крізь призму реципієнта вигляді” [12, 4]. Як бачимо, вчена розуміє текст як продукт творчої роботи автора під впливом різних чинників. Водночас вона характеризує і текст-реципієнт, і текст-донор, зазначаючи, що останній в інтертекстуальному дискурсі також змінюється. У такому контексті виявляється механізм інтертекстуальності, сутність взаємодії між текстами, коли вони взаємозумовлені та взаємозалежні.

Науковець особливого значення надає ролі читача в інтертекстуальному дискурсі, бо саме в читацькій свідомості з’являється додаткове смислове навантаження, яке наростає в тексті у процесі його взаємодії з іншими текстами. Тому В. Просалова розрізняє авторську та читацьку інтертекстуальність. “Розмежування авторської та читацької інтертек-

стуальності зумовлене різницею у компетентності цих двох суб’єктів комунікативного процесу, часовою дистанцією між творенням тексту та його рецепцією, свідомим приховуванням автором міжтекстових зв’язків, потенційною множинністю читацьких інтерпретацій” [12, 7]. У такому сенсі розкривається сутність не лише взаємодії тексту та читача, тексту й автора, але і взаємодії автора та читача. Автор тут постає як той, хто анонсує, дозволяє міжтекстовій взаємодії, а читач розпізнає їх і розвиває. Проте може видатися, що функція читача є дещо спрощеною, а автора – всеохопною, бо виходить, що тільки автор закладає у свій текст міжтекстуальність. Однак трапляється, що в рецепції читача (завдяки його обізнаності) з’являються такі інтертекстуальні паралелі, яких автор не закладав у свій твір. До того ж у часовій перспективі надзвичайно складно відтворити те, які конкретно міжтекстові взаємодії автор актуалізував у своєму творі.

Як бачимо, інтертекстуальність як літературна та загальнокультурна категорія не може мати чітких меж, бути виразно окресленою, мати єдину вичерпну дефініцію. З огляду на це можемо визначити інтертекстуальність як певний абстрактний феномен, як теоретичне поняття, що означає взаємозв’язок між текстами та реалізується через свої ключові практичні вияви: інтертекст та інтекст.

Термін “інтертекст” запропонував М. Бахтін у 1920-их роках як процес читання тексту [18, 482]. Натомість Ю. Крістева пробувала по своєму окреслити сутність інтертексту. Як зазначає Георгій Косіков, науковець була переконана, що “ін-

тертекст потрактовується не як зібрання «точкових» цитат різноманітних авторів, а як простір сходження різноманітних цитувань, не лише конкретних авторів, а й безлічі дискурсивних площин, що становлять культуру, занурення в яку і породжує текст; інтертекст виникає у процесі зчитування чужих дискурсів” [18, 481]. Водночас вона зазначала, що інтертекст – це насамперед читання-письмо, і виникає він у процесі переписування інформації, утвореної в уже наявному чи в попередньому культурному контексті [9, 233].

Проте важливим є не лише інтертекст, але й інтекст. Зокрема, Петер Тороп наголошує на тому, що поняття “інтертекст” та “інтекст” не є тотожними, а мають різні значення. На думку естонського науковця, інтекст – це фрагмент чи фрагменти одного тексту в іншому, натомість інтертекст – дещо ширше утворення, що його трактують як смисловий текст, утворений унаслідок взаємодії тексту й інтексту. Інтекст літературознавець “пов’язує з тим же джерелом, а інтертекст – не лише з текстовими, а й нетекстовими елементами. На думку вченого, коли мова йде про інтертекст, список джерел не може претендувати на вичерпність чи остаточність, тому дослідник розмежовує поетику інтексту, поетику інтертексту, поетику джерел і поетику «свого – чужого». Поетику інтертексту він розглядає як комбінацію кількох інтекстів, розрізняючи зовнішню та внутрішню інтертекстуальність” [16, 7]. Водночас розрізнення зовнішньої та внутрішньої інтертекстуальності, яке пропонує вчений, є доволі важливим для теорії цієї категорії взагалі. Зокрема, “зовнішня інтертекстуаль-

ність, – зазначає літературознавець, – характеризує можливі контакти готового тексту, його семантичний потенціал, внутрішня інтертекстуальність характеризує породження тексту, принципи поводження з “чужим словом” [16, 55]. Як бачимо, таке трактування запропонованих понять розкриває і процес творення тексту, і його функціонування в контексті інтертекстуальності.

Дещо схожу інтерпретацію інтертексту подає і Мар’яна Шаповал. Дослідниця зазначає, що “інтертекстом вважається міжтекстовий простір, який виникає між двома чи більше творами, що виявляють схожість елементів” [17, 60]. Тим часом Віра Просалова переконана, що інтертекст – це проміжне утворення, яке не є закріпленим за окремим твором. “Він (інтертекст) виявляється в інтерсуб’єктивних взаєминах, що викликають ситуацію смислотворення, оприявлюється відразу в кількох текстах” [13, 7]. Можна стверджувати, що однією з ключових ознак інтертексту є те, що він породжує смислотворення. Власне, одна з головних функцій інтертексту – творити нові смисли. Водночас інтертекст – це текст-смисли, точніше, міжтекст-смисли, проміжний смислотекст. На думку В. Просалової, “інтертекст – це проміжний текст, тобто міжтекст, що постає у формі контекстуального побутування твору, його взаємодії з іншими текстами” [13, 7].

Якщо зважити на згадані вище два аспекти розгляду поняття інтертекстуальності (як загальної текстової категорії), тобто на форму та зміст, то формою міжтекстуальності може поставати інтекст, а змістом – інтертекст. Інтекст – це фрагмент

чи фрагменти (які мають словесне оформлення) одного тексту чи кількох у іншому. Власне, той змістовий текст, який постає завдяки інтертекстуальній взаємодії, і є інтертекстом. Усі смислові надбудови, які виникають між текстами чи в самих текстах, що взаємодіють, через присутність інтексту, є інтертекстом.

### Bibliography and Notes

1. Барт Ролан, *Избранные работы*, Москва: Прогресс, 1989, 616 с.
2. Бахтин М. М., *Проблемы поэтики Достоевского*, [в:] Idem, *Собрание сочинений*: В 7 томах, Том 6, Москва 2002, с. 5-367.
3. Будний Василь, Ільницький Микола, *Порівняльне літературознавство*, Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія" 2008, 430 с.
4. Гловінський Міхал, *Інтертекстуальність*, [у:] *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* / Упорядник Б. Бакула; Пер. з польської С. Яковенка, Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2008, с. 284-309.
5. Зубрицька Марія, *Ролан Барт*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки в ХХ ст.* / Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис 1996, с. 378-379.
6. Зубрицька Марія, *Феміністична теорія та критика*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки в ХХ ст.* / Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис, 1996, с. 495-496.
7. Кристева Юлія, *Бахтин, слово, діалог и роман*, [в:] *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*, Москва: Прогресс 2000, с. 427-457.
8. Кристева Юлія, *Текст как письмо-чтение*, [в:] Eadem, *Избранные труды: Разрушение поэтики*, Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004, с. 194-225.
9. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*, Чернівці: Золоті литаври 2001, 636 с.
10. Лотман Юрій, *Текст у тексті*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки в ХХ ст.* / Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис, 1996, с. 430-440.
11. Нич Ришард, *Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство*, Львів: Літопис 316 с.
12. Просалова Віра, *Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури*, Донецьк: Донецький національний університет 2014, 154 с.
13. Просалова Віра, *Текст у світі текстів Празької літературної школи*, Донецьк: Східний видавничий дім 2005, 344 с.
14. Пьеге-Гро Натали, *Введение в теорию интертекстуальности*, Москва 2008, 240 с.
15. Смирнов И., *Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака*, Санкт-Петербург 1995, 192 с.
16. Тороп Петер, *Тотальный перевод*, Тарту: Тартуский университет 1995, 220 с.
17. Шаповал Мар'яна, *Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми*, Київ: Автограф 2009, 352 с.
18. Якубовський Віталій, *Фольклорний текст та інтертекст*, [у:] *Література. Фольклор. Проблеми поетики*, Випуск 36, Київ: Видавництво Київського національного університету ім. Тараса Шевченка, 2012, с. 479-486.
19. Kristeva Julia, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969, 384 pp.

**Svitlana Natiashko**

**NARRATIVE IN PSYCHOANALYSIS AND LITERATURE:  
POINTS OF CONCURRENCES AND DIFFERENCES**

Lesya Ukrainka Eastern European National University, Ukraine

**Світлана Натяжко**

**НАРАТИВ У ПСИХОАНАЛІЗІ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ:  
ТОЧКИ ЗБІГІВ ТА РОЗБІЖНОСТЕЙ**

*Abstract:* The article deals with the importance and relevance of narrative's research at the intersection of various studies, psychology and literature in particular. Works devoted to the issue of research are analyzed. A direct link between literature and psychoanalysis is showed, as well as their joint narrative nature is proved. A work of art and a history of illnesses as texts-narratives, persuasions in studying them are investigated in the article. Their major differences are determined. The basic problems in researching a history of illnesses and a work of art as texts-narratives are pointed out.

*Keywords:* narrative, psychoanalysis, literature

Наука про літературу є неоднорідною сферою дослідницьких практик. Художній текст – комплексна структура, описати яку за допомогою однієї моделі практично неможливо. Складність організації тексту робить його предметом вивчення багатьох дисциплін, зокрема літературознавства, лінгвістики, семіотики, філософії, психології тощо. Одним із найважливіших розділів літературознавства є теорія літератури, в рамцях якої активно розробляється наратологія, або теорія оповіді, що склалася як особлива літературознавча дисципліна в середині 60-х років ХХ ст., після переосмислення основних концепцій теорії оповіді: ідеї прийому і функції В. Проппа, В. Шкловського і Б. Ей-

хенбаума; принципу діялогічності М. Бахтіна; теорії точки зору П. Лаббока і Н. Фрідмана; комбінаторної типології З. Лайбфріда, В. Фюгер, Ф. Штанцель; ідей рецептивної естетики і герменевтики (Г. Р. Яусс, Г. Ізер, П. Рікер, Ф. Растьє). Особливу роль зіграли праці французьких структуралістів А.-Ж. Греймаса, К. Бремона, Р. Барта.

Загалом наратив визнаний іманентною властивістю людського мислення і, звідси, – головною формою розуміння культурного досвіду, організації наукових досліджень і освітніх технологій, соціальної взаємодії. Це відкриття Й. Брокмайер, Р. Гаррі відносять до 1980-х років; вони пишуть, що “оповідна форма – і усна, і письмова – становить фундаменталь-

ну психологічну, лінгвістичну, культурологічну та філософську основу людських спроб прийти до згоди з природою і умовами існування [...]. За допомогою наративу ми осмислюємо і більш широкі, більш диференційовані і більш складні контексти нашого досвіду” [4, 32]. Зусиллями істориків, філософів, культурологів категорія наративности отримала досить широке розповсюдження і багате концептуальне наповнення.

Основу наратології заклали дослідження представників російської формальної школи ОПОЯЗ і Празького лінгвістичного гуртка. Відомі теоретики наратології (Ц. Тодоров, Р. Барт, Ж. Женетт, М. Баль, В. Шмід, Дж. Принс, С. Четман, Я. Лінтвелт) розробили ієрархічну модель оповідних інстанцій і рівнів, визначили специфіку відносин між оповіддю, розповіддю й історією. Ці та інші дослідники вказали на основні компоненти теорії ведення розповіді/оповіді: комунікацію (В. Тюпа, В. Шмід), подієвість (Ж. Женетт, Ю. Лотман, В. Тюпа, В. Шмід), темпоральність (Ж. Женетт, П. Рікер, О. Трубіна) тощо. Концептуальні засади поняття наративу закладені у працях відомих українських наратологів: Н. Тamarченко, Л. Мацевко-Бекерської, І. Папуші, Ю. Коваліва, О. Ткачука, М. Ткачука та інших. Крім того, у *Наратологічному словнику* О. Ткачука представлено дефініцію поняття [11]. Детальну характеристику наративних стратегій подає Л. Мацевко-Бекерська в контексті малої прози української літератури кінця XIX – початку XX ст. [8]; Х. Пастух розглядає наративну стратегію як систему на матеріалі іншомовної літератури [10]; І. Бехта зосереджує увагу на

когнітивних стратегіях інтерпретації оповідного дискурсу [3].

Набутками наративних досліджень активно користуються теоретики наративної психології (Т. Сарбін, Г. Олпорт, Дж. Бруннер, К. Герген, Ч. Тейлор), які стверджують, що сенс людської поведінки виражається з більшою повнотою в оповіданні, а не у логічних формулах і законах, оскільки розуміння людиною тексту і розуміння ним самого себе аналогічні.

Проте питанню термінологічного статусу наративної стратегії як поняття і тактики в дослідженнях із літературознавства та психоаналізу приділено порівняно небагато уваги. Серед питань, які ще недостатньо вивчені, варто виокремити проблеми, що стосуються аналізу наративу як невід’ємної частини літературознавства та психоаналітичної науки.

Таким чином, метою та завданням, які ставимо перед собою у цій статті, є порівняльне вивчення наративу у психоаналізі та літературознавстві з метою виявлення спільностей та розбіжностей та доведення актуальності дослідження наративних стратегій та намірів у сферах, де література взаємодіє з реальністю особливо активно, стираючи межі між мистецтвом і життям. Психоаналіз – це саме та царина науки (відповідно й об’єкта вивчення – психіки), яка активно запозичає з літератури стратегії оповіді й вертається в літературу вже з «олітературеними» психоаналітичними структурами.

До базових ідей наратології відносять трактування тексту як акту комунікації, уявлення про художню комунікацію як про процес, який реалізується на декількох розповідних

рівнях, комплексне трактування проблеми дискурсу.

Основними категоріями понятійного апарату наратології є наратив, наративність, подія, розповідні інстанції (конкретний й абстрактний автор і читач, наратор і наратор), фокалізація, фабула, сюжет, дискурс.

Під наративами прийнято розуміти розповідні твори будь-якого жанру і функціональності. Термін “наратив” походить від латинського слова *gnarus* (знає, хто розуміється), утвореному від індоєвропейського кореня *gno* (знати). Наратив загалом виступає у ролі головної форми упорядкування й осмислення навколишнього світу, а в контексті літературознавства – як особливий конструкт, за допомогою якого через розповідь освоюється навколишня дійсність.

У поширенні наративного підходу в галузі суспільних і природничих наук головну роль, як зазначає І. Ільїн, “грало літературознавство, яке на основі останніх досягнень лінгвістики стало сприймати сферу літератури як специфічний засіб для створення моделей експериментального освоєння світу” [7, 275]. Дослідники в галузі літературної риторики вважали, що досягнення їх науки можуть бути екстрапольовані на інші сфери, оскільки мова художньої літератури є одним із способів використання мови, а також оскільки художня література імітує різні типи комунікацій.

Філіп Барський, розглядаючи індивідуальність як одну з рис наративу, стверджує: “Людина організовує свою ідентичність за допомогою наративу, що представляє собою «особистий міт», який складається у підлітковому віці й переглядається все подальше життя” [1, 98]. У пошуках

світоглядної чи психологічної рівноваги людина намагається ідентифікувати новобачене чи новосприйняте за певним каноном. Знаний теоретик структуралізму, а також і наратології, Жерар Женетт у своїх працях прийшов до наступного висновку: “Сучасна людина відчуває своє часове тривання як «тривогу», свій внутрішній світ як нав’язливу турботу чи нудоту; віддана владі «абсурду» і терзань, вона заспокоюється, проєктуючи свою думку на речі, конструюючи пляни та фігури, черпаючи таким чином хоч трохи стійкості й стабільності з простору геометричного” [5, 127]. Тому розвиток наратологічних концепцій стає цілком виправданим з огляду на його здатність максимально проєктуватися в матерію художнього тексту.

Загалом у трактуванні наративу Ж. Женетт виділяє три елементи: “історія [...] – для оповідного означуваного або змісту; розповідь у власному сенсі [...] – для означаючого, висловлювання, дискурсу або власне оповідного тексту; нарація – для оповідного акту, і для всієї загалом реальної або вигаданої ситуації, в якій відповідний акт має місце” [6, 64]. Ці терміни характеризуються наступним зв’язком між собою: “...Історія і нарація постають перед нами тільки через посередництво розповіді. Однак вірним є й зворотне: розповідь – розповідний дискурс – може існувати остільки, оскільки вона оповідає деяку історію, при відсутності якої дискурс не є розповідним (як, наприклад, у випадку *Етики* Спінози), і оскільки вона породжується деякою особою, за відсутності якої (наприклад, у випадку колекції документів, знайдених археологами) не можна говорити про дискурс у власному розумінні слова.

Як наратив оповідання існує завдяки зв'язку з історією, яка в ньому викладається; як дискурс воно існує завдяки зв'язку із нарацією, яка його породжує" [6, 66]. Звідси випливає, що історія як така та її переказ із погляду автора лягають в основу дослідження художніх творів як наративів.

Ж. Женетт відіграв значну роль у формуванні наративної теорії та її застосуванні у літературознавстві. Так, вироблений ним категоріальний апарат (аналепсис, пролепсис, фокалізація, резюме, сцена та ін.) і вибудована схема аналізу наративу (яка включає наративний, комунікативний, подієвий, часовий, фікціоноальний, естетичний та метанаративний рівні) застосовується при вивченні художніх творів. Дослідження літературного твору як наративу допомагає літературі досягнути своєї цілі – зрозуміти автора, його твір та месидж, який він передає у творі. А також такий метод слугує для утворення певних читацьких стратегій художньої літератури.

Однак ключовим, на нашу думку, є те, що для нараторологічного дискурсу характерна двояка орієнтація на об'єкт дослідження, тому синхронно розвиваються два напрями вивчення літературного твору: "фабульний" та "комунікативний". Для першого важливим є текст як виклад послідовного розгортання подій, як поступове відтворення деякої історії; другий зосереджується безпосередньо на художньому тексті як посередникові для здійснення комунікації між автором та читачем. Ж. Женетт наполягає на тому, що основою будь-яких теоретичних міркувань із приводу функціонування художнього тексту в культурному просторі є опозиція "об'єктивної

розповіді та суб'єктивного дискурсу" [5, 294].

З нашої точки зору "фабульний" та "комунікативний" напрями лягають в основу взаємодії наративу та психоаналізу. Як і у випадку із художнім твором, вивчення історій хвороб із перспективи наративних стратегій залишається сьогодні актуальним і не до кінця дослідженим.

М. Крейсморнт у статті *Trusting the Tale: Narrativist Turn in the Human Sciences* стверджує, що "наратив – це область крос-дисциплінарних взаємодій і медіацій, яка збирає воедино все, що має відношення до наративу в цілком різних науках (філології, історіографії, психоаналізі, філософії, економіці і так далі), розглядає його одночасно як предмет (форму письмового або усного дискурсу) і як інструмент пізнання (наприклад, наративне прочитання деяких філософських теорій), описує складну конфігурацію наративного повороту, включаючи безліч «різноманітних стежок»" [13, 630]. Сучасні дослідники сперечаються про схожість наративу та психоаналізу, однак сходяться у тому, що спільність полягає у підвищеному інтересі до людини, її думок про себе, її висновків про себе, про правильність вчинків і того, що, на її думку, правильно або неправильно робити.

У лінгвістичних дослідженнях класичним вважається визначення усного наративу, запропоноване В. Лабовим і Д. Валецьким, яке отримало подальший розвиток у дослідженні В. Лабова і Д. Феншела *Терапевтичний дискурс. Психотерапія як розмова*, присвяченій безпосередньо психотерапевтичному дискурсу. Згідно з цим визначенням, наратив розглядається як "один із способів репрезентації ми-

нулого досвіду за допомогою послідовності упорядкованих пропозицій, які передають часову послідовність подій за допомогою цієї впорядкованості” [11, 47]. Вільям Лабов стверджує, що повністю сформований наратив містить шість елементів: тезу (короткий виклад, резюме наративу), орієнтацію (час, місце, ситуація, дійові особи), послідовність подій, оцінку (значимість і сенс дії, ставлення оповідача до цього дійства), резолюцію (що остаточно трапилося) і код (через який оповідач повертається у теперішній час).

У ході індивідуальної психотерапії відбувається осмислення і переробка особистої історії пацієнта через діалог із психотерапевтом. Під переробкою не слід розуміти “переписування” історії, зображене Джорджем Орвелом у його антиутопії *1984*, коли на групових фотографіях, завдяки роботі ножиць і клею, зникають одні персонажі й з’являються інші. Склад історичних дійових осіб залишається тим самим, змінюється лише ставлення до них і подій, у яких вони брали участь. Неможливо скасувати жоден епізод, але можна надати йому нового змісту; в результаті трагічні події, до того нестерпно болісні, посядуть своє місце в уявленнях пацієнта й перестануть завдавати болю. Схематично процес психотерапії можна уявити собі таким чином: пацієнт розповідає психотерапевтові історії зі свого життя. Потім вони разом обговорюють ці історії, більш-менш докладно, з більшою або меншою мірою участі обох співрозмовників. У результаті у пацієнта поступово виникає нове бачення цих історій, причому не тільки в інтелектуальному, а й в емоційному планах. Завдяки цьому і здійснюється

зміна – пацієнт приходиться до більш цілісного і позитивного, оптимістичного сприйняття свого життя і самого себе.

В останнє десятиліття в психоаналітичній літературі звучить заклик інтерпретувати історію життя пацієнта, що розповідається в ході психотерапевтичних сеансів саме як наратив. Використання цього поняття виявляється продуктивним при зіткненні із проблемою достовірності розповідей пацієнта.

Почате нами дослідження засноване на уявленні про те, що наративи є засобом організації та співвіднесення особистого досвіду суб’єкта. У цьому сенсі вони дійсно відображають якісь внутрішні структури і емоційні стани оповідача. Але оскільки наративи розгортаються у процесі діалогу, вони виявляються вбудованими у структуру взаємодії загалом і функціонують як еквівалент мовного акту – прохання, відмови тощо. Інакше кажучи, наративи розповідаються з метою здійснити на слухача вплив і викликати у нього відгук – ментальну реакцію або реакцію на поведінковому рівні. Крім того, однією із найважливіших функцій наративу є самопред’явлення (*self-presentation*) оповідачем себе у процесі розмови. У цьому плані літературний твір і сеанс у психоаналітиці виступають тотожними.

Варто згадати уривок із роботи Міхаїла Бахтіна *Форми часу і хрононому в романі. Нариси з історичної поетики*, яким можна охарактеризувати точки збігу у вивченні наративу у психоаналізі та літературознавстві: “Перед нами дві події, подія, про яку розказано в творі, і подія самого розповідання (в цьому останньому ми і самі беремо участь як слухачі-читачі);



події ці відбуваються в різні часи (різні й по тривалості) і у різних місцях, і в той же час вони нерозривно об'єднані в єдину, але складну подію, яку ми можемо позначити як твір в його подієвій повноті [...]. Ми сприймаємо цю повноту в її цілісності й неподільності, але одночасно розуміємо й усю різницю складових її моментів” [2, 403-404].

Дійсно, сам процес розказування історії пацієнтом у кабінеті постає як історія, розказана героєм художнього твору; історія хвороби пацієнта, записана лікарем, та твір, створений письменником, трактуються рівнозначно. Тут історія хвороби прирівнюється до літературного твору, а психотерапевт до письменника. Обидва способи інтерпретації дійсності мають на меті допомогти реципієнтові (чи то читачеві, чи то пацієнтові) усвідомити перипетії й складнощі реального життя та допомогти йому у процесі самоусвідомлення та самореалізації. Звідси випливає, що розповідання історій є необхідною умовою успіху. А отже, історії хвороби, як і літературні твори, можна аналізувати як наративи. У попередніх наших дослідженнях ми здійснили аналіз історії хвороби пацієнта, записаної Зигмунтом Фройдом, як наратив, наклавши на неї Женеттівську схему дослідження наративів (див.: [9]). Проведений нами аналіз дає можливість констатувати, що не лише художні твори, а й лікарські історії хвороб дійсно можна розглядати як текст-нاراتив. Вони підлягають усім принципам, постулатам, прийомам, що застосовуються при дослідженні художніх наративів. У статті ми довели наратологічну природу психоаналітичних текстів.

Однак, попри всю подібність літературних творів та історій хвороб як наративів, існує низка розбіжностей.

У історії, що розповідається пацієнтом, важливо, наскільки вона правдива й точно розказана. З моменту становлення психоаналізу стояло питання про те, чи дійсно ті чи інші події в житті пацієнта мали місце, або ж, що більш імовірно, розповіді пацієнтів слід розуміти як одну з можливих суб'єктивних версій подій. У випадку літературного твору письменник інтерпретує історію по-своєму, додаючи чи забираючи певні епізоди, застосовує різні зображувальні засоби для метафоричності та підвищення естетичної складової твору. Реципієнт літератури, як правило, не задається питанням, наскільки правдива історія і чи вона взагалі мала місце в реальності. Для лікаря-психотерапевта така позиція неприпустима. Він, навпаки, зі всього потоку подій має віднайти лише правдиві, ті, що реально існують, і показати їх у “голому” вигляді. Психотерапевта цікавлять лише ті факти та події з історії життя пацієнта, учасником яких він може бути (безпосередньо чи опосередковано).

Ще одне питання, на яке також немає поки що чіткої відповіді: чи є історії цього пацієнта варіаціями якогось одного сюжету, або історії різних пацієнтів – це лише варіації того ж самого “клясичного” сюжету. У кожній людини в репертуарі є кілька різних сюжетних мотивів, універсальних для всього людства, або глибоко індивідуальних, здобутих в ході онтогенезу. У художній літературі, як доведено в літературознавстві, усі сюжети є інваріантами набору клясичних сюжетів.

Щодо схеми аналізу твору-нاراتиву, то в цьому аспекті письменнико-

ві доступна ширша підбірка варіацій: співвідношення між різними рівнями Женеттівської схеми, згадуваної вище, може коливатися. Тимчасом історії хвороб мають переважно сталу систему кількісного співвідношення рівнів: більша роль відводиться нарративному, часовому та подієвому.

Такий підхід до дослідження історій пацієнта потребує виявлення нарративів у контексті психотерапевтичного дискурсу та чіткого визначення нарративу. Аналіз літератури із даної проблеми показує, що в роботах багатьох дослідників термін “нарратив” розуміється по-різному, а саме як: а) розповідь пацієнта про події життя, переказування сновидінь, фантазій; б) тематично єдина сюжетна лінія, що охоплює весь життєвий шлях людини; в) один із модусів психотерапевтичного дискурсу. При цьому з’ясувалося, що є значні розбіжності в розумінні суті нарративу та його характерних ознак. Крім того, очевидно також, що загальноприйняте визначення нарративу, яке дозволило б відрізнити його від “не-нарративу”, відсутнє. Ці питання залишаються невирішеними і в літературознавстві. Тим часом узгодження розуміння ключового концепту двох наук, які взаємодіють (психології й літературознавства) і послуговуються тими самими термінами, дозволить значно розширити можливості психоаналітичних студій у літературознавстві.

### Bibliography and Notes

1. Барский Ф. И., *Личность как черты и как нарратив: возможности уровневых моделей индивидуальности*, [в:] *Методология и история психологии* 2008, № 3, с. 93-105.

2. Бахтин М. М., *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*, [в:] *Idem, Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 403-404.

3. Бехта Иван, *Стратегії інтерпретації оповідного дискурсу*, [у:] *Вісник Сумського державного університету*, Суми 2004, Серія: Філологічні науки, № 3 (62), с. 26-32.

4. Брокмайер И., Харре Р., *Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы*, [в:] *Вопросы философии* 2000, № 3, с. 29-42.

5. Женетт Жерар, *Фигуры*: В 2-х томах, Москва 1998, Том 1, 472 с.

6. Женетт Жерар, *Фигуры*: В 2-х томах, Москва 1998, Том 2, 469 с.

7. *Западное литературоведение XX века: Энциклопедия*. Москва: Intrada 2004, 260 с.

8. Мацевко-Бекерська Лідія, *Нарративні стратегії малої прози (на матеріялі української літератури кінця XIX – початку XX століть)*: автореф. дисертації ... доктора філологічних наук, Київ: Інститут літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України 2009, 40 с.

9. Натяжко Світлана, *Психоаналіз у системі наратологічного аналізу*, [у:] *Волинь філологічна: текст і контекст. Аналіз та інтерпретація тексту*, Луцьк: Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки 2015, Випуск 20, с. 558-569.

10. Пастух Христина, *Нарративна стратегія як система у романі Емілії Бронте «Буреверхи»*, [у:] *Наукові записки національного університету «Острозька академія»* 2008, Серія: Філологічна, №10, с. 405-412.

11. Ткачук Олександр, *Наратологічний словник*, Тернопіль: Астон 2002, 173 с.

12. Labov William, Fanshel David, *Therapeutic Discourse. Psychotherapy as Conversation*, New York: Academic Press 1977, 402 pp.

13. Kreiswirth Martin, *Trusting the Tale: the Narrativist Turn in the Human Sciences*, [in:] *New Literary History*, New York 1992, Volume 23, Issue 3, pp. 629-657.

**Oksana Savenko**

**ILLUSTRATIONS OF THE CHRISTIAN LEGENDS  
IN KHOZHENIYA BY DANYLO PALOMNYK**

Ivan Franko Zhytomyr State University, Ukraine

**Оксана Савенко**

**УНАОЧНЕННЯ ХРИСТІЯНСЬКИХ ЛЕГЕНД  
У ХОЖЕНІЇ ДАНИЛА ПАЛОМНИКА**

*Abstract:* The article deals with a comparative analysis of the text of the work of Danylo Palomnyk (12<sup>th</sup> century) and stories from the New Testament about Jesus Christ, the Virgin Mary and geographic topoi associated with these names and deeds. The attention is concentrated on a pilgrim's visiting the Holy Land and his identification of it with the appropriate places in the text of the Gospel. It seeks to illustrate the validity of Biblical legends, gives his literary version of the knowledge of the holy places. Textual comparison of *Khozheniya* with the New Testament indicates identical perception of Christian relics in ancient legend: the description of Bethlehem, Nazareth, Calvary, Mount of Olives, the house of Zacharias, the Holy Sepulcher etc. Danylo Palomnyk made his story more lively by sincere religious feelings and emotions.

*Keywords:* New Testament, Christian legend, pilgrimage work, a holy place, retelling, interpretation

Першим паломницьким твором в українській літературі є *Життьє и хоженьє Данила, Рѣцькыа земан ігѣмни*. Він належить до найвидатніших літературних пам'яток Русь-України. Данило здійснив подорож у Палестину між 1106 і 1108 роками та досить детально описав святі місця.

Дослідник української паломницької прози Петро Білоус зауважив, що «середньовічний паломник, на відміну від інших письменників, мав унікальну можливість відтворити на сторінках свого ходіння найповнішу картину світу: вона по-

слідовно розгорталася перед його очима в часі й просторі; він міг порівнювати і зіставляти, систематизувати й аналізувати, знаходити зв'язки та особливості побаченого. Однак автор подорожніх нотаток і не прагнув цього робити, а користувався в художньому моделюванні світу готовими схемами, знаками – символами, біблійними оповідями» [1, 151].

Світ для пілігрима поділявся на сакральний та профанний, а пріоритетом у пізнанні та описуванні була Свята Земля, зокрема ті місця,

які були пов'язані з народженням, життям, стражданнями, смертю і воскресінням Ісуса Христа. До них прагнув паломник, там, біля Гробу Господнього у Єрусалимі, очікував прощення за свої і не свої гріхи, а як свідчення відвідин святих місць залишав після себе їх опис. У цьому описі основна увага приділялася християнським святиням, розповіді про які з-під пера самовидця набували статусу літературно-художніх унаочнень побаченого та пережитого на Святій Землі.

З-поміж багатьох інших святих місць, які описав Данило Паломник, виділимо ті, які пов'язані з народженням та останніми земними днями Ісуса Христа.

Вифлеєм привернув увагу паломника передусім тим, що тут народився Ісус. Візуальні враження накладаються на євангельську оповідь Луки, у якій ідеться про перехід Марії та Йосифа з Назарету до Вифлеєма, звідки родом був Йосиф, оскільки саме там за наказом імператора Августа мав відбутися перепис місцевого населення. У Євангелії повідомляється лише, що прибульці не мали де приткнутися по прибутті («в заїзді місця не стало для них»), однак Данило, опираючись, напевно, на місцеві легенди та власні враження, створює мальовничу картину, яка унаочнює подію: «И оттуда верста една есть до мѣста, идѣ же сѣла святаа Богородица съ осляти, егда понѣди сѣще въ чревъ ея, хоти изыти. И тѣ есть камень великъ, на том камени почивала святаа Богородица, тогда ѣдши со осляти; и от того камени, вставши, шла есть пѣша до вертѣпа святаго, и тѣ родила есть Христа в том вертѣпѣ святаа Богородица. И тѣ

есть близъ рождество Христово от камени того, яко можетъ дострѣлнги добръ стрѣлецъ» [2, 62-64].

Далі паломник детально, вдаючись до кількісних вимірів, зображує церкву Різдва Христового, яку спорудили на місці народження Ісуса, так само детально відтворює місце, де були «ясла Христові»: «Къ западѣ лицъ под скалою каменою сътъ ясли Христовы святаы; и в тѣх яслех положенъ бысть Христос Богъ, в рѣбнища повнѣ нашего ради спасеннѣа, все претрѣпѣ. Близъ же себе еста мѣста та, и рождество и ясли, яко три сажени вдалѣе межн има еста; в единой пещерѣ ова мѣста та» [2, 64]. На основі місцевого оповідання Данило вказує, нібито у тій печері, де народила Марія і перебувала після народження Христа, «лежали мощи святах младенецъ», маючи на увазі убитих немовлят за повелінням царя Ірода, як про це йдеться у Євангелії від Матвія (2 : 16-18). Побував паломник і на тому місці, де ангели благовістили пастухам про народження Христа: лежить воно за версту від вертепу, де з'явився на світ Ісус, і відзначається незвичайною красою: «И есть около мѣста того поле красно белми и нивы многоплодны, и масличы много; и то еси мѣсто зоветь Ягнапимна, еже протолкѣтси “Свѣтаа пастѣа”» [2, 66].

Побувавши в Назареті, Данило пригадав події, відомі йому з євангелій, та описав місця, пов'язані з ними: печеру, де сиділа Богородиця, коли до неї явився архангел Гавриїл, щоб споавістити про зачаття Сина Божого; дім Йосипа, обручника Марії; цей дім на ту пору, коли його відвідав Данило, перетворено на розкішне володіння «єпископа латинського», де паломників «почтили

хорошо питієм, и єдой, и вѣм». Тут євангельське спогадання накладається у паломницькому описі на живе враження автора.

Прийшовши в Єрусалим, Данило побував на тому місці, де було розп'ято Ісуса Христа. Спочатку ігумен подає рельєфне зображення цієї місцини: пагорб, схожий на велику кам'яну брилу, посеред якої заглибина, куди був поставлений хрест. Та незвичайність цього місця не в зоровому зображенні, а в тому, що під цією брилою «лежить прьвозданного Адама глава». «И в распятие Господне, – пише далі паломник, – єгда на кресте господь нашъ Иисусъ Христосъ предасть дѣхъ свой, и тогда раздрася церковная каптапетазма и каменне распадеся; тогда же и тѣ камень прогѣдеся над главою Адамлею, и тою разгѣлною сниде кровь и вода изъ ребрѣхъ владыченъ на главѣ Адамовѣ, и омы вся грѣхн рода человекѣча» [2, 36].

У спогаді про цю трагічну подію Данило поєднав враження мандрівника, котрий на свої очі бачив «тѣ разгѣлниѣ», що збереглася «до днешняго дне», і враження читача священного тексту, зокрема Євангелія, оскільки, здається, по пам'яті в цьому фрагменті відтворює відповідне місце із євангелія від Матвія: «И ось завеса в храмі роздерлась надвое – від верху аж додолу, і земля потряслася, і зачали розпадати-ся скелі» (Матвій, 27 : 51). Власне, йдеться про один із різновидів чудес – знамення, яке має символічне значення. Це знамення увиразнюється уведенням до паломницького твору апокрифічної легенди про голову Адама, яка нібито упокоїлась на місці розп'яття Ісуса Христа. Цим підкреслюється символічний

зв'язок між двома ключовими персонажами біблійної історії.

Побувавши на місці розп'яття Ісуса Христа, Данило вдався до його топографізації, надаючи опису необхідної достовірності, яку він розглядав як один із принципів розповіді про святі місця. Так, він зображує «Распятіє Господне» (очевидно, йдеться про скульптурну композицію у церкві Воскресіння Господнього) в оточенні інших об'єктів (інтер'єр): «єсть Распятіє Господне и камень святый создан стѣною все; горѣ над распятіемъ создана комара хитро, исписана мѣстѣю дивно; и от востока лицѣ на стѣнѣ написано єсть мѣстѣю Христосъ на крестѣ распят хитро и дивно, прямо яко живѣх, и вколѣ и взвѣшыше, яко же былъ тогда; а полѣдне лицѣ написано єсть снатиѣ тако же дивно. Двери же имѣт двои; вздѣсти же єсть горѣ по степенемъ; до дверей 7 степеней, а в двери вшед 7 степеней. Помощено же єсть мраморными дѣсками красными [...] И отъ Распятія Господня до снатины єсть сажень 5. И тѣ єсть 8 Распятія Господня, мѣсто къ полѣнощию лицѣ, гдѣ же раздѣлиша ризы єго; и тѣ другое мѣсто, иде же взложиша вѣнецъ трьновѣхъ на главѣ Господню и в кагрраницѣ порѣгання облекоша» [2, 36-38].

Данило власними візуальними спостереженнями унаочнює євангельську легенду про розп'яття Ісуса Христа, актуалізуючи ключові образи топографічним описом.

Розповідаючи про Єлеонську (Оливну) гору, ігумен Данило покладається передусім на місцеві легенди про воскресіння Ісуса Христа. Ці легенди мають апокрифічний характер, оскільки в жодному з чотирьох канонічних євангелій точно не вказується місце воскресіння, хіба в

що в євангелії від Луки повідомляється про те, як Ісус уже по смерті своїй явився учням і повчав їх, а потім «вивів за місто (Єрусалим. – О. С.) їх аж до Вифанії і, знявши руки свої, поблагословив їх. І сталось, як Він благословляв їх, то зачав відступати від них і на небо возноситися» (Лука, 24 : 50-51). Та ще в євангелії від Матвія є таке топонімічне зауваження: «одинадцять же учнів його пішли в Галилею на гору, куди звелів їм Ісус» (Матвій, 28 : 16). Руський паломник переконаний, що та гора – Оливна, де й сталося воскресіння Христа. При цьому він не акцентує на самій події, а зосереджує свою увагу на рельєфі місцевості, на архітектурному облаштуванні святого місця, поєднуючи таким чином у своєму описі сакральне та земне. З-поміж зовнішніх прикмет цього місця виділяється камінь, із якого Ісус Христос вознісся на небеса: «И на той горць был камень круглый, выше колъ; с того камени възнеслася Христос, бог наш, на небеса» [2, 48]. Священний камінь із часом впорядкували: обнесли невисоким муром, виклали мармуровими плитами означену сакральну територію, де «непокрытым лежит камень святой, надъ же стоиштъ и нозъ пречистъи владыки нашего и господа». Отже, місце, де сталося одне з найвеличніших християнських див, в описі Данила набуває естетичного забарвлення, його зовнішня впорядкованість підкреслює особливе ставлення до цього місця, яке в кожного християнина викликає душевне зворушення, коли хто підходить до каменя, поклоняються йому і цілують, що зробив і сам руський паломник.

Із цього прикладу бачимо, що у сприйманні святих місць релігійні почуття зливаються з естетичними, оскільки паломника вражає не лише безпосереднє споглядання християнських святинь, своєрідне духовне наближення до них, а й їх зовнішній вигляд, який має самобутню естетику, сугестивний зміст. Зауваження Данила, що Оливна гора «высока над градом Иерусалимом и видѣти с нея все въ градѣ», має не стільки топографічне значення, скільки релігійно-духовне: святе місце – це високе місце, його видно звідусіль, й у тому його незвичайність та особливе значення. Так гора, на якій сталося чудо, переростає у свідомості, у художній уяві паломника у символ, що виражає сакральний смисл території, на яку ступив прочанин із Русі-України.

У західному передмісті Єрусалима Данило Паломник відвідав дім Захарії – батька Івана Хрестителя (цей дім згадує євангеліст Лука, 1 : 5). Саме у цей дім, як пише автор *Ходіння*, спогадавши Євангеліє від Луки, прийшла Діва Марія, до якої дружина Захарії Єлизавета прозріливо звернулася: «Благословенна ти між жонами, і благословен плід утроби твоєї». Досить добре пам'ятаючи деталі євангельського тексту і переказуючи їх у своєму творі, руський ігумен надалі відхиляється від нього й уводить до розповіді апокрифічну легенду про те, як Єлизавета із немовлятком Іваном утікала від слуг Ірода, які за наказом царя намагалися винищити всіх немовлят у Вифлемі, а разом із ними й малого Ісуса. В усіх чотирьох євангеліях мовиться, що таких переслідувань зазнала Марія з немовлям, а про Єлисавету,

яка народила Івана за декілька місяців до народження Ісуса, не йдеться. Вся ця драматична історія доповнюється апокрифом, джерелом якого для Данила могли бути місцеві розповіді-легенди. Переховування Єлизавети з немовлям у цих розповідях пов'язується із чудом, про яке згадує ігумен: «И отчѣда (від будинку Захарії. – О. С.) естъ ползверсты чрезъ дѣбрь горы, въ ню же горѣ прикѣже Нелисавѣфа и рече: «Гора, прими матеръ съ чадомъ!». И акне разстѣпнися гора и приотхъ ю. Слѣги же Продоки, нже гна вслѣдъ ея, пришедшиє до мѣста того, не обрѣтоша ничто же и возвратишася томлены» [2, 78].

Кульмінаційною подією усїєї подорожі Данила по Святій Землі стала великодня субота, коли він разом із іншими паломниками був присутній на всенощній службі біля Гробу Господнього і вочевидь бачив чудо, яке щороку в ту ніч відбувається – сходження небесного вогню. Цій події ігумен присвятив найбільший розділ у своєму творі, вдавшись до детального опису всього, що відбулося на святому місці. Облишимо всі ці деталі, а виокремимо враження про сходження чудесного вогню: «Н яко бысть 9-мѣ часѣ минѣвшю и начаша пѣти пѣснь проходнѣю «Господови поим», тогда князпнѣ прииде тѣча мала от востока лицѣ и ста над верхом непокрытым тоа церкви, и дождѣ мала над Гробом святымъ, и смочи ны добрѣ стомицих на Гробѣ. И тогда князпнѣ восна свѣтѣ святый во Гробѣ свѣтѣм: нзиде блисташе страшно и свѣтло из Гроба Господниа свѣтаго. Епископ съ 4-рми дияконы, откверзе двери гробныа, и кожже свѣщѣ перкѣе от свѣта того свѣтаго [...] И от того вси скон свѣщци възгохомъ, и от нашихъ свѣщѣ вси людие

кожгоша скон свѣщци, по всей церкви дрѣг отх дрѣга кожгоша свѣщци» [2, 110].

У цьому фрагменті можна виділити два образи, які за своєю і релігійною, й художньою природою розкривають суть чудесного. Перший з них – це загадкова, несподівана поява «свѣтѣ свѣтаго», дивовижне возсіяння, передвістям якого були небеса: «тѣча мала» пролила благовісний дощ на паломників, що зібралися коло Гробу Господнього. У пізніших паломницьких творах, у численній літературі про паломництво і паломницьку прозу про сходження небесного вогню мовиться неодмінно як про знаменну подію для прочанина, і ніхто не наважувався досі говорити про це чудо з науково-раціональних позицій. Всі сходяться на тому, що це чудо, яке повторюється у кожному великодню ніч і свідчить про сакральність місця й часу, тож святий вогонь як прояв чудесного неодмінно включається у хронотоп паломницької подорожі.

Інший світловий образ, що вринає у цьому фрагменті, – це множення світла: від чудесного вогню запалює свічку єпископ, від тієї свічки – чотири диякони, а від їхніх свічок запалюють ті, хто поблизу, а від них – інші, тож відбувається ще одне чудо – зримає розростання святого вогню, що візуально справляло величезне враження на присутніх. Данило як очевидець цього своєрідного просвітлення вважає за обов'язкове сказати, що вогонь, який зійшов із небес і возгорівся у кожній свічці прочан, особливий не лише за своєю священною суттю, а й на вигляд він незвичайний: «Свѣт же свѣты не тако, яко огонь землений, но чюдно ннако свѣтитися нзрадно, и

плам'янь его червлено еть, яко кинноварь, и отнѣдь неказанно свѣтитси» [2, 110]. У цих словах виявляється не просто спостережливість руського ігумена, а й його емоційне, піднесене сприйняття образу світла-вогню, підсилене релігійними почуттями.

Незвичайні почуття оволоділи всіма, хто в ту мить перебував біля Гробу Господнього. Цю атмосферу і намагається передати Данило: «Тако ко радость не может быти человекѣ, яка же радость бываесть тогда како-мѣ христианинѣ, видѣвши свѣтъ божий святый» [2, 110-112]. Тих, хто радіє з усіма й вірить у чудо, яке щойно відбулося, ігумен називає людьми «вѣрными и мѣдрыми». Очевидно, він передбачав, що не всі (зокрема й майбутні читачі) повірять у розповідь, проймуться піднесеним настроєм автора: «Шко же не видѣх тоа радости въ тѣх день, то не иметь вѣры сказующим о всемъ том видѣний» [2, 112]. Тому Данило вдається до розмірковувань про те, що «вѣрнии человекѣци» повинні вірити в «маломъ и во мнозѣ», тобто всьому тому, що зобразив паломник правдиво і щиро, зокрема і в чудеса, свідком яких він був. А ті, хто не повірить розповіді про незвичайні події на Святий Зем-

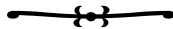
лі, то люди «зли», «невѣрнии», котрим істина уявляється «крива».

Паломницькі описи не лише топографували різдвяний та великодній сюжети, а й завдяки враженням мандрівників-самовидців оживлювали для читачів християнські легенди. У цьому полягає їхнє велике значення для зміцнення віри Христової, адже розповіді паломників, їхні своєрідні «репортажі» зі святих місць доводили достовірність того, що відбулося у Назареті, Вифлеємі, Єрусалимі в євангельські часи. «Хоженія» наближалися до буквального прочитання євангельських текстів, правдивість яких підтверджувалася численними описами реальної місцевості та спогадами минулого часу, що сприяло художньо-документальній ідентифікації тих місць та персонажів, про які мовиться у Святому Письмі.

### Bibliography and Notes

1. Білоус Петро, *Тяжіння Святої Землі: Українська паломницька проза*, Київ: Академвидав 2013, 208 с.

2. *Житѣе и хоженѣе Даниила Руськыи земли игумена*, [в:] *Памятники литературы Древней Руси: XII век*, Москва 1980, с. 24-115.





Liliya Hudz'

**IDEOLOGICAL CODES AND AESTHETIC PRIORITIES  
OF THE WRITER IN THE POEM  
BY YOAN MAKSYMOVYCH *BOHORODYCE DIVO, RADUYSIA***

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

Лілія Гудзь

**СВІТОГЛЯДНІ КОДИ ТА ЕСТЕТИЧНІ ПРІОРИТЕТИ  
ПИСЬМЕННИКА КРІЗЬ ПРИЗМУ ПОЕМИ ІОАНА МАКСИМОВИЧА  
*БОГОРОДИЦЕ ДЬВО, РАДУЙСІЯ***

*Abstract:* The Ukrainian tradition of literary interpretations of canonical prayers and their artistic reinterpretation had fully developed in the era of the Baroque. The text of a prayer became the most popular sacred source, and images of Christ and the Virgin Mary acquired new semantic meaning. The poem *Bohorodyce, Divo, Raduysia* did not become the object of the scientific research because of its "excessive versification". The author of the article seeks to make the reader acquainted with the figure of Yoan (John) Maksymovych and to define the significance of his creative work in the culture period of Ukrainian Baroque. The purpose of the article is to analyze the creative and imaginative system of the poem by Yoan Maksymovych *Bohorodyce Divo, Raduysia* and the structure of the poem and the main ways to update genre of canonical Marian prayer.

*Keywords:* Yoan Maksymovych, Baroque, Marian prayer, Orthodoxy, outlook, canon

Поєма *Богородице Дьво, радуйсія* Іоана Максимовича – один із найбільших і найдовершеніших поетичних творів доби Бароко, що поєднав богословські концепції отців Церкви і літературні погляди нової епохи. Проте структура тексту, що складається з дев'яти розділів і налічує 24 тисячі римованих рядків, досі не стала об'єктом дослідження істориків літератури.

Отож, ми спробуємо проаналізувати композиційну особливість по-

єми *Богородице Дьво, радуйсія* та визначити її місце і значення в контексті барокової літератури. Завдання полягає в розкритті естетично-духовних засад творчості поета, що майстерно зашифровані у витонченій композиції тексту.

Розділивши поему-молитву на дев'ять частин, святитель Іоан кожен із сегментів співвідносить із дев'ятьма янгольськими ликами: «*Дев'ять радн Анков Ангельских сложися /*

**БОГОРОДНИЦЕ**, в девять частій положися.  
/ Паки девяти ради Ангел поклонений, / В  
девять частей положися Ангельскихъ служе-  
ній» [9, арк. 25, вступ].

Кожен сегмент поеми – слово чи словосполучення – це своєрідний код, ключ до розуміння сенсу, глибини та семантики молитви Богородице Дѣво, а відтак і біблійних образів Христа і Матері Божої.

«Богородице» – звертання, яким починається архангельське привітання до Діви Марії і пророчить їй велику місію на землі. Про прихід Месії було сказано у Святому Письмі ще задовго до народження Христа. Так, одним із перших про це велике диво сповістив пророк Ісаїя: «Тому Господь Сам дасть вам знака: Ось Діва в утробі зачне, і Сина породить, і назвеш ім'я Йому: Еммануїл» (Іс. 7 : 14), а згодом ці слова знайшли підтвердження у Євангелії від Матвія: «А все оце сталося, щоб збулося сказане пророком від Господа, який провіщає: Ось діва в утробі зачне, і Сина породить, і назвуть Йому Ймення Еммануїл, що в перекладі є: 3 нами Бог» (Мт. 1 : 23).

Звертання «Богородице», за Іоаном Максимовичем, уміщує всю красу і велич Діви Марії, її скромність, чистоту, обраність та призначення. Розширення сенсу відбувається через її возвеличення: «Да зовеи ти: Радуйся Обрадованная, / Богородице Дѣво, над всѣхъ избранная» [9, вступ, с. 16]. «Алфа зяки в Маріи Отца совершенство, / Егоже неподобно имѣти сыновство. / Истинно от всюдъ Маріа хвалима, / В зачатій, Рождествѣ, в житіи славиима» [9, вступ, арк. 26].

У сутності своїй Богородиця – Мати Господа, Цариця Небесна, а у величі й доброті – дивна й вічна, чесніша за Херувимів і славніша за Серафи-

мів, її милосердя породжує захоплення і радість, а водночас і страх перед Господом Богом: «Дѣвиць собор чистотѣ подали Маріи, / Апостоли же ревностѣ, при поклоненіи. / Мученици силнии многотерпеніе, / Всѣ святцы Божіи дары принесоша, / Богородицѣ дѣвѣ, по силѣ дадоша. / Непорочнои Маріи во украшеніе, / Честнєи и славы во прославленіе» [9, арк. 6 зв.].

Догмат про Богоматеринство був затверджений ще на III Вселенському соборі 431 року, проте його противники, з-поміж яких і засуджений Церквою Несторій, спростовували це твердження, називаючи Марію Христородицею, тобто не Матір'ю Бога, а людини Ісуса. Сперечаючись із єретиками, Іоан Максимович посилається на книги Старого й Нового Заповітів, вчення отців Церкви та дає власне розуміння Істини як єдиної правильної: «Неродила Маріа самаго Божества, / Роди Бога человека, Божіа естества. / Тѣм сама истиннаа ест БОГОРОДНИЦА, / Кѣпно Бога, человека породн Царица. / Единно лице в Христѣ, и то от Божества, / Христѣ Богѣ причина обонѣхъ свѣтъ сконствѣ» [8, арк. 2].

Розділ Дѣво розкриває чистоту Божої Матері й знаменує непорочне зачаття Марією Христа від Духа Святого. Ставши Матір'ю, Вона залишилася Дівою: до різдва, у різдві та по різдві. Розділивши молитву на сегменти, Іоан Максимович ставить за мету розкрити божественне начало в кожному із них, а відтак розширити сенс, глибину і значення молитви в цілому. Кожний рядок у поемі має свої посилення і джерела, які стали не лише натхненням для поета, але й важливим аргументом у поширенні власної думки.

Так, називаючи Богородицю запечатаною книгою, поет посилається на

вчення Івана Дамаскина і пророка Ісаї про те, що «буде вам кожне видіння, немов би слова запечатаної книжки, що дають її тому, хто вміє читати, та кажуть: Читай но оце, та відкажує той: Не можу, вона ж запечатана» (Іс. 29 : 11). Таким чином Діва Марія стає для читача уособленням Мудрости, виявом Божої волі, пізнати яку вдається не кожному: «Иждръ о сем Дамаскинъ предастъ в писаннѣхъ, / Марїа нова Книга, рече в преданїяхъ, / В ней же недобѣдомо Слово написана, / Чиста в Рождествѣхъ зшедши Дѣва радовася / Толка естъ Марїа, елико велик Бог, / Кто ихъ постигнетъ ище и разумъ иматъ многъ» [9, арк. 11].

Істину дівства й непорочности Матері Божої утвердив і пророк Єзекїїль, порівнявши Діву із Таємним храмом, ворота якого зачинені для людини, адже крізь них увійшов Господь (Єз. 44 : 2). Аналогію євангельському символу знаходимо у поемі Іоана Максимовича, де Марію «достойно и праведно Раем нарицати, / Богородицѣ Дѣвѣ в мольбахъ призвати» [9, арк. 17 зв].

Діва Марії, на думку Іоана Максимовича, має чотири чистоти: «Первое, освещенна прежде рождения, / Свята, Чиста, мвнса от исхожденїа... / Второ Чистота Дѣвы, житїе безгрѣшно, / Богѣ благопрїятно, Ангеламъ втїшно... / Третїа естъ Чистота дѣвческа дѣвства, / Ангеловъко и человекѣхъ переходитъ естетва» [9, арк. 26 зв.]. «Четвертаа свѣтѣхъ нантїе Дѣха, / И прїсѣтствїе Бога паче всяка слѣха» [9, арк. 27]. Немає жодного сумніву, що саме Діва Марія стала початком благочестивої традиції – збереження дівства заради служіння Богу, і досягла такої чистоти і праведности, що стала Царицею Небесною, Покровителькою, Госпожею, Владичицею не лише над янголами, а й усіма людьми. І в цьому, на думку поета, також збу-

лося євангельське пророцтво: «Серед скарбів Твоїх царські дочки, по правіці Твоїй стала цариця в офірському щирому золоті» (Пс. 44 : 10). Нова Єва прийшла у світ, а з нею і нова радість, надія на порятунок і віра у вічне життя.

«Радуйся» – слово, яке стало початком нового світу й лягло в основу радісної події Благовіщення, записаною євангелістом Лукою: «Шостого місяця ангел Гавриїл був посланий Богом у місто в Галилеї, якому ім'я Назарет, до Діви, зарученої чоловікові, на ім'я Йосиф, із Давидового дому; ім'я ж діви було Марія. Ввійшовши до неї ангел, сказав їй: “Радуйся, благодатна, Господь з тобою! Благословенна ти між жінками!”» (Лк. 1 : 26-28)

Звертаючись до Марії у молитвах, промовляємо: «Богородице Діво, радуйся, Благодатна Маріє, Господь з Тобою!»; «Радуйся, Невісто Невісна»; «Радуйся, Радосте наша, покрий нас від усякого зла чесним Твоїм омофором», «Радуйся, блага Вратарнице, що двері райські вірним відчиняєш».

Завжди у молитві є слово «радуйся», що по-грецьки звучить як χαίρε – «здрасгвѣй». Досі, зустрічаючись, греки вітаються цим словом, лише замість дифтонга «ай» вживається «е» – «херето». На цій підставі деякі наукові розвідки припускають, що Церква не дуже точно передає звичайне архангельське «здрасгвѣй». Проте відомо, що перші біблійні тексти перекладалися з івриту, де на позначення «здрасгвѣй» є зовсім інший відповідник – «шалом» («שלום»), тоді як у Старому Заповіті на івриті «ранні» («רָדִי» – «радїй», «веселися»). Цим словом перекладено архангельське привітання: «Радуйся, Благодатная!» (Лк. 1 : 28), що позначає не просто етикетний жест, а спонукає

до радості, як у Нагірній проповіді: «Радійте та веселіться, – нагорода бо ваша велика на небесах» (Матв. 5 : 12), або як у третьому розділі книги пророка Софонії: «Співай, дочко Сіону! Втішайся, Ізраїлю! Радій та втішайся всім серцем, дочко Єрусалиму! Відкинув Господь твої присуди, усунув у кут твого ворога! Серед тебе Господь, цар Ізраїлів, – уже ти не будеш боятися зла. Того дня буде сказане Єрусалимові: «Не бійся!» і Сіонові: «Нехай не опустяться руки твої!» (Соф. 3 : 14-16).

Ці звертання зі Старого заповіту є немов передвісниками архангельського вітання: «Співай, дочко Сіону!», – пише пророк Софоній, «Радуйся, Благодатная!», – звіщає Марії Гавриїл. «Серед тебе Господь, цар Ізраїлів», – утішає пророк Софоній, «Господь з Тобою!», – заспокоює Божий посланець.

Тут, в Євангелії від Луки, архангел звертається до Марії як до дочки Сіону, як до уособлення народу Божого. І дуже часто богослови твердять, що Марія є «уособлення Церкви, іконою всієї Церкви» [16].

Архангельським привітанням Господь благословив світ і дарував людству вічне життя. На думку поета, велика таємниця ховається в цьому слові, до часу нікому не відома: «*В дѣвѣ слово РАДУЙСІЯ Ангелом реченно, / От начала никомѣ, сицево нечтенно. / Многи вѣхѣ привѣтствѣа, РАДУЙСІЯ не быше, / Бог, единой Маріи, се слово хранише*» [9, арк. 45].

Написаний за зразком християнських акафістів, третій розділ поеми Іоана Максимовича має традиційні ознаки, з-поміж яких, насамперед, риторичні повтори, що стали «джерелом експресії і джерелом збереження емоційного стану» [8, 116]: «*З Гавриї-*

*лом вѣщаєм Окрядованнаа, / РАДУЙСІЯ благодати вси исполненнаа. / Пѣк прѣахом от Отецѣ, тако и вѣщаєм, / РАДУЙСІЯ благодати тебѣ припадаем. / РАДУЙСІЯ в латынникоѣ, [ѡѣ] знаменѣет, / Вспѣт читаемо СВѣ быти показѣет*» [9, арк. 46].

Інтерпретуючи Святе письмо, Іоана Максимович розкриває перед читачем його буквальний сенс і через структуру тексту намагається пояснити головні засади християнства, де частина – це суть цілого, а ціле – безмежність сенсу. Духовна поезія для автора – це поезія сакральна, а отже, покликана наблизити читача до Бога, дати можливість зрозуміти Його волю і мудрість. Виступаючи в ролі проповідника, поет у кожному розділі звертається до Господа і Діви Марії з проханням благословити його працю і дарувати Божественне натхнення, без якого твір не матиме життя і краси: «*Пакн молю, помози о Богородице / Пѣснь совершишь сложеннѣ от святых, Царице. / Токю ѡкрепляем, дѣво, начинаю. / Стократнѣ возвикам, лицем припадаю. / Востави ми припадша, помощь пошли свѣше, / Да прочтаи словеса изобразѣ лѣчше*» [9, арк. 18]. Автор свідомо наголошує на користі прочитання як свого тексту, так і першоджерела, без якого не було б авторської інтерпретації. Таким чином, поет демонструє читачеві народження нового твору, що є по суті ампліфікацією канонічного тексту, розширенням кожного рядка відомої молитви, в основі якого – цілі розділи повторень і градацій.

Четвертий розділ поеми – *Окрядованнаа* – це логічне продовження архангельського «Радуйся», і є найбільш полемічним словом в історії християнської церкви. Донині молитва Богородице *дѣво* звучить по-різному

не лише в католиків, а й має кілька версій у православних молитовниках. Аби отримати відповідь щодо джерел поеми Іоана Максимовича, який використав католицький варіант привітання, та їх канонічності, спробуємо розглянути деякі історичні видання.

Одна з найцінніших пам'яток киеворуського письменства – *Остромирове Євангеліє*, переписане у 1056 – 1057 роках зі староболгарського оригіналу, в Євангелії від Луки подає для нас архангельське привітання як «радѣйся благодатная».

Геннадіївська Біблія 1499 року, перевидана 1992 року, подає варіант молитви в оригіналі через слово «обрадованная», проте синодальний переклад не зберіг цього варіанту і вніс до списку як «благодатная». Слід зазначити, що Геннадіївська Біблія була покладена в основу Острозької, що вийшла у світ у 1580 – 1581 роках за сприянням князя Костянтина Острозького з передмовою Герасима Смотрицького. Біблія Івана Федоровича (Федорова), як її ще називають, архангельське привітання також зберегла зі словом «обрадованная». За спостереженнями Георгія Чістякова, синодальний переклад «радѣйся, благодатная» походить від грецького «χαίρε, κεχαριστωμένη», де корінь χαρά («радість») міститься в обох словах, тому в дослівному перекладі російською мовою це звучить як «радуйся, обрадованная» або «радуйся, полная радости» [16].

Друга половина XVII століття увійшла в історію церковними реформами, з-поміж яких і «книжна справа» патріарха Никона, внаслідок якої головні молитви православ'я – Отче наш, Богородице Діво та Вірую – за-

знали суттєвих змін і скорочень. У критиці дониконівських текстів є чимало вказівок на «помилки перекладу», які свідчать про малоосвіченість середньовічних книжників. Так, на думку Алексея Агапова, з'явився варіант «радуйся, обрадованная» замість «радуйся, благодатная», де першу з основ κεχαριστωμένη звели не до χαρίς (благодать), як треба було, а до сусіднього χαίρε (радіти) [1]. Відтак кінець архангельського привітання з «яко родила еси Христа Спаса Избавителя душам нашим» скоротився до «яко Спаса родила еси душ наших», а звертання «обрадованная» замінилося на «благодатная». Це не могло не викликати обурення у прихильників старого віросповідання і призвело до розколу між православними християнами.

У зміні патріархів і реформ Геннадіївська Біблія переписувалася аж до 1751 року, коли був виданий її кінцевий варіант – так звана Єлизаветинська Біблія, якою й до нині користуються під час богослужінь у православних храмах московського патріархату. Вона створювалася на основі останніх перекладів грецьких, латинських і єврейських текстів, з урахуванням мовних правил і норм, тому, відповідно, значно відрізняється від свого першотексту і звертання до Діви Марії передає через слово «благодатная».

Одне з найавторитетніших видань – *Полтня Тріодь* київського митрополита Петра Могили 1640 року – також відповідає сучасному варіанту молитви *Богородице Діво*, щоправда, містить закінчення у давальному відмінку: «Богородице Діво, радѣйся, благодатная Маріє, Господь с тобою. Благословенна ты в женах, и благословенъ плод

чрека твоего, яко Спаса родила еси душам нашим».

Незважаючи на авторитетні видання, досі точаться суперечки щодо правильності написання Богородичної молитви. Так, Борис Кутузов переконаний, що «виправлення часто позбавляли початковий текст поетики, точности й виразности, робили його малозрозумілим. Дореформений варіант Архангельського вітання ширший і виразніший, його важче запам'ятати, але це свідчить про те, що старообрядці не були такими “темними” невігласами, як про те пишуть історики християнства» [7].

Грецький варіант молитви, уміщений в усіх сучасних молитовниках, має таку аналогію: «Θεοτόκε Παρθένε, χαῖρε, κεχαρίτωμένη Μαρία, ὁ Κύριος μετὰ σοῦ. εὐλογημένη, σὺ ἐν γυναιξί, καὶ εὐλογημένος ὁ καρπὸς τῆς κοιλίας σου, ὅτι Σωτήρα ἔτεκες τῶν ψυχῶν ἡμῶν». Тут звертання «кеχαρίτωμένη» дослівно перекладається як «повна благодати», а отже, свідчить на користь сучасній версії. Цікаво, що і в католицьких збірниках, в основі яких – латинські переклади, *Богородице Діво* має подібний вигляд: «Ave Maria, gratia plena («повна благодати» – Л. Г.), Dominus Tecum, benedicta es in mulieribus et benedictus fructus ventris Tui. Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae. Amen».

Версію молитви зі словами «обрадованная» і «яко родила еси Христа Спаса Избавителя душам нашим» містять переважно збірники катехізисів і молитовники греко-католицької Церкви [10], а отже, можемо припустити, що цей варіант привітання був запозичений греко-католиками із текстів, можливо, XIII ст.

У будь-якому випадку обидва зразки привітання, незважаючи на тонкощі перекладів, мають право на існування, оскільки не спотворюють змісту молитви, і кожен у свій час вважався канонічним і єдино правильним.

На цьому власне і наголошує Іоанн Максимович, визначаючи формулу письменства: «Обаче учителя глаголют прекрасно, / Востодни и заходни вѣщают согласно: / В Церкви поют: РАДУЮЩІЯ ОБрадованная, / З Греческаго языка слова сложенная / Тожеде знаменует благодати полна, / Что Обрадованная, словы недоболна / Сказодеть наша, еретик против отвѣщати, / О Обрадованная! Изволь помагати» [9, арк. 65]. Тут автор згадує імена еретиків – Кальвіна Беза, Марбахія, Гемінгія, Сарчерія – які у своїх ученнях дійсно спотворювали істину, називаючи Діву замість «обрадованная» – «препрославленною», «пріятною», «возлюбленною» і таке інше.

Поет спирається на вчення Василя Великого, Іоана Златоуста, Іоана Дамаскіна, а також заглиблюється у писання західних учителів – Бонавентури, Амвросія Медіолянського, Томи Аквінського, Томи Кемпійського, Бенедикта Гефтена, Амвросія Марліянського, Йоганна Гергарда, Єремії Дрекслея. Такий вибір богословських авторитетів для православного святителя не був випадковим, оскільки вплив західного богослов'я на той час був дуже великим. Навчання проводилося латинською мовою, за підручники слугували праці західних авторів. Усі сфери життя країни орієнтували на Захід і європейські зразки.

Поетове посилання на католицьких авторів викликало агресію сучасників, які називали Іоана Максимови-

ча «латинником», а його твори піддавали нищівній критиці. Проте сьогодні ми можемо спростувати подібні твердження, оскільки Іоан Максимович у духовній традиції був одним із небагатьох, хто широко й компетентно використовував ідеї мислителів як Східної, так і Західної Церков. У його творчості виразно проступають риси культури Бароко, що утверджувалася тоді в католицьких країнах. При цьому кризь усе його життя проходить прагнення об'єднати споріднені, але водночас і принципово відмінні, духовні засади східної та західної християнських культур: «Всѣхъ латинскихъ исторій мы не отлагаемъ, / Иѣк из древле преданна Радѣиши зываемъ. / Прекрасны исторіи во книгахъ латинскихъ, / Премного обрѣтаемъ и в книгахъ славенскихъ. / Написаннымъ в оныхъ должно вѣроваати, / Иже зде положиши извольте читати» [9, арк. 54 зв.].

Розділ поеми *Маріє*, що є п'ятим сегментом молитви, найповніше розкриває поетичну майстерність Іоана Максимовича у такому художньому засобі як акровірш. Інколи автор використовував лише один вид зорової поезії, а іноді в поетичному розділі спостерігаємо весь набір водночас: акро-, мезо- й телевірш:

Услыши многогрѣшна, Мати  
 Моленіє,  
 Всегда ти приносимо,  
 Я мнѣ прощеніє  
 Дажда, во всяко время  
 Радѣиши зываю.  
 Тѣмъ прочни спасеніа,  
 И азъ уповаю.  
 Упованіє наше  
 МАРІЄ причисти,  
 Констаннѣ спасетиа,  
 Яще з сердца чисти.  
 Призоветъ и прославитъ,

Радостнѣ скончаєт,  
 Житіє своє земно,  
 И Иѣк всѣхъ чаєт  
 [9, арк. 90 зв].

Мы благовѣтрокіє твоє,  
 Дѣво просиИ,  
 Поклоненіє к земли  
 грѣшнѣи приносимъ.  
 Всѣхъ заступни, защити,  
 мене збави грѣшнѣи  
 Напастей, в писаніи  
 сотвори поспѣшна.  
 Тебе во от многти  
 извѣрахъ всѣхъ в Матерѣ  
 Кто погнбаєтъ Кто на ти  
 надеждѣ си простеръ.  
 Всѣхъ к тебе уповаютъ  
 праведны грѣшнѣи,  
 Желаютъ всѣ печалны  
 бытїи ѹтѣшнѣи.  
 Ты возводиши на Небо  
 всѣма отчужденнѣи  
 Прославляєши грѣшнаго  
 всѣмън окаянна  
 [9, арк. 90].

Курйозне віршування давало змогу мистцям епохи Бароко залучати мистецтво шрифту в літературний твір не лише для прикраси, а й для «створення додаткових естетичних і смислових рівнів у тексті, а також для суто практичних цілей — наприклад, щоб “закодовувати” ім'я автора чи особи, якій присвячувався вірш» [13, 54].

Головною темою п'ятого розділу є ім'я Матері Божої, семантику і красу якого поет намагається розкрити через художні засоби, смислові наповнення, спираючись на вчення попередників або окремі розділи Святого Письма.

На думку автора, ім'я «Марія» має неземне походження, його обрав для

Своєї Матері сам Господь заради поклонання і високої мети: «Отквѣдъ Бог собира еє слово **МАРІИ** / Отъ Небесныхъ и земныхъ всего писанїа. / Отъ Херувимъ, Серафимъ славна **Миханла**, / И отъ благовѣстника чѣдна **Гавріила**. / Отъ **Миханла І, М, А**, троє / Прїятъ, отъ **Гавріила А, и Р, двоє**» [9, арк. 91].

Поет оспівує навіть літери в імені Пресвятої Диви і стверджує, що кожна з них має своє божественне значення, сакральний зміст, своєрідний код до пізнання Богородичного Всесвіту. Так, «М» – уособлює святу Трійцю і три найбільші чесноти – віру, надію та любов. «А» розкриває благочестя Диви Марії. Літера «Р», вважає письменник, схожа на плодове дерево, якому уподібнюється Матір Божа. «І» – покірність Богу, терпіння, мужність біля Хреста й невичерпну любов до людства. Друга «А» – «самі вѣстє, начало и конецъ, / Алфа и Омега, якъ красныи Царскїи вѣнцъ» [9, арк. 92 зв.].

Іоан Максимович не обмежується лише семантикою літер, а й проводить числову та геометричну аналогію: «**М**: єстъ тринножно, а **А** тревъгольно, / Прославити **МАРІЮ** до **А**ѣла доволно. / Ради слова **М**: Мати наречєна, / Но ради словєси **А**: чєстѣ колша дадєна. / **А** тревъголно слово Тройцѣ знаменѣєтъ, / Нєраздѣлнмоє в немъ вѣмъ еє показѣєтъ» [9, арк. 93 зв.].

Об'єктом пошуку таємних смислів імені Богородиці стали для поета і коштовні камені, які, як обереги, захищають православну людину від п'яти найважчих гріхів та п'яти найсильніших бісів: «**В** Богородичномъ Имени **МАРІИ** / Пять лѣтеръ числю, каменн пять сїа: / **Магнитъ, Адамантъ, Іакинда, Аметистъ, Рубинъ**, / Кїйждоже с нухъ в свойствѣ своемъ чистъ, / Тѣмъ **МАРІИ** добродѣтель нѣкѣ / Изобразѣютъ, во временномъ вѣкѣ» [9, арк. 121 зв.].

Магнітом перемагається гордіня, адамантом – страх, рубіном – блуд, яхонтом – пристрасть, аметистом – ненависть. Тому, хто збере у серці п'ять каменів Богородиці, на думку автора, нічого боятися, адже «сими каменни пять вѣсокъ силнѣйшихъ / Повѣждаютьсѣя, прєлєстми лютѣйшихъ» [9, арк. 121 зв.].

Як бачимо, поєднавши в поемі історію і шрифтове мистецтво, Іоан Максимович розкрив не лише прихований потенціал писаного слова, а й окреслив нові естетичні обрії кожного з них.

Євангельські слова Єлизавети лягли в основу шостого і сьомого розділів поеми: «*Благословенна ти між жонами, і благословен Плід утроби твоєї!* І звідкіля мені це, що до мене прийшла мати мого Господа?» (Лк. 1 : 42-43). Письменник розкриває незаперечну велич Диви Марії в небесній ієрархії і пояснює приналежність Богородиці до Господа, яка, разом із Сином і Святим Духом, становить істину та єдність. Не Богородиця з Богом, а Бог із Богородицею, наполягає автор, оскільки «Господь, имѣ с тебе родитисѣя / Хочєтъ дѣйствїємъ дѣхѣа, чєловѣкъ явити сѣя. / **БОГ С ТОБОЮ** Марїє, в ѣтрокѣ вѣмѣстисѣя / **В** сердце, разѣмъ и дѣшѣ твою всєлїтисѣя» [9, арк. 123]. Це світлий і радісний, наповнений євангельським благочестям текст, у якому відкрито звучить хвала справжній жінці, обраній Богом серед усіх жінок для народження Спасителя людства. З іншого боку – це слава святій Євхаристії, великій таємниці, жертві, принесеній Господом для очищення гріхів: «**БЛАГОСЛОВЕННИ ЧРЄВА ПЛОД** благословенный, / **В**сѣхъ докле ѣлаждаєтъ, вѣмъ єстѣ возлюбленный. / **Хлѣбъ сєй** в прєчїстой дѣвы ѣтрокѣ спєчєна, / **В**



нзвѣстно спаленіє всѣмъ вѣрнымъ дадеся» [9, арк.196].

«Яко родила еси Христа Спаса, Избавителя душамъ нашимъ» – логічне завершення однієї з найбільших християнських молитов, де поет знову прославляє Діву Марію та Ісуса Христа, і оспівує велику таємницю народження Господа – чудесну і незбагненну. Автор згадує тексти зі Старого Заповіту й порівнює Богородицю з Ноевим ковчезом, з якого «дѣвъ єстїицькѣ зыйдоша / По дѣвятї мѣсяцехъ, всѣ славы дадоша» [9, арк. 207 зв.] та Руном, що «дождемъ орошено, дѣхомъ святымъ в началѣ докле исполнено» [9, арк. 223 зв.].

Як сталося таке велике диво, не відомо найсвятішим подвижникам. Нам залишається лише радіти знаменню і славити Господа та Діву Марію.

Поема Іоана Максимовича – це майстерне поєднання форми та значення, яке розкриває цілісність творчого світу, а заодно і довершеність поетичної натури автора, покликаної збагнути незбагненне. *Богородице дѣво, радѣйши* – це ціла барокова система, що «існує у великому поетичному контексті, акцентуючи й відкриваючи його найважливіші смислові ознаки» [8, 142]. Під управним пером святителя в українській літературі ніби ожили події та герої агіографічних і біблійних текстів у всій своїй славі й подвижництві на Божу славу.

### Bibliography and Notes

1. Агапов Алексей, *Ритм как конструктивный фактор богослужбеного текста*, Web. 8.05.2016. <<http://pstgu.ru/download/1282391643.agapov.pdf>>.

2. Библия 1499 года и Библия в синодальном переводе в 10 томах, Том 7, Web. 12.05.2016. <<http://old.stsl.ru/manuscripts/unikalnye-knigi/7?fnum=99>>.

3. Библия, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіт, Українське Біблійне Товариство, б. р., 296, 959 с.

4. Библия, Москва 1762, 649 арк., Web. 12.05.2016. <<http://old.stsl.ru/manuscripts/staropechatnye-knigi/0-0?fnum=11>>.

5. Каптерев Николай, *Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович*, Web. 8.05.2016. <<https://books.google.com.ua/books?id=Va3sBQAAQBAJ&pg=PA454&lpg=PA454&dq>>.

6. Катехизм Української Греко-Католицької Церкви: Христос – наша Пасха, Львів: Свічадо 2011, 336 с.

7. Кутузов Борис, *Тайная миссия патриарха Никона*, Web. 14.05.2016. <<http://www.jekabpilspomor.lv/upload/files/>>.

8. Криса Богдана, *Пересотворення світу: українська поезія XVII – XVIII століть*, Львів: Свічадо 1997, 216 с.

9. Максимович Іоан, *Богородице, дѣво, радѣйши*, Чернігів 1707, 300 арк.

10. *Молитовник християнської родини*, Львів–Київ 2011, 744 с.

11. Острозька Библия, Web. 5.05.2016. <<https://docviewer.yandex.ua/?url=yadisk-public6Lyki.djvu>>.

12. *Остромирове євангеліє*, Web. 13.05.2016. <<http://arhivarij.narod.ru/Evangelium.pdf>>.

13. Ткаченко Олена, *Слово і шрифт, [у:]Дивослово* 1998, № 10, с. 54-55.

14. Тынянов Юрий, *Проблема стихотворного языка*, Москва 2007, 184 с.

15. Успенский Борис, *История русского литературного языка (XI – XVII вв.)*, Москва 2002, с. 417-418.

16. Чистяков Георгий, *Над строками Нового Завета*, Web. 5.05.2016. <<http://predanie.ru/lib/book/67733/#description>>.

**Valentyn Maltsev**

**UKRAINIAN INTERACTS AND INTERLUDES OF 18<sup>TH</sup> CENTURY:  
PECULIARITIES OF METRICS AND RHYTHMIC**

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

**Валентин Мальцев**

**УКРАЇНСЬКІ ІНТЕРМЕДІЇ ТА ІНТЕРЛЮДІЇ ХVІІІ СТОЛІТТЯ:  
ОСОБЛИВОСТІ МЕТРИКИ ТА РИТМІКИ**

*Abstract:* The article is dedicated to the analysis of versification peculiarities of Ukrainian interacts and interludes of 18<sup>th</sup> century. In particular, the study covers interacts and interludes as a parts of dramas by M. Dovhalevskyi and H. Konyskyi, interacts from *Dernivskyi compilation* and others. The metric level is examined, as well as rhythmic peculiarities of a 13-syllabic poem and irregular rhymed verse. In this article statistical calculations are widely applied. Based on these, the conclusions about rhythmic features of belonging to the considered genre of works were made. The analysis shows relation of interacts and interludes to irregular rhymed verse due to the genre and functional specific character of these works.

*Keyword:* Ukrainian interacts and interludes, M. Dovhalevskyi, H. Konyskyi, metric, rhythmic

Іван Франко високо оцінював роль інтермедій, особливо у порівнянні зі шкільною драмою: „Весь драматичний і літературний інтерес тих шкільних творів виявлявся не в самих актах, а в антрактах, в інтермедіях, котрими переплітано важкі і холодні деклярації головної драми. Тут виявилось життя народне з його смішних, а іноді й глибоко серйозних боків” [9, 302]. І далі: „Значення їх для дальшого розвою нашої літератури було далеко більше, ніж самих драм” [9, 305].

Микола Сулима, відзначаючи „упереджений підхід до «серйозної» драми”, на який впливали „відомі

ідеологічні чинники” [7, 171], теж наголошує на зв'язках інтермедій із народним життям: „У основних текстах давньої драми майже відсутній показ тих чи інших сторін тогочасної дійсності [...], за винятком, звичайно, історичної драми, де часом можна було вичитати алегоризовані перипетії боротьби за владу або подібні до них колізії. На противагу цьому саме з інтермедій почерпуємо відомості про українців та населення України, про міжконфесійні стосунки [...] та ін. Простолюдину ж, «блазню», ніби дозволялося принаймні позначити явища, про які з етикетних міркувань іншим, здебільшого представникам

вищих станів, говорити заборонялося, у всякому разі прилюдно” [7, 178].

Інтермедії та інтерлюдії неодноразово ставала об'єктом дослідження українських літературознавців. Досить буде згадати такі авторитетні постаті як М. Возняк, М. Гудзій, В. Перетц, М. Петров, В. Рєзанов, М. Сулима, І. Франко та ін. Проте найчастіше предметом дослідження були ідейно-тематичний рівень, питання авторства, ролі, мовних особливостей інтермедій тощо. Віршознавчі аспекти, здебільшого, залишалися поза увагою дослідників, або обмежувалися лише кількома побіжними заувагами. Ця стаття покликана стати першою спробою заповнити цю лакуну.

Олександр Білецький відзначав, що „своїї теорії автори інтермедій не залишили, але, наприклад, те, що говорить в поетиці М. Довгалевського про комедію, явно має на увазі інтермедію: «В комедії виводяться особи низькі – наприклад, господар, литвин, циган, козак, єврей, поляк, скіф, турок, грек, італієць; комедії треба писати простою сільською мужицькою мовою»” [10, 483-484]. Це ж відзначає й Дмитро Наливайко: „Становлення і розвиток інтермедії відбувалися не без впливу курсів поетики, зокрема їх розділів про поетику [...]. Наприклад, те, що говорить у відповідному розділі своєї поетики Довгалевський, чи не в першу чергу базується на його досвіді автор інтермедій” [6, 159]. Автори 12-томної *Історії української літератури* [5] беззаперечно ототожують визначення комедій у поетиках із власне інтермедією. Зокрема, визначення, суголосні з поданим у Митрофана Довгалевського, відзначають у найдавнішій київській по-

етиці *Liber artis poeticae... Anno Domini 1637*, у польській рукописній поетиці 1648 р. *Poetica practica*, в поетиці Лаврентія Горки (1707 – 1708 pp.) та ін. [5, 540-541].

Майже кожна з інтермедій до шкільних драм є цілком автономним твором як щодо змісту, так і форми; до того ж, більшість із них – досить великі за обсягом. Тому кожному з них розглядаємо як окремих твір.

Більшість інтермедій написано нерівноскладовим віршем (70% текстів, майже 74% рядків); решта – 13-складовий вірш із певною часткою відхилень (досить значною, у порівнянні, наприклад, зі шкільною драмою – до 30% рядків; у одному випадку – 41%). Тяжіння інтермедій до нерівноскладового вірша помітне впродовж усього XVIII століття: від *Дернівського збірника* (кін. XVII – поч. XVIII ст.) до творів цього жанру, відомих з II половини та кінця XVIII століття.

Ізосилябічна 13-складова будова притаманна лише інтермедіям та інтерлюдіям до драматичних творів Митрофана Довгалевського *Властотворний образ* та Григорія Кониського *Воскресіння мертвих*. Найчастіше рядки іншої довжини різняться від базового розміру на 1 склад в той чи інший бік. Скажімо, в інтермедіях до *Воскресіння мертвих* будова 13±1 склад охоплює від 87,8 до 96,1% (за винятком II інтерлюдії, в якій 13-складова будова притаманна 47,4% рядків (а 13±1 – 64,3%), а тому кваліфікуємо цю форму як нерівноскладовий вірш); в інтермедіях до *Властотворного образу* – від 94,9 до 98,9% рядків.

Відзначимо, що в низці таких творів „вольності” в силябічній до-

вжині рядка більше охоплюють перший піввірш; для другого характерне суворіше дотримання ізосилябізму. Ця частина рядка ніби більш помітна, підкреслена римою, а тому одноманітність їх силябічної довжини витримують чіткіше. Скажімо, в I інтермедії до *Властотворного образу* 78,3% рядків – 13-складові, 77,6% піввіршів А містять по 7 складів<sup>1</sup>, а 6-складовий піввірш Б наявний уже в 94,7% версів (а якщо враховувати і власне 6-складові рядки, то ця цифра становить уже 96,2%). В III інтерлюдії до того ж твору вже 97,8% 6-складових піввіршів Б (тоді як повний ізосилябізм витримано лише в 80% рядків, а рівні піввірші А наявні лише у 82,6% рядків). Тобто виділений римою піввірш Б ніби „цементує” силябізм, тоді як у піввірші А поет допускає певні вольності.

У 13-складових рядках цих творів досить чітко витримано „канонічну” структуру розміру: цезуру після 7-го складу та жіночу клязулу. Так, в інтермедіях до драми М. Довгалевського *Властотворний образ* відхилення від усталеного цезурового членування коливається в діапазоні 0 – 3,9% від усіх 13-складових рядків, всі клязули – жіночі; у інтермедіях до *Воскресіння мертвих* цезуровий поділ порушено у 3,5 – 4,6% рядків, частка нежіночих клязул коливається в діапазоні 0 – 5,3%<sup>2</sup>. Виняток – IV інтерлюдія до *Воскресіння мертвих*, частка 13-складових рядків із чоловічою клязулою у яких становить 9,2%.

Серед усіх інтермедій до названих творів М. Довгалевського

<sup>1</sup> Тут не враховано рядки з сумнівним цезурним членуванням та рядки, довші за 14 складів (всього 5 версів).

<sup>2</sup> Взято до уваги нежіночі клязули лише в 13-складових рядках.

та Г. Кониського зафіксовано 6 випадків, коли рядки іншої довжини поєднано в групи по 3 й більше. Наприклад, у першій інтерлюдії до драми Г. Кониського таке відхилення постає внаслідок того, що персонажі виголошують короткі репліки (їх цілком можна розглядати, як прозові вкраплення, як це робить Н. Гаврилюк), які „розбавляють” правильний 13-складовик:

Я р и г а	
Ну, чево стоиш?	
Сматри, оба постолпіли!	13 <sub>7</sub>
Б а б а	
Так їм треба!	
За свою брехню понімили!	13 <sub>7</sub>
Я р и г а	
Баба!	2
Б а б а	
Чую, голубчику!	6
Я р и г а	
А это што и кака	
здесь причина?	11
Да што это на ногах?	
Откуда платина?	13 <sub>7</sub>

Крім того, нерідко трапляється, що короткі репліки двох різних персонажів разом становлять правильний чи неправильний (без дотримання усталеного цезурового поділу) силябічний верс (особливо часто такий прийом можна спостерігати в інтерлюдіях до драми Г. Кониського *Воскресіння мертвих*). Найчастіше межа реплік збігається з цезуровим поділом:

Ш и н к а р к а	
Ед, не глух еси!	
От чи застанеш	
живаго?!	13
Будь-то я	
на жарт кажу!	7
Л и т в и н	} 13 <sub>7</sub>
Ах, моя гадз'зна,	

Што гето не[з]вієстная  
 зделалась причина! 13<sub>7</sub>  
 Ш и н к а р к а  
 Як чуєш!  
 Уже тобѣ  
 я давно товмачу! 13<sub>7</sub>  
 Иди, коли не вѣриш. 7  
 Л и т в и н } 13<sub>7</sub>  
 Пойду, сам побачу, 6  
*Мужики навстрѣч*  
*дяка мертвого несуть*  
 Л и т в и н  
 Ах, што гето нієсієіє? 7  
 М у ж и к и } 13<sub>7</sub>  
 Ось ходи, погледи [3]. 6  
*(Інтерлюдія 4 до драми*  
*Г. Кониського «Воскрєсеніє мерт-*

*вих»)*

Такий же прийом (хоч і значно рідше) можна спостерігати й щодо інших традиційних силабічних розмірів:

Ярига  
 Нет ли какой работы? 7  
 Мужик } 13<sub>7</sub>  
 Ось тобі робота, 6  
 Коли твоя до сього  
 призволить охота. 13<sub>7</sub>  
 Ярига  
 Да што здєсь делать? 5  
 Мужик } 11<sub>5</sub>  
 Як сам здоров визнаєш 6  
 [8, 374].

*(Інтерлюдія 1 до драми*  
*Г. Кониського „Воскрєсеніє мерт-*  
*вих»)*

М. Сулима, коментуючи аналогічний приклад із *Трагєдокомєдїи* В. Лашевського, зазначає, що „тут є все, що необхідно для вірша. – рима [...], тринадцятискладник, але віршового ритму немає, він зруйнувався в результаті діалогічних розривів” [7, 107]. Дозволимо собі не погодитись із категоричним висновком авторитетного науковця. Думається, що такі ходи, на

метричному тлі звичайних, нерозірваних 13-складових рядків, цілком мали сприйматися, як вірш, і більше того, навпаки, творили специфічну красу, сказати б, шарм силабічного вірша. Н. Гаврилюк відзначає, що „для урізноманітнення ритміки часто застосовується «драматична розбивка» основного розміру. Така розбивка не лише зосереджує увагу на появі нового персонажа, а й виконує певну естетичну функцію” [1, 65]. Висловлювання Н. Гаврилюк стосується шкільних драм, але воно цілком справедливе й щодо інтермедій.

Наявні також кілька випадків, коли межі реплік персонажів не збігаються з межами піввіршів (при цьому правильний цезуровий поділ все одно може зберігатися):

Ярига  
 Тотчас отходи!  
 Баба } 13<sub>7</sub>  
 Вчиню, // будуть говорити  
 [8, 375].

В одному випадку навіть 3 репліки поспіль формують 13-складовий верс:

Війт  
 Где? 1  
 Мужик } 13  
 Где? На оних. 4  
 Війт  
 Чи не коло нив ходила? 8  
 Мужик  
 То-бо й то! Угледів муй,  
 як там щось крутила 13<sub>7</sub>  
 [8, 373-374].

13<sub>7</sub>-складові рядки відіграють помітну роль й у більшості творів, будову яких кваліфікуємо, як нерівноскладовий вірш. Так, в 11-ти з 21-ї інтермедії з нерівноскладовою структурою, 13<sub>7</sub> переважає рядки іншої довжини й виступає ядром

метричної осі (значна частина тексту вкладається в схему 13±1 або 13±2 склади). Ще в чотирьох інтермедіях 13-складовик виступає складовою частиною метричної осі, але не переважає інших розмірів, що її формують. Лише в 4-ох інтермедіях метричною віссю нерівноскладового вірша є інші розміри (11- та/або 12-складовик), ще для 2-х інтермедій характерна чиста нерівноскладовість, без тяжіння до якої-небудь силябічної впорядкованості.

Найчастіше рядки різної довжини розташовуються довільно, не тяжіють до групування навіть у межах двовіршів. За винятком, зрозуміло, розмірів, що формують ритмічну вісь у тому чи іншому творі; вони подекуди об'єднуються у більш-менш великі силябічно однорідні шматки тексту. Скажімо, *Интермедия на двѣ персонѣ: нѣмец и хлуп (Дернівський збірник)* розпочинається групою з 10 рядків правильного 13<sub>7</sub>-складовика; а інтерлюдія до драми М. Довгалевського *Комічне дійство* розпочинається 13 рядками правильного 11<sub>5</sub>-складовика.

В окремих творах можна простежити ознаки поліметричних композицій: відмінні за довжиною рядки розташовуються компактно і тематично чи композиційно марковані (найчастіше це пісні). Скажімо, в *Интермедії на три персоні: баба, дід і чорт* пісня Демона всуціль складається із коротких рядків (5 – 7 складів), тоді як довжина усіх інших – від 10 до 19 складів (метрична вісь – 13 ± 1 склад, частка рядків якої становить 73,9%). Наведемо зразок:

Б а б а  
Грай же нам, музичко наш,  
уже ми танцуєм, 13<sub>7</sub>  
А тобі великую

плату обіцуєм. 13<sub>7</sub>  
[...]  
Демон (*снівач*)  
Танцуй же, бабо, танцуй, 7  
А до пекла ся готуй! 7  
І дід з тобою 5  
Веспол зо мною 5  
На утіху князю! 6  
Будеш ся веселити, 7  
А більше смутити! 6  
Люциперові, 5  
Славному князю, 5  
Треба ся поклонити! 7  
[8, 358].

В інтермедіях до п'єси М. Довгалевського *Комічне дійство* рядки різної силябічної довжини моментами слугують індивідуалізації мовлення персонажів. Так, перша інтерлюдія розпочинається досить великою за обсягом (13-рядковою) реплікою Астронома, написаною польською мовою 11<sub>5</sub>-складовим віршем. Після нього „бере слово” Мужик, який відразу ж переходить на 13<sub>7</sub>-складовик (при цьому останній рядок репліки Астронома й перший рядок репліки Мужика римуються між собою). В четвертій інтерлюдії до того ж твору в діалог Мужика й Жиди, написаний 13<sub>7</sub>-складовим віршем (з кількома уплетеними 12-, 16- та 18-складовими рядками), „втручається” Ксьонз із реплікою 11<sub>5</sub>-складовим віршем польською мовою, на яку Жид відповідає теж польською і теж 11<sub>5</sub>-складовим віршем (до слова, окрім цього рядка, 11<sub>5</sub>-складовим віршем говорять виключно польськомовні персонажі – 3 ксьонзи):

Ж и д  
Кази з, сцо есце треба  
ик васему святу! 13  
[ М у ж и к ]  
Го, люлку и чубук добрій  
купити моему свату. 16

К с о н з

Niech będzie Jesus Christus  
pochwalony! 11

Ж и д

Бądźcie już zdrowy,  
oucowie wielbiony! 11

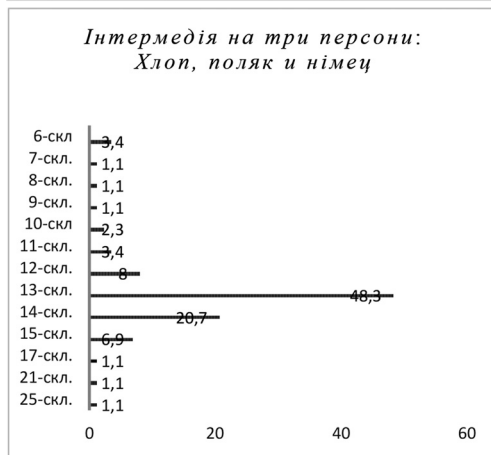
Prose na wudecke,  
prose, zwolte pyty! 12

К с о н з

Day no, żysiu, sam!  
Na ci szostak byty! 11

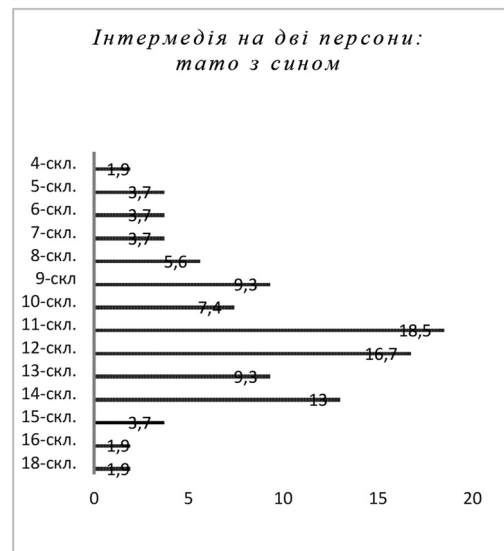
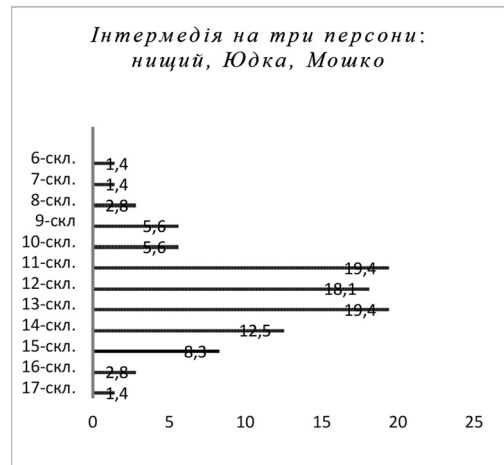
My nie taki lud,  
iak syzma przekłeta! [4]. 11

У 8-ми інтермедіях<sup>3</sup> з *Дернівського збірника* у 5-х 13-складовий вірш переважає всі інші розміри. Частка 13-складових рядків коливається в діапазоні 39,1 – 62,5%. Розглянемо, для прикладу, на діаграмах, пропорції рядків різної довжини у 2-х інтермедіях з *Дернівського збірника*:



І в першому, і в другому випадках чітко простежується метрична вісь – 13±1 склад. Подібну картину спостереігаємо ще у 3-х торах з *Дернівського збірника*, а також в інтермедіях до драми М. Довгалевського *Комічне дійство* (1736), II інтермедії до драми Г. Кониського *Воскресіння мертвих* (1746 – 1747) та ін.

У 3-х інших творах *Дернівського збірника* (*Інтермедія на дві персона: син із татом*, *Інтермедія на дві персона: тато з сином* та *Інтермедія на три персона: нищий, Юдка, Мошко*) теж досить чітко виділяється метрична вісь, проте без суттєвої переваги одного з розмірів:



<sup>3</sup> Не враховано *Інтермедію: нищих два*, через невеликий обсяг (24 рядки).

Схожі контури має метрична вісь в інтермедії *Мужик з дочкою на торг іде* (II пол. XVIII ст.), *Інтермедії на три персони: смерть, воїн и хлопець* (зі збірника 1788 р.), інтермедії *Вокресенськіє стихи* тощо.

Інтермедії до драми *Стефанотокос* (I пол. XVIII ст.) можна вважати зразком „чистої” нерівноскладовості: коливання силябічної довжини рядка в межах дуже широкої амплітуди, по суті, наближають форму вірша до римованої прози. Справді, почасти лише рима виокремлює кожен з рядків із мовленнєвого потоку:

Цыган

Чхаве, чхаве, чхаве! Ха-ха-ха!

Осе ж и я, панове, до вас завѣтав, 21

Ходив-бродив, а тут-таки, 14  
як на начлѣг, застав.

Бѣдна моя головка, 19  
яка то моя хорошая урода!

Яке то мнѣ бывало от Юценка  
пошанованье и вигода! 20

Як же то було нас и не шанувати: 12  
Наше то дѣло дуги, замки ковати,

кинми мѣняти, людей ошукувати. 24

Та и жанданчата ж мои  
не послѣднее ремесло мають, 18

Бо куры красти, дѣтей манити  
уж добрѣ знають, 15

А якбы солонину альбо поросятину  
хоть бы под небесами знали, 23

И вутти бы как-колвек  
украсти уже б ся догадали! 17

А кому поворожить о щастье  
и приходѣ, то нехай пуйдетъ  
до моеи Солохи: 26

Оголить его добрѣ,  
хоть не поможетъ ни трохи [2]. 15

В одному випадку (*Дѣйствія 5, по 4-м явленію*) довжина рядка сягає 37 складів. Проте, попри всю розхитаність такої форми, все ж основний масив рядків (73,4%) перебуває в

межах 10 – 16 складів, що зумовлено, очевидно, вже не стільки версифікаційними, скільки лінгвістичними причинами.

Дещо інша природа притаманна нерівноскладовому віршові інтермедії *Rozmowa między polakiem i kowalem*. Пісенна маркованість та часта повторюваність співзвучних реплік зумовили активність не лише рядків середньої довжини (10 – 15 складів), а й коротких. Так, кожна частина („punkt”) інтермедії починається піснею поляка, яка переходить в його діалог з ковалем; завершується кожна частина піснею-рефреном хору („*Spiewacy spiewają*”). Наведемо зразок початку „Punkt’y” 2:

*Polak*

*sam spiewa*

*Jaworowe kułka,*

*Dębowa rozworka,*

*Trzeba by to okować.*

*Коваль*

*Оковав би-м, моспан,*

*Та без грошій карман.*

*Polak*

*Co? Co muwisz,*

*gałganie? Co?*

*Коваль*

*А чого ся, вашець,*

*так гнѣваєте?*

*Я повѣдаю, же оковав*

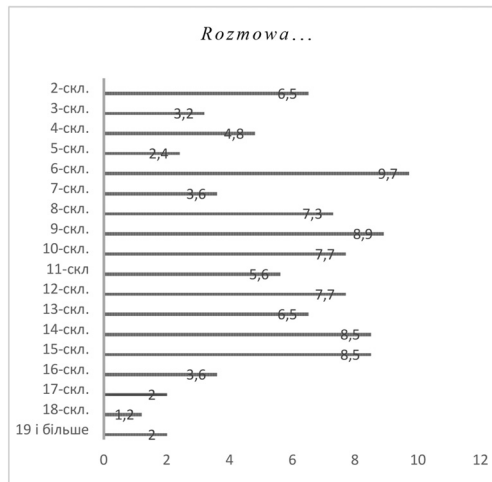
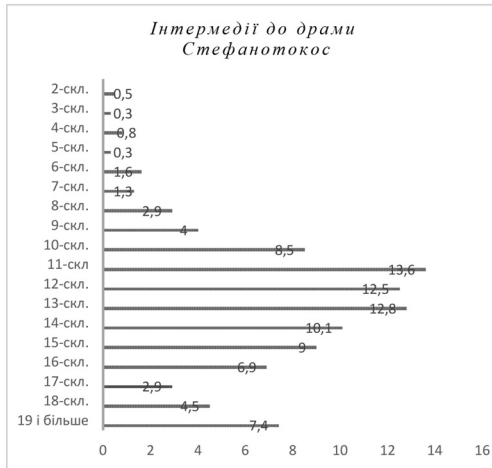
*би-м, моспан,*

*Та без грошій карман [11].*

Порівняймо пропорції рядків у нерівноскладовому вірші інтермедій до драми *Стефанотокос* та у *Rozmow'i...*:

У першому випадку найпродуктивнішими є рядки середньої довжини, в другому – пропорції різних за розміром рядків більш рівні, при помітнішій активності 6-, 8- та 9-складового вірша.





Отже, для більшості інтермедій XVIII ст. (70% текстів, які охоплюють 74% рядків) характерна нерівноскладова будова. До ізосилабічності тяжіють лише інтермедії до драм М. Довгалецького та Г. Кониського. В низці нерівноскладових структур маємо добре помітну метричну вісь (сформовану, найчастіше, навколо 13-складового вірша), у 2-х інтермедіях навіть такої осі немає, їх будова дуже розхитана й за низкою ознака наближається до римованої прози.

## Bibliography and Notes

1. Гаврилюк Надія, *Український поліметричний вірш*, Київ: Фенікс 2009, 252 с.

2. *Із інтерлюдій до драми „Стефанотокос”*, Web. 12.03.2016. <<http://litopys.org.ua/ukrinter/int10.htm#pod1>>.

3. *Інтерлюдії до драми Георгія Кониського „Воскресеніє мертвих”*, Web. 12.07.2016. <<http://litopys.org.ua/ukrinter/int12.htm#pod4>>.

4. *Інтерлюдії до драми Митрофана Довгалецького „Комическое дѣйствие”*, Web. 11.03.2016. <<http://litopys.org.ua/ukrinter/int08.htm#pod4>>.

5. *Історія української літератури: У дванадцяти томах, Том 2: Давня література (друга половина XVI – XVIII ст.)* / Ред. В. Сулима, М. Сулима, Київ: Наукова думка 2014, 840 с.

6. Наливайко Дмитро, *Українські поетики й риторики доби бароко: генеза і типологія літературно-теоретичного мислення*, [у:] Idem, *Теорія літератури й компаративістика*, Київ: Видавничий дім „Києво-Могилянська академія” 2006, с. 139-161.

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

8. *Українська література XVIII ст. Поетичні, драматичні, прозові твори*, Київ: Наукова думка 1983, 696 с.

9. Франко Іван, *Южноруський театр XVI – XVIII віку*, [у:] Idem, *Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1981, Том 29, с. 295-306.

10. *Хрестоматія давньої української літератури* / Ред. О. Білецький, Київ 1967, 784 с.

11. *Rozmowa między polakiem i kowalem*, Web. 12.03.2016. <<http://litopys.org.ua/ukrinter/int17.htm>>.

**Oleksandr Boron**

**RUSSIAN INTERTEXT OF TARAS SHEVCHENKO'S STORY  
*THE TWINS***

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

**Олександр Боронь**

**РОСІЙСЬКИЙ ІНТЕРТЕКСТ ПОВІСТИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА  
*БЛИЗНЮКИ***

*Abstract:* The paper analyses considerable semantic layer of references to works of landmark and minor importance in Russian literature in the story text of *The Twins*. As the author ascertains, these direct allusions are important for reconstruction of poet's reading as well as background reading level of an average that time consumer of books. Taras Shevchenko mainly did not hide his critical attitude to Alexander Shakhovskoy, Faddiey Bulgarin, Nikolay Niekrasov and others, making direct allusions on their works in his story in polemic directions. At the same time, knowledge of these texts makes our understanding of some episodes of Shevchenko's work more profound, it lets to decipher hidden semantics, to reveal the sources of irony etc.

*Keywords:* intertext, reference, direct allusion, polemics, irony

Текст повісті *Близнецы* (*Близнюки*) завжди був удачним матеріалом для вивчення Шевченкової рецепції творчого доробку попередників – Григорія Сковороди, Петра Гулака-Артемовського, Івана Котляревського та інших. Нагромаджений фактичний матеріал із цього питання не раз піддавався інтерпретації та реінтерпретації, ревізії й пересмисленню. Водночас маловивченими залишаються зв'язки повісти з російським письменством, подекуди не менш важливі, ніж відсилання до української літературної традиції. Як правило, дослідники у цьому питанні обмежувалися констатаціями,

тоді як ті чи ті згадки у Шевченковій повісті творів російської літератури подекуди заслуговують на глибше витлумачення.

Оцінці художнього рівня і ступеня достовірності водевілю Олександра Шаховського *Козак-віршоворець* (*Казак-стихотворець*, 1811) Тарас Шевченко присвятив доволі помітний за обсягом епізод повісти. Прасковія Тарасівна зрідка натхненно розповідала Степанові Мартинівичу, коли не чув Никифір Федорович, як вони в Лубнах ходили в театр і бачили там виставу *Козак-віршоворець*. Цей полемічно загострений і водночас сповнений внутрішнього

комізму колоритний уривок варто навести майже повністю, позаяк він потребує деяких коментарів: «Тут она брала тоном ниже: «Прелесть! Просто прелесть! Настоящий офицер той козак-стихотворец. А Маруся – барышня, та й годи. Не налюбуюся, бывало. Да к тому еще запоет:

Нуте, готовьте пляски, забавы.

Ну, барышня, да и только, как будто вчера из Москвы приехала. А как дойдет до слов: «Ему Маруся на встречу бежит», да и пробежит немножко и ручки протянет, как будто до офицера... чи то, до козака-стихотворца, я не вытерплю, бывало, просто зарыдаю, так чувствительно».

– Что это там так чувствительно? – спросит, бывало, Никифор Федорович, когда расслышит.

– Я розказую, как мы в Лубнах...

– Знаю, знаю. Козака или офицера-стихотворца видели. Плюньте на эти рассказы, Степан Мартынович, да садитесь поближе, я вам прочитаю, как ходили наши козаки на Ладожский канал да на Орель. Линию высыпать. А вы бы лучше сделали, Прасковья Тарасовна, если б велели нам чего-нибудь сварить повечерять.

Заметить надо, что Никифору Федоровичу страшно не понравился знаменитый *Козак-стихотворец*. Он обыкновенно говорил, что это чепуха на двух языках. И я вполне согласен с мнением Никифора Федоровича. [...] Мне кажется, никто так внимательно не изучал бестолковых произведений философа Сковороды, как к[нязь] Ш[аховской]. В малороссийских произведениях почтеннейшего князя со всеми подробностями отразился идиот Сковорода. А почтеннейшая публика видит в этих калеках настоящих малороссиян.

Бедные земляки мои! Положим, публика – человек темный, ей простиительно. Но великий грамматик наш Н. И. Греч [...] без всяких обиняков относит существование козака Климовского ко времени Петра I. Глубокое познание нашей истории!!» [25, 55-56].

Т. Шевченко в устами персонажа, до афористичної оцінки якого приєднується розповідач, недвозначно висловлює ставлення до водевілю (вважається першим у російській літературі зразком цього жанру) князя Шаховського *Козак-віршотворець*. Уперше водевіль було поставлено на петербурзькій сцені у 1814 р. За життя автора твір виходив тричі: *Козакъ стихотворецъ. Анекдотическая опера-водевиль одномъ дѣйствии* (Санкт-Петербург, 1815, 1817, 1822). Історичну повість про легендарну авторку пісень Марусю Чурай Шаховської опублікував у першому томі добре відомого Шевченкові збірника *Сто русских литераторовъ (Сто російських письменників)* [22], адже у другому його томі як ілюстрацію до повісті Ніколая Надеждіна *Сила волі. Спогад мандрівника (Сто русских литераторовъ, Санкт-Петербург, 1841)* вміщено гравюру за рисунком Шевченка 1839 року (оригінал не знайдено [26, № 45]). У примітці князь запевняє, ніби зміст його повісти засновано на історичних фактах [22, 771], що, зрозуміло, не так. Т. Шевченка прикро вразила калічена українська в обох творах А. Шаховського, яку важко сприймати носієві мови. Процитований фрагмент повісти *Близнюки* продовжив традицію літературної полеміки з недолугими писаннями А. Шаховського, започатковану, як відомо, ще в *Наталці*

*Полтавці* (1819) І. Котляревського (див. яву 7 другої дії). Водночас Євген Нахлік доходить висновку, що сюжетну схему свого твору Іван Котляревський певною мірою запозичив із *Козака-віршотворця*. «Знявши монархічно-вірнопідданчу лінію сюжету Шаховського, – наголошує дослідник, – український драматург зосередив увагу на любовно-побутовому дійстві» [13, 381].

В *Учебной книге російской словесности...* (Навчальній книзі російської словесності) Ніколай Греч, коротко повідомляючи про особливості жанрів малої опери і водевілю, як приклади наводить окремі твори Якова Княжнина, Александра Аблесімова «и еще некоторые оперы и водевили князя Шаховского» [6, 104]. Шаховському присвячено с. 589–592. Хоча Греч високо оцінює доробок Шаховського («занимает первое место в числе нынешних наших драматических писателей» [6, 592]), але оперу-водевіль *Козак-віршотворець* навіть не називає. Як помітив Є. Нахлік [13, 373], згадка про *Козака-віршотворця* з'являється у переліку найкращих водевілів А. Шаховського лише у другому, виправленому виданні навчального посібника *Учебная книга...* (Санкт-Петербург, ч. 4, 1830, с. LI). Саме це видання Греча було в бібліотеці Александра Смірдіна [20, 473, № 6013]. Той самий набір із іншою нумерацією сторінок використано у виданні [5, 317–320]. В іншому місці книжки Н. Греч буквально кількома рядками характеризує Семена Климовського, відносячи його існування до 1724 р. [6, 117–118]. Він майже дослівно використав коротку нотатку про українського поета, наведену в Ніколая Карамзіна (цитує-

мо не повністю): «Климовский (Семен). Малороссийский козак. Жил около 1724 года. Козак и стихотворец. В Императорской библиотеке хранится его рукописное сочинение *О великодушии и правде*, в котором много хороших чувств и даже хороших стихов (без определенного течения стоп). Сказывают, что Климовский не менее семи греческих мудрецов был славен и почтен между его собратьями козаками; что он, как вдохновенная пифия, говаривал в беседах высокопарными стихами, давал приятелям благоразумные советы, твердил часто пословицу: “Нам добро и никому зло, то законное житье”; и любопытные приходили издалека слушать его» [10, 61 суцільної умовної пагінації для 4 зошитів].

Шевченкова разюча неточність в оцінці слів Греча про Шаховського («находит, кроме высоких эстетических достоинств, еще и исторический смысл») наштовхує на думку, що український поет, можливо, не читав праці російського граматака. Немає сумніву, проте, що Тарас Шевченко добре знав видання Михайла Максимовича *Малороссийские песни (Малоросійські пісні)* [12], в якому до пісні *Їхав козак Дунай...* наведено таку примітку: «Климовский жил около 1724 года; написал силлабическими стихами поэму *О правде и великодушии благодетелей*, которая хранилась при императорской библиотеке (*Опыт краткой истории рус[с]кой литературы* Н. Греча. 1822. стр. 380)» [12, 216]. Максимович неправильно вказав сторінку праці Греча. Очевидно, саме збірка українського фольклориста і є джерелом Шевченкових відомостей про те, що

Греч відносить існування Климовського до 1724 р.

Щоправда, і Карамзін, і Греч, і Шаховський, як свідчать сучасні дослідження, мали цілковиту рацію, коли пов'язували козака-поета з добою Петра I. Климовський помер орієнтовно у 1780 – 1790-х роках (див.: [16, 44]). Заперечну репліку Шевченка щодо віднесення Климовського до часів правління Петра I могло викликати ознайомлення за «Українським вѣстником» із написаним 1817 року нарисом Миколи Левицького про такого собі К... *Село Припутні* [11]. Ототожнити К... і С. Климовського дає підстави фраза про те, що К. «пишет простые, но нежные стихи», до якої додано примітку: «Сюда принадлежит песня, исправленная и улучшенная, *Їхав козак за Дунай*, известная на моей родине» [11, 89]. Саме на цій підставі Г. Нудьга потрактував згаданий художній нарис як спогад очевидця про реального С. Климовського [16, 22-32], проте припущення дослідника варто визнати надто сміливим. У М. Левицького йдеться про гіпотетичне авторство лише виправленого і поліпшеного варіанту пісні *Їхав козак за Дунай...*, а не цієї пісні взагалі. Крім того, вже після смерті Климовського, як пише сам Нудьга, до назви села Припутні десь перед 1803 р. було додано ще нову назву Косово, позаяк основним землевласником став Михайло Коссовський [16, 37], з чого випливає, що К... можна розшифрувати і як Коссовський.

У кожному разі поет знав «Український вѣстникъ»: у повісті *Близнюки* розповідач разом із Никифором Федоровичем читають книжку журналу з переспівами Гулака-Артемовського од Горація [25, 25]. Щоправда,

вільний переспів *Две оды Горація (До Пархома. I-II)* уперше надруковано не в «Українском вѣстнике», а у «Вѣстнике Европы» [25, 495]. Увагу привертають певні збіги у нарисі М. Левицького і повісті Т. Шевченка. Автор нарису в «Українском вѣстнике» описує, як застав «почтенного старца» з Горацієм і Вергілієм – «это были наставники его юности и теперь друзья в старости» [11, 88–89]. Крім того, К... з насолодою займається бджолярством, маючи близько 40 вуликів. Так само Шевченків Никифор Федорович тримає пасіку і на дозвіллі читає в оригіналі твори Вергілія і Гомера [25, 25].

Імовірно видається припущення про обізнаність Т. Шевченка із тим фактом, що пісня *Їхав козак за Дунай...* стала популярною лише під кінець XVIII ст. [16, 49] – відтоді вона трапляється у співаниках. Вимислом А. Шаховського слід вважати те, що Пьотр I буцімто «слушает с удовольствием» пісні С. Климовського [23, 6]. Мабуть, ця невідповідність і викликала скептичний відгук Шевченка. Безперечно, автору *Кобзаря* був відомий і вірш Якова Щоголева *На згадування Климовського*, із літографованим портретом козака вміщений у тому самому альманасі *Молодик на 1843 год* (Харків, 1843, ч. 2), що і твори Шевченка.

Насправді Н. Греч якраз критично ставився до спотворення української мови у водевілях А. Шаховського (власне, і до української мови загалом). Оцінюючи виставу водевілю князя *Актор на батьківщині, або Перерване весілля (Актер на родині, или Прерванная свадьба)*, він зауважує: «Случайное сходство с Мельником (Аблесімова. – О. Б.) и фамильное

с *Козаком-стихотворцем* [...] немало вредят ее успеху. К чему заставляют на нашем театре ломать малороссийский язык? Нам он неприятен своею непонятностию, а малороссиянам досаждаєт несходством с их наречием. Приятные голоса малороссийских песен не лишатся ничего при русских словах» [4, 183] (див. докладніше: [7]).

В іншому місці повісти Тарас Шевченко розгортає мікросюжет про популярність «поєми» *Мертві душі* Миколи Гоголя і ситуативно протиставляє її лубковому роману Рафаїла Зотова *Ніклас, Ведмежа Лапа* (*Никласъ, Медвежья Лапа, атаманъ контрабандистовъ, или Нѣкоторыя черты из жизни Фридриха II*, ч. 1–3, Санкт-Петербург, 1837). Саватій, надіславши братові гроші на книжку Гоголя, нетерпляче очікує відповіді: «Через місяць получает он повестку из почтовой конторы, что получена на его имя посылка на 5 руб[лей] сереб[ром]. В восторге бежит он к инспектору, а от него прямо в почтовую контору. Спрашивает посылку, ему подають. Пошупал – мягкое. «Она», – проговорил он и вышел из конторы. На улице разрезал он веревочку перочинным ножиком, распорол клеенку, развернул обертку и с ужасом прочитал: «Никлас – Медвежья Лапа». Потемнело в глазах у бедняка, и полураскрытая посылка вывалилась из рук. Простояв с минутою, пошел он, грустный, сам не зная куда, а посылка так и осталась на улице, пока ее не поднял какой-то нищий и, осмотревши внимательно, пошел прямо в кабак» [25, 64]. Шевченко у такий спосіб вияскравлює інтелектуальне убозтво Зосима і його нечесність, адже книжка Зотова, роз-

рахована на малоосвіченого читача, коштувала набагато дешевше, ніж видання Гоголя. Шинкар за шкалик придбав у старця «бессмертное творение» Зотова, урізноманітвивши своє дозвілля. У доданій записці Зосим повідомляв, що посилає замість нібито заборонених *Мертвих душ* «дивную книгу» [25, 64]. Ці іронічні означення Т. Шевченка довершують його оцінку роману Р. Зотова.

Як правило, дослідники закономерно зосереджуються на *Мертвих душах*, а зміст роману *Ніклас, Ведмежа Лапа* залишається за кадром, хоч для адекватного прочитання цього протиставлення, цілком зрозумілого Шевченковим сучасникам, нині про твір Зотова слід знати більше. *Ніклас, Ведмежа Лапа* – позбавлений художньої вартості доволі безпорадний крутіський роман, насичений любовними інтригами та відповідними сценами, які, очевидно, мали привабити масового читача: «Кровь Павла быстро волновалась: яд желаний бурно разливался по жилам (письмівка наша. – О. Б.). Он обхватил стройный стан Аделаиды и продолжал идти, но шаги их мало-помалу становились тише, головы ближе, и жаркий поцелуй опять возобновил утреннее расположение молодых людей, – но судьба решила в это день всякий раз мешать любовным восторгам Павла» [8, ч. 1, 56]. Головний герой роману велелюбний красень Павел закохується одночасно у двох дівчат, а згодом паралельно підтримує інтимний зв'язок із молодого вдовою-аристократкою. Взагалі сексуальні пригоди трапляються із ним досить часто, – скажімо, юнак встигає переспати зі служницею можливої господині дорогою до Відня. Опи-

си любовних сцен у Зотова виконано за певним шаблоном, пор.: «*Бурный, пожирающий огонь разлился по его жилам* (письмівка наша. – О. Б.). Он осмелился прижать ее к трепещущей груди своей. Дерзкий поцелуй его горел на пылающей щеке ее. Губы их встретились в темноте и влажный, продолжительный, судорожный поцелуй теснее и теснее сближал их объятия...» [8, ч. 1, 311]. Як правило, далі обіймам закоханих перешкоджає несподівана поява одного з персонажів і сюжет розвивається в іншому напрямку. Другу половину роману складають компілятивні описи життя і військової діяльності прусського короля Фридриха Вільгельма I, а потім його сина Фридриха II. Особливий акцент зроблено на перебуванні полоненого Павла Вернера у Росії, де його ласкаво приймала Єлизавета I. Письменник зовсім не турбується про психологічну переконливість введених у романі образів, мовби не помічаючи явних суперечностей у їх конструюванні. Чи не тому Шевченкові пригадався прочитаний, можливо, ще під час навчання у петербурзькій Академії мистецтв опус Зотова, що на його тлі особливо виразно впадає в око плястичність і повнокровність персонажів Гоголя, не кажучи вже про художню майстерність *Мертвих душ*.

Перераховуючи «подвиги» Зосима, внаслідок яких він опинився після столиці у Ніжині, автор почувається зобов'язаним розповісти, чому його персонажа перевели зрештою в астраханський гарнізонний батальйон: «В городе Нежине квартировал армейский пехотный полк NN. В этот полк был переведен мой приятель и поселился в белой хатке

с садиком и цветничком, как раз против греческого кладбища. В первый же день он заметил в цветнике такой цветок, что у него и слюнки потекли. Этот очаровательный цветок была красавица на самой заре жизни и одно-единственное добро беднейшего вдового старика мещанина Макухи» [25, 67]. Прозаїк позірно відмовляється від переказу загальновідомої історії зваблення офіцером дівчини недворянського походження, називаючи читачеві зразки літературних творів на цей сюжет: поеми *Еда* (1826) Євгенія Баратинського, *Катерина* (1838 – 1839) свого авторства і повість *Сердешна Оксана* (вперше опубліковано 1841) Григорія Квітки (Основ'яненка): «Продолжение и конец решительно один и тот же. С тою только разницею, что приятеля моего чуть было не заставили жениться – на мещанке Якилыне, дочери Макухи» [25, 67]. Письменник виявляє показову неточність, адже якщо у згаданих поемах розвиток фабули завершується смертю головної героїні, то в повісті Квітки Оксана в останню хвилину не наважується вбити своє дитя і згодом за моральної підтримки Петра чесно живе у рідному селі, виховуючи сина. Таким чином, Шевченко акцентує тут момент офіцерського обману простої дівчини, не беручи до уваги щасливу розв'язку добре йому відомої *Сердешної Оксани*. Попри заступництво полкового командира, через розголос унаслідок бійки з багатим греком, якому Зосим похвалився своїми походеньками з Якилиною, його таки змусили одружитися з нею і перевели в Астрахань.

Саватій, їдучи на місце службового призначення, надсилає названим батькам листа, в якому серед іншого

інформує про краєвиди і дорогу: «[...] Незаметно въехал в Татищеву крепость. Я отдал подорожную смотрителю, а сам остался на улице, и, пока переменяли лошадей, я припоминал *Капитанскую дочку*, и мне как живой представился грозный Пугач в черной бараньей шапке и в красной епанче, на белом коне. Совершенно наш старинный палач» [25, 81]. Відповідні асоціації виникають у Саватія цілком закономірно, хоч події *Капітанської дочки* розгортаються переважно у Білогорській фортеці. Татищеву фортецю в Оренбурзькій губернії Омелян Пугачов узяв штурмом 27 вересня 1773 р., у руках повстанців вона перебувала до 22 вересня 1774 р. – того дня біля її стін відбулася одна з найбільших битв у історії пугачовського повстання; тоді заколотники зазнали нищівної поразки. Тарас Шевченко був у фортеці в червні 1847 р., коли його везли на заслання, і в жовтні 1850 р. по дорозі з Орської фортеці в Новопетровське укріплення [1, 464]. *Капітанську дочку* Александра Пушкіна вперше надруковано у четвертому томі «Современника» за 1836 р., за яким Тарас Шевченко, очевидно, і ознайомився з романом. (Втім, гіпотетично він також міг прочитати роман за *Сочинениями* Пушкіна в 11 томах: т. 7, Санкт-Петербург, 1838.) Твір Пушкіна містить єдину згадку про Татищеву фортецю: «Вскоре князь Голицын, под крепостию Татищевой, разбил Пугачева, рассеял его толпы, освободил Оренбург и, казалось, нанес бунту последний и решительный удар» [19, 339]. Саватієве пригадування прочитаної колись *Капітанської дочки* можна з певним ступенем умовності розглядати як цілком Шевченкове.

У романі жодного разу не сказано, що Пугачов одягав опанчу – він справді був у червоному, але каптані: «Между ими на белом коне ехал человек в красном кафтане с обнаженной саблею в руке: это был сам Пугачев» [19, 305-306]. Опанча (довгий і широкий плащ без рукавів і з капюшоном, призначений переважно для захисту від дощу, виготовлявся з сукна чи повсті та просочувався оліфою) не надто відрізнялася від каптана – іншого виду верхнього одягу, що, ймовірно, і зумовило дрібничкову аберрацію пам'яті у Шевченка. Навіть у цьому суто російському літературному та історичному контекстах приховано виявляється національна самосвідомість поета – він порівнює вбрання Пугачова з червоним одягом старовинного українського ката (вочевидь «наш» для Шевченка – український, тоді як загальноросійський читач сприйняв би ці слова відповідно до своїх очікувань).

Письменник-аматор Іван Максимович (персонаж Шевченкової повісти *Музыкант (Музикант)*), що перебував під помітним впливом стильової манери Марлінського, і назву своїй повісти дає «вроде незабвенного Марлинского, т. е. *Музыкант, или Две сиротки*» [24, 224], хоча в Александра Бестужева немає творів із подвійними складеними заголовками чи бодай чимось схожими на цей. Натомість назва Івана Максимовича мимоволі нагадує заголовок першого розділу роману Фаддея Булгаріна *Иван Вижигин (1829) – Сиротка, или Картина человечества во вкусе Фламандской школы (Сиротка, або Картина людства у дусі Флямандської школи)* [3, ч. I, 1]. У *Близнюках* Тарас Шевченко засвідчує детальну обзна-



ність зі згаданим твором, щоправда, неточно його називаючи. Саватій Сокира, перебуваючи в Оренбурзі, одного квітневого ранку дістає розпорядження вирушати з транспортом на Раїм: «О, как живописно описал он это апрельское утро в своем дневнике! Он живо изобразил в нем и невиданную им киргизскую степь, уподобляя ее Сахаре, и патриархальную жизнь ее обитателей, и баранту, и похищения. Словом, все, что было им прочитано: от *П[етра] И[вановича] Выжигина* даже до *Четырех стран света*, решительно все припомнил» [25, 87]. У рукописі буквально: «<... отъ п. и. Вижигина <...>» [17, арк. 20<sub>1</sub>]. Шевченко скорочено навів заголовок роману-продовження – *Петро Іванович Вижигін* (1831), проте достеменно мав на увазі зміст саме попереднього твору, в якому кілька розділів другої частини присвячено пригодам головного героя у полоні в казахів. Письменник не приховує своєї іронії щодо піднесеної велемовності Саватія у щоденнику, тобто листах до названих батьків, із приводу майбутньої подорожі, адже уявлення лікаря про приаральські степи та їхніх мешканців походять із такого ненадійного джерела, як, зокрема, напівфантастичні описи Булгаріна. Російський письменник в ідилічних тонах зобразив побут і звичаї казахів, поставивши цей народ у деяких морально-етичних питаннях навіть вище за освічені кола російського суспільства, прикладом чого слугує, скажімо, ставлення жінок Арсалан-султана до пасинка, – значно краще, ніж у багатьох освічених народів. Арсалан оповів Іванові про своє перебування в Росії та історію закоханості у бідну дівчину Софію, яку він згодом

забрав на батьківщину. Киргизький князь патосно виголосив Фірюлькіну, старигану, який домагався Софії, що в киргизьких степах співчуття більше, ніж у їхніх позолочених палатах і судах [3, ч. II, 42-43]. Загалом про «киргизькі» пригоди йдеться у розділах I–III другої частини роману (розділ II – оповідь Арсалана), частково у розділах V і VI (у шостому – сцена прощання з гостинними і справедливими казахами). Таким чином, у короткій згадці Шевченка у *Близнюках* відбився і його читацький досвід, і обізнаність зі справжніми природними умовами Приаралля та життям казахів, які він мав вимушену змогу порівняти із фантазіями Булгаріна.

Другий названий твір – *Четыре страны света (Чотири країни світу)* – це, очевидно, роман Ніколая Некрасова і Авдотї Панаєвої (під псевдонімом «Н. Станицкий») *Три країни світу (Три страны света)* [14]. Роман виходив і окремо (Санкт-Петербург, 1849, т. I–II; 2-ге вид. – 1851, але до передрукованого 1-го тому долучено нерозпродану частину накладу 2-го тому з тими самими вихідними відомостями). «Киргизький» епізод мандрів Каютіна висвітлено у розділах XII (*Киргизькі степи*) сьомої частини і VII (*Доля Душнікова*) восьмої частини. За спостереженнями коментатора, Н. Некрасов переробляв спеціальну літературу в белетризований текст, акцентуючи увагу на екзотиці [15, 326]. В основу цих двох розділів лягли кілька спеціальних праць, із якими у романі в деяких випадках трапляються навіть текстуальні збіги (Левшинъ А., *Описание киргиз-казачьихъ, или киргиз-кайсацкихъ, ордъ и стезей*, ч. 1–3, Санкт-Петербург, 1832; Соколовъ

Ал., *Заметки о Каспийском море* [в:] *Записки Гидрографического департамента Морского министерства*, ч. 5, 1847; Ханыковъ Н. В., *О населении киргизских степей, занимаемых внутреннею и малою ордами*, «Журналъ Министерства внутреннихъ дѣлъ», 1844, ч. 7). Т. Шевченко не випадково поставив поруч твори Булгаріна і Некрасова – названі авантюрні романи є зразками тогочасної масової літератури для невибагливого читача. Обидва російські письменники ніколи не були у Приараллі, тому їхні описи, нічого, крім скепсису, викликати в поета не могли.

Із Шевченкової зауваги про *Три страны света* непрямо впливає ще один висновок: можливо, письменник ознайомився і з рештою змісту квітневого і травневого чисел «Современника», де опубліковано сьому і восьму частини роману з описом пригод у «киргизьких» степах. Навряд чи доцільно, як це робить Федір Прийма [18, 145], вбачати лише в записках Александра Ротчева, які Тарас Шевченко справді називав у *Прогулке с удовольствием и не без морали* (*Прогулянци з задоволенням і не без моралі*) [25, 281], джерело згадки в повісті *Близнюки* про золоту лихоманку у Каліфорнії. Саватій Сокира, мандруючи через казахський степ до Аральського моря, зауважує: «[...] Все это пространство усыпано кварцем. Отчего никому в голову не придет на берегах этих речек поискать золота? Может быть, и в киргизской степи возник бы новый Санто-Франциско. Почем знать?» [25, 96]. У записках Ротчева кварц жодного разу не згадується [21]. Тарас Шевченко міг прочитати і нотатки мандрівни-

ка Тирвейта Брукса [2] або статтю И. А. [9], але це тільки припущення, хоч і вірогідні.

Таким чином, поруч із потужним інтертекстом української літератури у *Близнюках* співіснує помітний семантичний пляст відсилань до знакових, а також друго- і третьорядних творів літератури російської. Ці згадки мають важливе значення для реконструкції лектури поета і рівня фонового читання тогочасного пересічного споживача книжкового продукції. Шевченко передбачав у першу чергу читача українського, що належно відчитає поверхневий шар тексту та його, хоч і не надто глибокий, підтекст, зокрема історичний. Письменник здебільшого і не приховував критичного ставлення до Шаховського, Булгаріна, Некрасова та інших, із полемічною настановою вводячи згадки про їхні твори у свою повість. Водночас обізнаність із цими текстами дає змогу поглибити наше розуміння тих чи тих епізодів Шевченкового твору, розшифрувати приховану семантику, виявити джерела іронії тощо.

### Bibliography and Notes

1. Большаков Л. Н., *Оренбургская шевченковская энциклопедия. Тюрьма. Солдатчина. Ссылка: Энциклопедия одиннадцати лет. 1847 – 1858*, Оренбург: Димур 1997, 513 с.
2. Бруксъ Тирвейтъ, *Четыре месяца въ обществе золотопромышленниковъ Верхней Калифорнии. Днѣвникъ путешественника*, «Современникъ» 1849, № 4, Отд. II, с. 69-102.
3. Булгаринъ Фаддей, *Иванъ Выжигинъ, нравственно-сатирический романъ*, Санкт-Петербургъ: В типографии А. Смирдина 1830, Часть I-IV.

4. Г[речъ Н.], *О представлении въ бенефисъ госпожи Валберховой, «Сынъ Отечества»*, 1820, Часть 59, № IV, с. 179-184.
5. Гречъ Н., *Опытъ краткой истории рус[с]кой литературы*, Санкт-Петербургъ Н. Греча 1822, 394 с.
6. Гречъ Н., *Учебная книга російской словесности, или Избранныя мѣста изъ русскихъ сочинений и переводовъ въ стихахъ и прозе*, Санкт-Петербургъ 1822, Часть IV, отдѣление 2: Поэзія, 663 с.
7. Зелінська Л., *Міжкультурна комунікація у театрі Російської імперії першої половини XIX ст.: водевільний сюжет*, [у:] *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*, Серія «Філологічна», Острог 2013, Випуск 36, с. 145-149.
8. Зотовъ Р., *Никласъ, Медвежья-Лапа, атаманъ контрабандистовъ, или Нѣкоторые черты изъ жизни Фридриха II. Исторический романъ*, Москва 1858, Часть 1-3.
9. И. А. Прииски золота в Калифорнии и значение драгоценныхъ металловъ въ промышленномъ обращении вообще, «Современникъ» 1849, № 5, Отд. II, с. 1-32.
10. [Карамзинъ Н. М.], *Пантеонъ російскихъ авторовъ*, Москва 1802, Часть 1, Тетрадь 3 [без пагінації].
11. Левицкий Николай, *Деревня Припутни (Херсонской губ., Елисаветгр. уезда)*, «Украинский вѣстникъ», 1818, ч. 10, апрель, с. 88-98.
12. *Малороссийские пѣсни, изданные М. Максимовичемъ*, Москва 1827, 234 с.
13. Нахлік Євген, *Перелицьований світ Івана Котляревського: текст – інтертекст – контекст*, Львів: Інститут Івана Франка Національної Академії Наук України 2015, 543 с.
14. Некрасовъ Н., Станицкий Н. *Три страны света. Романъ въ осьми частяхъ*, «Современникъ», 1848, № 10, Отд. I, с. 169-274; № 11, с. 39-148; № 12, с. 307-410; 1849, № 1, с. 165-274; № 2, с. 315-418; № 3, с. 107-230; № 4, с. 279-380; № 5, с. 73-172.
15. Некрасов Н. А., *Полное собрание сочинений и писем в 15 т., Том 9: Три страны света*, Книга 2, Ленинград: Наука 1984, 383 с.
16. Нудьга Григорій, *Козак, філософ, поет*, Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича Національної Академії Наук України 1999, 208 с.
17. Портал Шевченка, Web. <<http://kobzar.ua/item/show/3274>> (цифрова фотокопія). Оригінал рукопису: Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка, Фонд 1, № 90.
18. Прийма Ф. Я., *Шевченко и русская литература XIX века*, Москва-Ленинград 1961, 411 с.
19. Пушкин А. С., *Капитанская дочка*, [в:] *Idem, Полное собрание сочинений в 10 томах*, Том 6, Ленинград 1978, с. 258-370.
20. *Роспись російскимъ книгамъ для чтѣнія, изъ библиотеки Александра Смирдина, систематическимъ порядкомъ расположенная*, Санкт-Петербургъ 1828, XVI, IV, 712, LXXVIII, XCIII с.
21. Ротчевъ А., *Воспомінанія русско-го путешественника о Вест-Индии, Калифорнии и Ост-Индии*, «Отечественные записки», 1854, Томъ 92, с. 91-124; Томъ 95, с. 71-102.
22. Шаховской А. А., *Маруся, малороссійская Сафо*, [в:] *Сто русскихъ литераторовъ*, Томъ 1, Санкт-Петербургъ 1839, с. 769-830.
23. Шаховской А. А., *Сочинения*, Санкт-Петербургъ [1898], 223 с.
24. Шевченко Тарас, *Повне зібрання творів: У 12 томах, Том 3: Драматичні твори. Повісті*, Київ: Наукова думка 2003, 591 с.
25. Шевченко Тарас, *Повне зібрання творів: У 12 томах, Том 4: Повісті*, Київ: Наукова думка 2003, 599 с.
26. Шевченко Тарас, *Повне зібрання творів: У 12 томах, Том 7: Мистецька спадщина. Живопис і графіка: 1830 – 1843*, Київ: Наукова думка 2005, 504 с.

**Inna Koshova**

**«IN SEARCH OF OUR FATE»...  
INTERPRETATION OF TARAS SHEVCHENKO'S POEM  
*TECHE VODA Z-PID YAVORA*...**

Bohdan Khmelntyskyi Cherkassy National University, Ukraine

**Інна Кошова**

**«...В ПОШУКАХ КОЛЬОРУ НАШОЇ ДОЛІ»...  
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА  
*ТЕЧЕ ВОДА З-ПІД ЯВОРА*...**

*Abstract:* The paper analyzes the poem of Taras Shevchenko *Teche voda z-pid yavora*... Interpretation of images, symbols, and sound-color dominants of the work is provided. An attempt to read between the lines is made, cinematography image of the text is stated and the importance of biographical moment for the understanding of the essence of this poetry is highlighted.

*Keywords:* Taras Shevchenko, symbol, color, detail, text, sound-color image, cinematography image, frame, assembling

Поезія *Тече вода з-під явора*... чарує тою гармонійністю, ідилічністю зображуваної в ній картини. Читаєш, і одразу в уяві з'являється / перекидається символічний місток до поезії, що є знаком-символом гармонійної України – *Садок вишневий коло хати*... – та ж сама ідилія, простота, щирість у змалюванні засадничих для українства образів. Ця поезія, яка ще раз (уже вкотре) виявляє Шевченкову болючу, виспівану на пісню, але так і не здійснену мрію про «хаточку», «садочок», «діток», тобто про щасливе родинне життя.

А ще той символічний місток між цими поезіями прокладається й тому, що Т. Шевченкові в ті періо-

ди (травень 1847-го року і листопад 1860-го року) було особливо важко. Поезія *Садок вишневий коло хати*... датована «між 19 і 30 травня 1847, С.-Петербурґ». Знаємо, що в цей час Т. Шевченко заарештований, перебуває в казематі III відділу петербурзької охоранки, а 30 травня йому оголосили вирок про заслання в Оренбург без права писати й малювати (про це: [1, 349]). Поезія *Тече вода з-під явора*... датована «7 ноября [1860, С.-Петербурґ]» – другий петербурзький період після заслання (за словами Юрія Шереха), що був коротший за будь-який інший, бо тривав трохи більше року [2, 105], період переживання останнього найтяжчого само-

обману в житті Тараса Шевченка – розрив стосунків з Ликерою Полу-смаковою («Але ніщо не відбилось так тяжко на його нервовій системі й не підкопало його організму, як невдача з Ликерою», – пише Павло Зайцев [1, 323]).

Цій поезії передують неймовірно тяжкі, болючі вірші *Л., Не нарікаю я на Бога..., Минули літа молодії..., Якби з ким сісти хліба з'їсти...,* у яких Т. Шевченко виливає увесь розпач, тугу, біль, завдані йому весь вік і тепер, у момент останньої щирої надії («Холодним вітром од надії / Уже повіяло. Зима!» (*Минули літа молодії...*) [3, 543]). Усі ці тексти відповідають ту неймовірно тяжку для Т. Шевченка клятву самотності, яка йому весь вік допікала («Сиди один в холодній хаті, / Нема з ким тихо розмовляти, / Ані порадитись. Нема, / Анікогісінько нема!», «...Сиди / І нічоґісінько не жди!...» [3, 543 – 544], «І тут, і всюди – скрізь погано» [3, 545], «А доведеться самотним / В холодній хаті кривобокій / Або під тином простягтись» [3, 546], «Ні. Треба одружитись, / Хоча б на чортовій сестрі! Бо доведеться одуріть / В самотині», «О горе, горенько мені!» [3, 546]). «Цей біль утрат, незреалізованих мрій був одним із найпотужніших джерел його творчості», – пише Василь Пахаренко [4, 498].

Поезія *Тече вода з-під явора...*, як і *Садок вишневий...* в оточенні поезій, писаних у казематі, виглядає «одначкою», неспівзвучною / неспівмірною з ними за рівнем больової напруги, поезія-ідилія, поезія-гармонія, поезія-мрія. Спробуймо прочитати її повільно, розгортаючи рядок за рядком, як дорогу тканину, відчитати приховані/закодовані в ній смисли.

*Тече вода з-під явора...* Часто вживана в Шевченкових творах стихія води – символічна, знакова. Без води немислиме, неможливе існування будь-чого в природі, й людини зокрема. Кожна клітина людського організму містить воду. «Чиста» вода – здоровий організм, «заражена», «брудна» – хворий. Говоримо тут не лише про організм окремої людини, а й ширше – про організм нації в цілому. Згадаймо містерію *Великий льох* і розмову трьох душ: перша («Вранці-рано, в Пилипівку, / Якраз у неділю, / Побігла я за водою...»), час символічний: Пилипівка – Різдва́ний піст, що є для вірних часом приготування до приходу Спасителя; неділя – день, коли відбулося воскресіння Ісуса Христа, день, коли віруючі зазвичай відвідують церкву) з повними відрами (на удачу) перебігла дорогу Богданові Хмельницькому, який їхав Москві присягати. «І вже ледви я, наледви / Донесла до хати – / Оту воду... чом я з нею / Відер не побила! / Батька, матір, себе, брата, / Собак отруїла / Тію клятою водою!» [3, 233]. Отруєна мікробом зради, та вода («клята вода») стала смертельною / смертною для української душі.

Друга душа, що карається, «цареві московському / Коня напоїла – / В Батурині...», після того, як «Батурин славний / Москва вночі запалила», винищила всіх і всю родину її, а її саму «пустили / Москалям на грище!» [3, 234]. Третя покарана душа ще немовлям усміхнулася («Я глянула, усміхнулась... / Та й духу не стало!» [3, 235]), побачивши царицю Катерину, що їхала «В Канів по Дніпрові» («Чи я знала, ще сповита, / Що тая цариця – / Лютий ворог України, / Голодна вовчиця!...» [3, 235]). Отже,

заражена імперською бацилою покори («всякому / Служила, годила...» [3, 234]) і зради, чиста вода стає темною, важкою, хворобливою, подібною до «проклятої крові», що несе з собою смерть.

Вода в Шевченкових творах співзвучна чи контрастна переживанням ліричного героя. Вона виявляє почуття, гнівається, тривожиться, переживає і передчуває (згадаймо з балади *Причинна: Реве та стогне, Горами хвилю підійма, Широкий Дніпр не гомонить, Ліг біля моря одпочить* [3, 5-7] тощо). Вода є також співрозмовником і часто місцем останнього спочинку («...серед ставу / Мовчки опинилась. / «Прийми, Боже, мою душу, / А ти – моє тіло!» / Шубовств в воду!.. Попід льодом / Геть загуркотіло» [3, 32-33], «Нема в мене роду, / Нема долі на сім світі, – / Ходім жити в воду!» / Підняв її, поціловав... / Хвиля застогнала, / Розкрилася, закрилася – / І сліду не стало...» [3, 131]). «Вода, – пояснює Гастон Башляр, – це стихія юної і прекрасної смерти, смерти у розквіті [...] смерти без гордині й помсти, стихія мазохістського самогубства. Вода – глибокий, органічний символ жінки, яка уміє тільки оплакувати своє лихо й очі якої із такою легкістю «тонуть у сльозах»» [5, 122].

Вода найчастіше є незмінним компонентом Шевченкових візій про Україну («Розкажи, як за горою / Сонечко сідає, / Як у Дніпра веселочка / Воду позичає. / Як широка сокорина / Віти розпустила... / А над самою водою / Верба похилилась; / Аж по воді розіслала / Зелені віти...» [3, 315], – читаємо в поемі *Княжна*, написаній у Орській кріпості в 1847 році; або у вірші Г. З.: «Моя ти співана воле! / Хоч

глянь на мене з-за Дніпра...» [3, 379], мріє «Аби хоч крихотку землі / Із-за Дніпра мого святого / Святії вітри принесли...» [3, 327]).

У поезії *Тече вода з-під явора...* водний пейзаж є основою всієї поетичної картини, вода тут «владає» над усім твором. Тут маємо материнську, а не дівочу (йдучи за Г. Башляром), «плідну», живильну воду, виникає асоціація із молочними ріками («будь-яка вода є молоком», – стверджує Г. Башляр [5, 166]). Вода тут живить землю і всю природу, а тому «Пишається над водою / Червона калина», – читаємо в наступному віршорядку. Калина – символ зрілості й плодючості; молодій красивій дівчині [6, 145]. Саме тому маємо анафору в третьому й шостому віршорядках: «Пишається над водою...», «Пишається калинонька...». Червоний – колір любові, пристрасти, милосердя.

«Пишається калинонька, / Явор молодіє», – прочитуємо далі. Явір – «символ молодости, парубка, краси і любові» [6, 146]. Маємо щасливе, гармонійне поєднання в любові, саме тому вона «пишається», а він біля неї «молодіє». Любов щаслива, яка живить, як і вода, дає життя. Саме тому, як мені видається, «тече вода з-під явора» – тою водою він ніби огортає свою кохану: «Тече вода з-під явора / Яром на долину. / Пишається над водою / Червона калина...». Вони у центрі, на них уся увага, як на молодят у оточенні друзок і друзб на весіллі («А кругом їх верболози / Й лози зеленіють»). Дивним, на перший погляд, видається оте «з-під явора», чому саме такий прийменник ужив Т. Шевченко і чи може так справді бути? Виявляється, може. Під час другої

Шевченкової подорожі Україною в 1845 – 1847 роках, як стверджують дослідники (про це див.: [7]), мистець відвідав село Будище на Лисянщині й описав побачене у своїй повісті *Прогулка с удовольствием и не без морали (Прогулянка із задоволенням і не без моралі)*, а ще в цьому селі й справді ще й нині є явір, з-під якого тече вода (!).

Отже, не метафоричний образ, а цілком реальний, побачений Т. Шевченком краєвид так закарбувався в пам'яті, що й через п'ятнадцять років (як бачимо, знову прокладається той символічний місточок між 1860 роком і 1840-ми роками) зринув в уяві. Душа під впливом інтенсивної больової напруги, ностальгії, туги, ніби шукала порятунку у Красі, Любові, а тому й линула додому, в Україну. В уяві мистця постало побачене колись диво природи, і душа зійшла Словом.

У цій строфі маємо три яскраво виявлені кольори: синій (колір води), червоний (калина) і зелений («колір весни, нового росту, плодючости, природи, радості», колір «надії, нетлінної юности, споглядального життя» [6, 362]).

Анафора «*Тече вода...*» починає і другу строфу вірша. Прочитуючи повільно цю поезію, можна помітити її кінематографічність – відчитую її, ніби виокремлюю кадри для монтажу (про кінематографізм Шевченкових текстів пишуть Григорій Клочек, Василь Пахаренко; до речі, *Садок вишневий коло хати...* Г. Клочек розглядає як кіносценарій [8, 111-149]).

«*Тече вода із-за гаю / Та попід горою...*». У зоровій уяві ніби рухаємося за тією водою, що захоплює нові й нові простори: у І строфі бачимо явір, з-під якого тече вода, далі – яр, доли-

ну, а тепер водна стихія веде нас до «гаю / Та попід горою». Отже, камера «знімає» загальний плян: гай, тече вода. Камера «від'їжджає» ще далі – бачимо гору. Наступний кадр – вода тече під горою. Далі оператор (автор) робить «наїзд» камерою, наближає нас до води, і бачимо, як «*Хлюпочуться качаточка / По меж осокою*». Камера «від'їжджає», і в поле зору потрапляють качечка з качуром («*А качечка впливає / З качуром за ними*»). Далі камера не рухається і знімає цю загальну картину гармонії природи: «*Ловить ряску, розмовляє / З дітками своїми*».

Кольорова асоціація: насичений зелений, колір води і небесної блакиті, на синій воді жовті клубочки каченьят, зелень ряски, осоки, біла качка із качуром. Автор малює всю повноту природи, гармонійне, ідилічне існування (Василь Пахаренко зауважує: «...Шевченкові пейзажі – переважно умиротворені, лагідні, мальовничі, живі вияви вселенської Господньої гармонії» [4, 496]): вода, земля, рослини, мати, батько, діти, споживання їжі й розмова. До речі, дієслово «розмовляє» мені теж видається надзвичайно важливим. Не лається, не кричить, не повчає, а саме «розмовляє». У тому «розмовляє» вмістилося все: і лагідне звертання, і виховання, і мудра порада, і весела оповідь...

І далі рухаємося за течією води: «*Тече вода край города...*». Сад, город – символи впорядкованого родинного життя, жіночі символи (на відміну від поля – відкритого чоловічого простору). «*Вода ставом стала...*». Не річка, а саме ставок, щось, як видається, не надто велике, «своє», у низині біля хати, як ставок у Керелівці, в низині, неподалік Шевченкової хати, еле-

мент власне українського пейзажу: хата, сад, город, ставочок. Саме така картина й «проявляється» у процесі дальшого читання-розгортання цієї строфи. «*Прийшло дівча воду брати, / Брало, заспівало*». Три строфи цієї поезії показують чималий проміжок часу – від зародження почуттів, наступний розвиток стосунків, створення подружжя, народження дітей («качаточка») до виростання дітей («*Прийшло дівча воду брати*», «*Кого б то їм своїм зятем звати*»). А ще ота плинність часу виявляється в словах «*Вода ставом стала*» – тобто так довго текла вода (минав час), що вже й ставом стала. І ті, що любувалися / любилися в I строфі («*Пишається калинонька, / Явор молодіє*»), створили родину (символи родинного життя: хата, город, садок, ставок).

«*Вийшли з хати батько й мати / В садок погуляти...*». І знову, як режисер монтажу, виокремлюю кадри: великим пляном став і людський город, далі камера рухається і «веде» дівча по воду, далі – дівчина набирає воду і співає – камера «від'їжджає» і знімає загальний плян, природу, і лине пісня. Наступний кадр: біленька хата, батько й мати у саду. Ця картина (у III строфі) уявляється вечірньою. Можливо, саме цей віршорядок «*Вийшли з хати батько й мати / В садок погуляти...*» створює таке враження, адже погуляти-відпочити люди могли лише ввечері, після денних клопотів.

«*...погуляти, / Порадитись...*». Повернімось до дієслова «розмовляє», вжитого в II строфі. Оті «розмовляє», «порадитись» були дуже важливими для поета («*Сиди один в холодній хаті, / Нема з ким тихо розмовляти, / Ані порадитись. Нема...*»

[3, 543], «*Якби з ким сісти хліба зісти, / Промовить слово, то воно б, / Хоч і як-небудь на сім світі, / А все б таки якось жилось. / Та ба! Нема з ким...*» [3, 546], – журиться у віршах поет). Відомий вислів про шлюб як довгу розмову. Якщо та розмова уривається, і подружжю нема чого сказати одне одному, – це свідчить про вичерпаність такого шлюбу, кінець його існування («*Чи є там любов, де є скука і нема про що говорити?* – запитував свого часу Володимир Винниченко. – Скука є відсутність любови, симпатії і початок ворожнечі. Скука, мовчазність, вичерпаність є найголовнішою ознакою сучасного шлюбу» [9, 141]). Отакого співрозмовника, із яким можна було б поговорити-порадитись шукав усе життя Тарас Шевченко, він хотів бути отим «зятем» («*Кого б то їм / Своїм зятем звати*»), а згодом і батьком, який би вийшов до води, у садок із дружиною-матір'ю погуляти-порадитись, але доля не дала поетові того пережити. «*Без жінки і над самісеньким Дніпром, і в новій великій хаті, і з тобою, мій друже-брате, я буду на самоті, я буду одинокий*», – писав Т. Шевченко 15 травня 1860 року в листі до В. Шевченка [10, 201]).

Ота, словами Юрія Шереха, «найбільш значуща деталь», якою Тарас Шевченко закінчує свою поезію («*Кого б то їм / Своїм зятем звати*»), містить у собі чимало смислів: у ній сконцентроване Шевченкові уявлення про родину як єдино можливу модель досконалого суспільства, родину як середовище гармонійного існування кожної особистості, життя у щасливій родині, а не на самоті, було Шевченковим ідеалом, до якого прагнув, наполегливо шукав, оспівав



чи не в більшості поезій «Кобзаря», вимріяв, але так і не отримав у власному житті.

Текст цього вірша прочитується ще й як картина розвитку людських стосунків: у I строфі – залицяння, кохання, одруження «калини» і «явора», у II строфі – гармонія подружнього життя, народження дітей («качаточка», «качечка», «качур»), у III строфі – вода «зростила» наступне покоління, а відтак – думки батьків про народження нової родини («Порадитись, кого б то їм / Своїм зятем звати?»). Василь Пахаренко пише, що Тарас Шевченко «демонструє власнемітичну, трійцеву логіку наближення людини до гармонії, подолання буттєвих опозицій: жінка – чоловік – дитина; батьки – діти – онуки. ...Саме *родина*, на переконання Шевченка, є оптимальним середовищем для діялогічного зрівноваження й умиротворення людських душ» [4, 494-495].

Отже, переживаючи неймовірний біль і розчарування, спустошеність, відчуття нездійсненності його мрії про власну родину й щасливе подружнє життя в Україні, оте, словами Ю. Шереха, «чекання без надії» [2], самотність, та ще й на чужині («Що мені на світі робить? Я одурію на чужині та на самоті!», – писав поет 5 жовтня 1860 року до В. Шевченка [10, 210]), Т. Шевченко подумки линував в Україну, і перед його внутрішніми духовими очима з'являлася картина, повна гармонії, спокою, умиротворення (уявляються при цьому зажурені очі, лагідний задумливий усміх і сльози – саме в такому настрої могла писатися ця поезія), усе побачене – рідне, любе, своє, а тому такою є і лексика цього твору (слова: пишеться, хлюпочуться, брало, заспіва-

ло, погуляти, порадитись, не калина, а калинонька, не качка, а качечка, качаточка, не діти, а дітки, не дівчина, а дівча). Автор майстерно добирає цілий ряд найточніших художніх засобів: уособлення («пишається калинонька», «явір молодіє»), персоніфікація («качечка розмовляє»), символи (вода, калина, явір, сад, хата), метонімія («кого б то їм / Своїм зятем звати» – тобто видавати доньку заміж; «ловить ряску» – тобто їсть), літота (калинонька, хлюпочуться качаточка, качечка, дітками, дівча, садок), перифраз («вода ставом стала» – тобто минуло багато часу), інверсії, патетичне запитання («кого б то їм / Своїм зятем звати?»), анафори («Тече вода...» 1, 9, 17 віршорядки, «Пишається...» 3, 5 рядки), епіфора («червона калина», «пишається калинонька» 4 – 5 вірші), зіткнення («брати, / Брало») тощо.

Біографічний момент є надзвичайно важливим для розуміння / відкриття / збагнення суті поетичного тексту. Знаємо вже про особисті переживання Т. Шевченка, пов'язані з розривом стосунків із Л. Полусмаковою (у листі до М. Макарова, писаному за два дні до написання цієї поезії, Т. Шевченко казав: «А те, що осталося у Ликери, спаліть, та й годі!» [10, 212], 9 листопада він знову пише із того ж приводу: «Коли бить, то треба бить так, щоб боліло. А то не поможеш, а тільки нашкодиш. (Чернеча аксіома, та вона тепер і нам до ладу). Ликеря збрехала перед вами, передо мною і перед К[атериною] І[ванівною]. За це вона повинна хоч украсти, а послать (от имени неизвестного) в Чернигов на цель известную. Кроме вещей, которые я вас просив спалить при її очах, треба, щоб вона заплати-

ла за квартиру 14 руб., за ключ, єю потерянный, 1 руб. Ще раз прошу вас, яко искреннейшего моего друга, зробіть, як умієте, і швидче. Амін» [10, 213]]. А тому така надзвичайна поетичність, лагідність, ніжність цієї поезії вказує на те, як же йому в той момент боліло...

Додам ще дещо про звуковий малюнок цього вірша. Його створюють плескіт води («тече вода», «хлюпочуться качаточка»), легкий шелест дерев, осоки, верболозів (шелест вітру в листі і шум води передає автор накопиченням свистячих і шиплячих: з (14 разів), с (12), ч (10), ш (4)), покрикування качечки й каченят, тиха розмова батьків і дівоча пісня. Пісня – це ще один невід’ємний елемент усього українського, «типова ознака українського життя», «спосіб самовираження українця, нації загалом» [8, 135], вона надзвичайно важлива і знакова для кожного українця, і для Тараса Шевченка особливо (у листі Саватія Сокири, головного героя повісті *Близнецы*, читаємо думки про Орську фортецю: «...я думал (странная дума!), поют ли песни в этой крепости. И готов был Бог знает что прозакладывать, что не поют. При такой декорации возможно только мертвое молчание, прерываемое тяжелыми вздохами, а не звучными песнями» [11, 90]). А для цієї, української, ідилічної, любої «декорації» (кажучи словами Т. Шевченка), звучання пісні є природним, породженим внутрішньою необхідністю, гармонією людини й природи. Порівнюючи у щоденнику російське село й українське, Т. Шевченко називає три знакові елементи останнього – білі хати, сади і пісня («...в великороссийском человеке есть врожденная антипатия к

зелени, к этой живой блестящей ризе улыбающейся матери природы. [...] В Малороссии совсем не то. Там деревня и даже город укрыли свои белые приветливые хаты в тени черешневых и вишневых садов. Там бедный не улыбающийся мужик окутал себя великолепною вечно улыбающеюся природою и поет свою унылую задушевную песню в надежде на лучшее существование. О моя бедная, моя прекрасная, моя милая родина! Скоро ли вздохну твоим живительным, сладким воздухом?» [12, 55]).

Отже, живильне солодке повітря Батьківщини, задушевна пісня, вічно усміхнена, прекрасна природа, сади й білі хати. А ще – степи, могили і Дніпро, якого Т. Шевченкові хотілося бачити не здалеку, а «коло порога» [10, 188]. Усе це – знаки-символи України («Передо мной красовалась моя прекрасная, моя бедная Украина во всей непорочной меланхолической красоте своей, – писав Т. Шевченко в 1857 році в щоденнику. – И я задумывался, я не мог отвести своих духовных очей от этой родной чарующей прелести» [12, 36]). Ґастон Башляр із цього приводу писав, що «батьківщина – це не стільки протяжність, скільки матерія; це граніт чи земля, вітер чи засуха, вода чи світло. [...] Саме до неї ми звертаємося у пошуках кольору нашої долі» [5, 25-26].

І ще про воду. Лише вода «може очистити землю від осквернення» [5, 111], лише вода (словами Ґ. Башляра, вона – «тіло сліз») може очистити душу людську, сльози і щира молитва. Вода у цьому тексті є саме такою: очищувальною, живильною і живою, благодатною, материнською, як і Батьківщина, вода тут дає життя, вона присутня при проростанні й на-

родженні (саме тому рослинний світ «пишається», «зеленіє», так багато зелені в цій поезії: явір, калина, верболози, лози, осока, ряска, сад).

Відомо, що добре чи лихе слово здатне змінити структуру води. У цій поезії Т. Шевченка маємо ідеальну за своєю структурою воду, адже над нею «розмовляє» качечка зі своїми каченятами, більше того, це вода, над якою співають («Прийшло дівча воду брати, / Брало, заспівало»). Отже, ця вода – надзвичайно потужна енергетично, жива, такої води прагнула зболена поетова душа для зцілення, такої води, рідної, української, настояної на рідній пісні й рідному слові, йому хотілося напитися й умитися, така вода повернула б йому сили і здоров'я («От, якби додому, там би, може, я й одужав» [1, 327], – казав перед смертю Т. Шевченко). Але і такого дарунку він не отримав від Долі...

Важко поставити крапку в цьому дослідженні, не полишає відчуття, що ще щось важливе не сказане, не збагнене, але важко уявити час, коли Шевченкові тексти будуть збагнені й відчитані до кінця.

### Bibliography and Notes

1. Зайцев Павло, *Життя Тараса Шевченка*, Київ: Мистецтво 1994, 352 с.
2. Шевельов Юрій, *1860 рік у творчості Тараса Шевченка*, // Вибрані праці: У 2 книгах, Книга II: *Літературознав-*

*ство*, Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», с. 58-84.

3. Шевченко Тарас, *Кобзар*, Київ 1983, 608 с.

4. Пахаренко Василь, *Шевченко як геній. Природа, своєрідність і стратегії інтерпретації геніяльності поета: Монографія*, Черкаси: Брама-Україна 2013, 840 с.

5. Башляр Гастон, *Вода и грезы. Опыт о воображении материи*, Москва 1998, 268 с.

6. *Енциклопедия символів*, Москва-Харків 2003, 591 с.

7. Поліщук Володимир, *Про яке Будище писав Шевченко в «Прогулке...»?* Web. 12.02.2016. <<http://kraj.ck.ua/suspilstvo/postati/item/8696-pro-yake-budische>>.

8. Ключек Григорій, *Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія*, Київ: Академвидав 2013, 256 с.

9. Винниченко Володимир, *Щоденник 1911 – 1920*, Едмонтон–Нью-Йорк: Канадський Інститут Українських Студій; Комісія УВАН у США 1980, Том 1, 500 с.

10. Шевченко Тарас, *Повне зібрання творів: У 12 томах, Том 6: Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком та за його участю*, Київ: Наукова думка 2003, 632 с.

11. Шевченко Тарас, *Близнець*, // Idem, *Повне зібрання творів: У 12 томах, Том 4: Повісті*, Київ: Наукова думка 2003, с. 11-119.

12. Шевченко Тарас, *Повне зібрання творів: У 12 томах, Том 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский». Записи народної творчості*, Київ: Наукова думка 2001, 496 с.

Lidiya Kovalets'

**THE INTERPRETATIONS OF YAROSLAVNA'S LAMENT BY FED'KOBYCH.  
HERMENEUTIC AND COMPARATIVE ASPECTS**

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

Лідія Ковалець

**ФЕДЬКОВИЧЕВІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПЛАЧУ ЯРОСЛАВНИ:  
ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ І ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТИ**

The article deals with the peculiarities of the two interpretations by Fed'kovych of *Yaroslavna's Lament*, the key fragment of *The Tale of Ihor's Campaign*. The first interpretation belongs to the complete text of poem translated by the writer, the other one is rehash of *Lament*. Critics' attitude to the achievements of Fed'kovych activity as a translator was defined; the psychological factors in the prehistory of author's work with *The Tale* were pointed. The texts were examined in hermeneutic and comparative aspects. The differences were explained by different stylistic nature of interpretations, different creative challenge and the response to it. In fact, Fed'kovych's works presented two directions in the system of romantic translation and became the achievement in Ukrainian literature in general.

*Keywords:* *The Tale of Ihor's Campaign*, *Yaroslavna's Lament*, Yuriy Fed'kovych, translation, rehash, romantic

У час Першої світової війни, якраз століття тому, готуючи до видання в еміграції – самому центрі Австро-Угорської монархії збірку «Слово о полку Ігоревім» у віршованих перекладах, Богдан Лепкий так пояснив вибір об'єкта уваги: «Се виїмковий, зовсім виїмковий твір [...]». Вся тая його (автора. – Л. К.) тривога о будучности України єсть нині нашою тривоگوю». Слово при цьому було поіменоване «твором, який варто і треба пізнати» [1, 7].

У контексті сьогочасних українських реалій, нашої тотожної лепків-

ської тривожної емоції тема пізнання національного героїчного епосу XII ст. ще більше репрезентативна. З іншого боку, стимулом до чимраз глибшого пізнання пам'ятки та її рецепції вочевидь справді мусить служити правило, сформульоване канадським україністом В. Шелестом у викладі ним свого розуміння понять «Карна» і «Жля» в художній тканині *Слова*: треба «час од часу таки [...] по-новому перевірити деякі давніші висновки, вірогідність яких захитана контроверсіями, сумнівами та новими спостереженнями» [11, 3].

Гідним перевірки нам бачиться, скажімо, відторгнення од масиву перекладених, переспіваних варіантів *Слова* тих їх зразків, які активно поставали особливо на західноукраїнському ґрунті від середини ХІХ ст. до самого його кінця та були засуджені офіційною советською науковою думкою головно як такі, що, мовляв, виконані «язичієм» та етимологічним правописом. Ідеться про роботи Йосифа Левицького (1839), Богдана Дідицького (1849), Івана Гушалева (1850), Антона Петрушевича (1886). В умовах припізненого культурного розвитку, невиробленості мовних норм, так званої «азбучної війни» їх праця над *Словом* усе ж актуалізувала потенціал пам'ятки, свідчила про поступ літератури: як відомо, розвиток ніколи не є рухом тільки по висхідній. Та й відмовлятися од цієї спадщини, не удостоювати її вдумливого наукового прочитання означає збіднювати самих себе, тим паче, що йдеться про наслідки творчої діяльності авторів, аж ніяк не позбавлених художнього смаку та літературних здібностей: окремі вірші І. Гушалева стали навіть народними піснями, Б. Дідицький, автор низки прозових творів, написаних, зосібна, й на мотиви *Слова*, вважався у середині ХІХ ст. найбільшим у Галичині авторитетом на полі літератури.

Федьковичева праця над *Словом* здобула рівнішу рецепцію вчених, перекладений ним текст пам'ятки, названий *Піснею о поході Ігоря на половців* [10, 193-205], так само, як віршований переспів *Плачу Ярославни* [10, 205-207], зазвичай включають до найсолідніших збірних видань відповідної тематики. Проте

конкретніші міркування науковців про *Пісню...* зазвичай стримані чи й навіть заперечувальні. «Недосить вдалий переклад», – читаємо у статті О. Білецького «*Слово о полку Ігоревім*» та українська література ХІХ – ХХ ст. [3, 175]. Ю. Федькович «переклав *Слово* не літературною мовою, а саме діалектом, бажаючи цим potwierдити свій погляд на пам'ятник як на твір, народний за духом», – зауважив Степан Пінчук, явно не врахувавши мовної специфіки усієї творчості буковинця. До того ж, на думку дослідника, «в перекладі Федьковича майже не виявилось рис істинної народності» [9, 7]. Йому в унісон Ілона Костікова і собі закидає у бік створеного поетом «перенасиченість діалектизмами, надто далекими від української літературної мови»; ця перенасиченість, із її погляду, мовляв, «ускладнювала розуміння перекладу українськими читачами і фактично позбавляла його справжньої народності» [6, 18].

Інакше кажучи, Федьковичеві інкримінувалось те, без чого він був немислимий, – самотності, вміння надавати всьому, що виходило з-під пера навіть у сфері перекладацькій, виразних індивідуально-авторських ознак; живучи у визначених долею часових та географічних координатах, будучи щиро перейнятим долею свого етносу, цей письменник так само щиро тяжів до всього українського. Та й приписувана Федьковичевому перекладові *Слова* ненародність виглядала надумано. З погляду литовського дослідника поеми Н. Анцукевича, народність цього твору дуже відносна: про неї можна говорити тільки в тому сенсі, що воно [*Слово*] «відо-

бражає загальнонародну ідею, народне переживання і певною мірою послугується образами народної поезії; за своїм же змістом, композиційними і стилістичними прийомами воно недоступне для широких мас народу» [2, 245]. Чи не тому Ю. Федькович так і не видрукував наслідки своєї роботи над пам'яткою, що сумнівався у спроможності зрозуміння їх усіма сучасниками?!

Так-от висновки, не оперті на доказовий матеріал, легко спростовуються, деформації аналізованого тексту (як і кожного іншого) можна запобігти тільки через наближення до нього й адекватне толерантне тлумачення, толерантний діалог із ним. При цьому було б ідеальним скористатися принципом герменевтичного кола, згідно з яким суть цілого стає зрозумілою при досягненні його окремих частин, здобутий досвід відтак переноситься на ціле; передбачається й паралельне співвіднесення (зіставлення) їх з іншими подібними (паралельними) текстами, порівняльне їх прочитання і витворення таким чином контексту. Федьковичева спадщина дає змогу для такого підходу. Ціле у нього проглядає навіть через вивчення ключового фрагмента *Пісні... – Плачу Ярославни*, тим паче, що перу цього автора належить ще й виконаний в іншому стильовому ключі й значно прихильніше зустрінутий критиками переспів *Плачу Ярославни*.

Хронологічно обидва тексти віддалені в часі: над творенням *Пісні...* Ю. Федькович працював десь від середини 1866 р., отримавши у травні чи червні того року від свого львівського знайомого Г. Рожанського ек-

земпляр *Слова*<sup>1</sup> разом із своєрідним соціяльним замовленням: «*Слово о полку Ігора* тому післав-єм до Вас, що наш Батько Шевченко до самої смерти старавсь си єго на наше перевести, але либонь ни скінчив... Але, вмираючи, наш Батько ни покинув нас сиротами, бо лишив нам Вас на своє місце, так я і післав-єм Вам тото *Слово о П. І*» [8, 135]. Влітку 1867 р. Остап Терлецький, гостюючи у Сторонці-Путилові, вже бачив у Юрія Федьковича рукопис перекладеної гекзаметром пам'ятки. Тоді як автограф переспіву *Плачу Ярославни* Іван Франко датує кінцем 1870-х років [10, 207]. Якщо зважити, що ремінісценції твору відлунюють у художньому світі буковинського автора ще з початку 1860-х років, то у силовому полі його уваги вона, поема, була ледь не все творче життя.

Примітно, що Ю. Федькович звернувся до *Слова* як перекладач, уже маючи досвід такої діяльності у сфері німецькомовній. Ще в 1862 році він видрукував півтора десятки перекладених німецькою українських народних пісень (Г. Гуць, аналізуючи цю публікацію, поряд зі словом «переклади» вживає й поняття «переспіви», акцентуючи, що Ю. Федькович «інтерпретує їх [пісні] досить вільно» [5, 45]). Подібне трапилось із виконаною у першій половині 1860-х роках інтерпретацією українською мовою деяких творів Гете, Шиллера, Гайне, Улянда

<sup>1</sup> Важко сказати однозначно, про яке видання поеми йдеться. Припускаємо, що це могло бути «*Слово о полку Игоревѣ*» по списку, *найденному между бумагами императрицы Екатерины адъютанта П. Пекарского* (Санкт-Петербургъ, 1864) або ж *Слово о полку Игоревѣ: издано для учащихся Тихонравовым* (Москва, 1866).

і, що примітно, теж інкрустованих буквинським елементом.

Але, як нам здається, Федьковичеві інтенції стосовно твору з давньоукраїнської історії мали бути дещо іншими, ніж ті, що звідувались під час праці в українсько-німецькій царині. На той час в останній він ще почував себе, сказати б, вільніше, завдяки дружньому спілкуванню з Е. Р. Нойбауером та іншими представниками німецькомовної культурної еліти Чернівців і знаючи смаки та уподобання свого гіпотетичного читача. Теперішнє ж «коронування» на Шевченкове місце в літературі одразу ж побільшувало відповідальність, з огляду на вкрай розбалансовані тоді стосунки з інтелігенцією спричинило психологічно складні колізії. Збагнути їх допомагає така примітка перекладача на одному з автографів: «Переводів *Слова о полку Ігора* є тільки, що без мого могло би ся зовсім обійти. Я же перевозжу його для цікавості, аби учені знали, як неук гуцул, не вмівше ні старовіцких, ні книжних язиків, але зато свій у старовіцки форми так багатий гуцулський язик якнайліпше то *Слово* собі толкував. З тої причини немало мется мій перевід від других лучити, але я не міг инак; вірте, що рад би і я був за другими триматись, але, читавше матку [оригінал] і знавше, що творца не в ученім, але у народнім язичі діло своє писав, передав і я ся духови народного язика. І він вів мене своїов дорогов; може бути, що звів він мене і блудом – тогди прощайте» [10, 205].

Якщо переклад є своєрідним автопортретом перекладача, то цитоване зізнання – коментар до автопортрета, промовистий виклад на-

строїв, які супроводжували автора у час праці над інтерпретуванням *Слова* та й опісля, праці, так невдало співпалої із часом серйозних ускладнень у стосунках поета з питомою інтелігенцією. Прагнучи дистанціюватись від неї, часто нетворчої, малоосвіченої, з цього приводу оголосивши себе «сином Чорногори», «неуком гуцулом», Ю. Федькович зі своєю самотуж здобутою скарбівнею знань п'яти чужих мов, пізнаного в інших сферах книжних наук стає в опозицію до «учених». Проте маска імітатора легко зникає, і нашим очам відкривається не лише мистець, для якого добрий переклад *Слова* є справою гідности, але й активний та вдумливий читач, схильний до внутрішніх сум'ять, інтелектуально-творчих мук, саме через обмеженість спілкування змушений залишатися в їхньому полоні.

Каменем спотикання, треба думати, виявилась мовна одіж поеми, еквівалент якої, правда, не без сумнівів, якраз і побачився у площині «народного язика». Альтернативи не було, як не було приписуваної Федьковичеві пізніш ідеї «одомашнення» *Слова*. Була свобода творчого самовиявлення, засвідчена, приміром, навіть у двох неідентичних редакціях перекладу, хоч місія продовжувача Шевченкової справи спонукала до орієнтації на ширші за буквинських гуцулів читацькі овиди, заодно про активнішу включеність елементів рідної говірки в загальноукраїнський мовний простір.

Попри все, як написав І. Франко у 1901 р. у примітці до Федьковичевої *Пісні...*, вперше оприлюднюючи її в чоловічому томі першого повного і критичного видання творів поета,

«мабуть, не дуже вірив Федькович у вдатність свого перекладу, коли не докінчив переписувати її начисто, а, зрозумівши непридатність гекзаметра для передачі сього наскрізь лірично-суб'єктивного твору, пробував пізніше переспівати *Плач Ярославни* зовсім иньшим ладом» [10, 205]. Насправді ж Федьковичевих міркувань про застосовану в *Пісні... форму вірша, який мав надавати мовленому величного стилю, не збереглося ніяких. Але те, що *Плач Ярославни* як окремий справді лірично-суб'єктивний фрагмент твору поет потрактував уже не гекзаметром, а коротшим, отож, легшим різностоповим дактилем, з огляду на природу цього тексту було запорукою успіху.*

Повторюємо, І. Франко датує цей переспів кінцем 1870-х років, покликаючись на схожість почерків, яким виконані тоді й Федьковичеві *Дикі думи*. Якщо це так, то навантаження, здобуте автором у тяжкій, психологічно збуреній («дикій») атмосфері циклу, у *Плачі... згладжувалося, позаяк тут панувала емоційність м'якшого штибу, звучала рідкісна як для цього автора пісня любови як не-згуби, а любови як рятівної та всеперемагаючої сили. Це був повторний виклик оригіналу, який, схоже, спершу таки «ухилявся» від інтерпретації, але виклик, що на цей раз інспірував вільну творчість майстра і здобував значно більше шансів на успіх.*

Утім, зусилля, вкладені Федьковичем у потрактування всього *Слова*, теж виявились достатньо результативними. *Плач* як компонент *Пісні... повністю зберігає зміст, композиційні особливості, загальний патос оригіналу, його, сказати б, дух.*

І тут дружина новгород-сіверського князя, перебуваючи в Путивлі (буквено Путивль так схожий на рідний письменникові Путилів), готова полетіти «зазулев» до свого лада й утерти «рани / Ті кроваві его», у визначеній почерговості вона й тут звертається до трьох стихій – вітру, Дніпра-води, сонця і в такий спосіб своєю могутньою емоцією налаштує природу на сприяння Ігореві. Хоч деталі, нюанси передачі цього замовляння-плачу, звісно, що федьковичівські.

*Плач у Слові* розпочинається близькою до римованої увертюрою: «Ярославных гласх слышитх зигзицею незнаемх, рано кучетх». Федьковичів варіант зачину дещо інший, підпорядкований тому самому своєрідному гекзаметрові, отож розлогіший. Новий відтінок у відтворенні метаморфози завдячує зменшувальному суфіксові в опорному слові: «Ярославну се чути, як досвіта рано, зазульков / Заховавшись, кує...» (пор. в Маркіяна Шашкевича: «Зозулею незнаемою ранком сумненько кує...»; в Івана Вагилевича: «Зозулею незнаемо рано кучит»; у Михайла Максимовича: «Як зозулька на горі, / Заридала, загукала / У Путивлі на стіні»). Тоді як відступ від оригіналу в зачині Федьковичевого переспіву, на перший погляд, абсолютно інший, авторське слово там формально відсутнє. Насправді ж це слово семантично збігається зі словом героїні й ніби розчиняється в ньому, окличні знаки, трикрапка, уривчасті фрази, інверсії, повтори творять атмосферу піднесеного хвилювання, яка розпросторується на наступні п'ятивірші, задаючи їм особливу тональність:



Рано до дня!

Рано в неділю, години до днини,  
Сизов зазульков злену я, полену,  
Де собі серденько знає!

Краєм Дунаєм!..

Переклад гекзаметром (п'яти- і шестистопним дактилем) закономірно вимагав заповнення «лакун» словесним матеріалом, отож Федьковичеві нічого не залишалось, як вдаватись до повторення окремих слів та цілих виразів, а ще використання й не зовсім доречних коротких уставок на кшталт «отсе», «се» та деяких інших: «Ярославна *отсе* голосит в Путивлю *ще й* рано». Щодо словесних повторів, то вони наближали стиль письма до народнопоетичного, підсилюючи емоційно-виразне їх сприйняття. «... Утру я ним князеві рани / Ті кроваві его, на лицарській тілі утру я!». З тієї ж причини додавалося й нове, чого не було в оригіналі пам'ятки, але що було художньо вмотивованим: Федьковичева Ярославна іменує Ігоря не тільки своїм ладом, а й ладом-другом і сопругом. Закономірно з'явилися у словесній тканині перекладу зразки буковинсько-гуцульської говірки. В аналізованому фрагменті їх зовсім мало: Ярославна голосить «на оборі», тобто на подвір'ї; вітер віє «устрить» («назустріч»); героїня дивується вітрові: «Се ще мало тобі під облаки віяти кидки?». Є кілька діалектних, переважно фонетичних форм: «зазулька», «голосит», «половецков», «землев», «сине», «се», «аби», «него» тощо. Підкреслимо, що Юрій Федькович використав їх із великим тактом, і згадувані критичні зауваги не мають під собою підстав, тим більше, що визначення меж діалектності й літератур-

ності, міри допустимості діалектів у художньому мовленні – питання складне, воно залежить і від особливостей творчої манери письменника. Про Федьковичеве відчуття змістової специфіки давньоукраїнської пам'ятки і розуміння обмеженості власних втручань свідчить збереження багатьох лексичних засобів першотвору як його маркерів (ладо, леліяти, вої, красний, облаки, спрягло (*схприжє*), тула тощо). Подекуди нове слово так добре вписується в лексичний контекст, що здається, ніби воно народилося в ньому. Наразі Ярославна не просто голосить, вона «приповідає»; звертаючись до сил природи, героїня величає кожному з них «господиномм», як у пам'ятці, але й цілком по-українськи «паном»; замість давньоукраїнського «ногады» у Ю. Федьковича, як і в І. Вагилевича, фігурують «байдаки» (у М. Шашкевича, М. Максимовича «човни»), тобто слово давніше й колоритніше.

Як бачиться, письменник явив зразок дуже старанної й навіть скрупульозної роботи над *Словом*, що було навіть дещо, може, й несподіваним для його наскрізь імпульсивної вдачі. Лишень іноді його письмо ставало вільнішим, замість, приміром, оформленої інверсією фрази з оригіналу («Чѣмъ, господи́нъ [це звертання до вітру], моє́ жаліє по ковылію розвѣѣ...») поставала не гірше передана (у смисловому та й ритмічному плянах) думка: «За що ж радість твою розвіяв степами, о пане?». Направду, як підкреслено Мар'яною Лановик у монографії з промовистою назвою *Теорія відносності художнього перекладу*, феномен інваріантності та варіабельності тексту закорінений у його полівалентності,

де «осягнення площини значень та сенсів пов'язані з багатозначністю, підтекстами, асоціативними полями та алюзіями; а приблизність та потенційність значень на різних рівнях завжди зберігає відкритим простір ймовірних прочитань» [7, 428].

І вже цілком відкритим цей простір був, коли *Плач* переспівувався. Федьковичева версія переспіву цілком оригінальна, авторська. Йдеться не тільки про формальні риси нового тексту (його своєрідний строфічний поділ на десять п'ятивіршів, упорядковане чергування дактилів – від двох до чотирьох – у кожному з віршів, особливий синтаксис, а саме уривчастість, фрагментарність мовлення, деяке збільшення кількості логічно-риторичних вигуків та запитань, хоч застосоване й тут «трикратне оклично-запитальне звернення Ярославни до сонця, вітру, Дніпра відображало ще, вочевидь, давніші, такі, що одухотворювали природу, уявлення і, значить, не мало власне риторичного значення» [4, 213]). Йдеться про багатшу інтерпретацію фрагмента *Слова*, виявлення інтерпретатором більшої кількості смислових зв'язків, сказати б, розширення смислового простору оригіналу. Ця Федьковичева Ярославна більше язичниця; звертаючись до вітру, вона величає його Господом, притім запевняє: «Дажбог з тобов!» та й сонце іменує «Прабога сином». Цей плач більше романтично наближений до народнопісенних традицій, ніж плач інших інтерпретаторів пам'ятки: тіло Ігоря «біле, ясне» (в оригіналі *житоць*, тобто розпалене, розпечене, гаряче); у повному Федьковичевому перекладі воно «лицарське», у М. Шашкевича

«дивне», в І. Вагилевича «скосніле», у Т. Шевченка «біле, помарніле», у С. Руданського «змучене», в І. Франка «жорстоке, сильне»); гори, себто пороги на Дніпрі, у Федьковича показковому «мраморні» (в оригіналі *«каменныя»*, тоді як аналогічно майже у всіх сучасних Федьковичеві інтерпретаторів, хіба у Т. Шевченка «високі скали»); у Федьковича Ярославна, звертаючись до сонця, дорікає йому: «Сквариш у чистому полі / На суходолі...» (в оригіналі *«к полѣ възводнѣ»* і схоже в інших перекладах та переспівах твору); у *Плачі* Федьковича тули срібнії («Нащо спрягло-сь так їх срібнії тули?», – запитує Ярославна у сонця), тоді як в оригіналі та й в інших порівнюваних текстах лексема *«т҃҃҃҃ли»* (сагайдаки) взагалі позбавлена означуваного слова. Це була не імітація фольклорного стилю, а властиве романтикам бажання надати мовленому різних психологічних асоціацій, емоційних за своїм змістом.

«Заводіння жінки за мужем» (І. Франко), яким його почув невідомий автор, збагатилося також стильовими рисами оригінальної творчості самого Ю. Федьковича. І тут маємо чимало демінутивів, які, однак, не створили відчуття оскоми. Улюблений поетом і повторений двічі, розведений у різні семантичні поля образ павиного пера («павиного п'юрця») як чогось винятково ніжного та вишуканого вписавсь у просторинь тексту цілком органічно й тепло, передавши, думається, й суто поетову тугу за особистим щастям: «Не рукавцем, а пюрцем я павовим / Князеві рани утру це багрові...», «Пави ти пюрцем повій, господине, / Моєму ладу!».

Таким чином, створено неповторну авторську романтичну візію образу Ярославни та її страждання, візію, як сказано, зі щасливою долею. Проблематика ж складнішої долі перекладу, про який ішлося, зумовлена його принципово іншою стильовою природою інтерпретації, також самобутньою, іншим підходом, зрештою, творчим завданням та відповіддю на нього. Тож якщо зважити, що в час Федьковичевої творчості «у системі романтичного перекладу чітко окреслилося два напрями: перший був спрямований на те, щоби в перекладі відтворити оригінал у всій його повноті, національній своєрідності та індивідуальній неповторності; другий передбачав, що творець перекладу прагне до самовираження, до відтворення власного розуміння ідеалу, який відкривається йому в момент творчого натхнення» [7, 40], то дві обговорювані інтерпретації *Слова* у підсумку якраз і зарепрезентували ці напрями, ставши досягненням інтерпретатора у відповідній царині його творчої діяльності та всій українській літературі.

### Bibliography and Notes

1. «Слово о полку Игоревім» у віршованих перекладах, Відень 1915, 56 с.

2. Анцукевич Н., «Слово о полку Игореве». Перевод. Комментарий. Исследования. Концепция палеографического, филологического и исторического толкования памятника, Вильнюс 1992, 283 с.

3. Білецький Олександр, «Слово о полку Игоревім» та українська література XIX – XX ст., [у:] Матеріали до вивчення історії української літератури, Том 1: Давня українська література, Київ 1959, с. 164-178.

4. Введение в литературоведение / Ред. Г. Поспелов, Москва: Высшая школа 1983, 328 с.

5. Гуць Григорій, Юрій Федькович і західноєвропейська література, Київ: Вища школа 1985, 208 с.

6. Костікова Ілона, «Слово о полку Игоревім» у сучасних дослідженнях, Харків 2001, 152 с.

7. Лановик Мар'яна, Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції, Тернопіль 2006, 470 с.

8. Матеріали до життєписі Осипа Юрія Гординського-Федьковича / Зібрав, упорядкував і пояснив др. О. Маковей, Львів: З друкарні НТШ 1910, XV+653 с.

9. Пинчук С., «Слово о полку Игореве» и украинская литература XIX – XX веков: автореферат диссертации ... доктора филологических наук, Львов 1971, 48 с.

10. Федькович О. Ю., Поезії. Перше повне виданє, Львів: З друкарні НТШ 1902, XXII+783 с.

11. Шелест В., «Карна» і «Жля» у «Слові о полку Игоревім», [у:] Дивослово 1994, № 12, с. 3-5.

**Tetiana Matvieyeva**

**DESTRUCTION OF THE HUMAN'S NATURE AS A BASIS OF BEHAVIOUR  
MODEL AND PARADOXES OF CHARACTER-BUILDING  
(ON THE MATERIAL OF UKRAINIAN NOVELS  
OF THE SECOND HALF OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY)**

Vasyl' Karazin Kharkiv National University, Ukraine

**Тетяна Матвєєва**

**ДЕСТРУКЦІЯ ЄСТВА ЯК ОСНОВА ПОВЕДІНКОВОЇ МОДЕЛІ:  
ПАРАДОКСИ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ  
(НА МАТЕРІЯЛІ УКРАЇНСЬКОЇ РОМАНІСТИКИ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ)**

*Abstract:* The paper is devoted to the studying of the peculiarities of art depicting of destructive process of human's nature in Ukrainian novel of the second half of the 19<sup>th</sup> century. The dynamics of personality's inner word devaluation was investigated, the consequences of character's misbalance influence on behavior model functioning was analyzed.

So called "borderline states" such as dreaming, delirium, paranoia, hypnosis, shock were discussed. That gave a possibility to delve deeply into subconscious of characters, so to analyze the initial level of behavior motivation.

One of the study's aspects is devices for description of psychological anomalies. First of all, it is gradation, pointe, oxymoron, symbol that made it possible to demonstrate the interconnection between basic exterminators of a person: person – personality – individuality.

*Keywords:* Ukrainian novel of the second half of the 19<sup>th</sup> century, anthropocentricity, character, behavior model, poetics of character making

Українська велика епіка, інтенсивний розвиток якої відбувався у другій половині ХІХ ст., – багато в чому унікальне явище в літературному процесі (й не тільки українському). Саме в цей час з'явилися етапні твори Панаса Мирного, Івана Нечуя-Левицького, Івана Франка, Ольги Кобилянської, художньо-естетичний

рівень яких уможливив органічне співіснування різних жанрових форм, проблемно-тематичних комплексів, естетик світобачення (романтизму, натуралізму, реалізму, модернізму), прийомів і засобів поетики. Хоча довгий час ці здобутки не помічалися або применшувалися советським літературознавством, що зумовлюва-

лося пріоритетом маргіналізації української літератури порівняно з європейською й, особливо, російською. Відтак аналіз створеного мистцями хвибував на соціологізм, нерідко естетичні засади дослідження підмінялися політичною доцільністю: звідси – акцент на народницькому спрямуванні художніх пошуків, обмеженості тематичного діапазону, ідеологізація авторських оцінок явищ об'єктивної дійсності та людини тощо. Сучасна літературознавча наука прагне відійти від неправомірного за суттю поєднання в аналізі художнього цілого суспільно-політичних і культурно-мистецьких критеріїв. Хоча щодо вивчення жанрового діапазону зазначеного періоду загалом і романістики зокрема, то, на жаль, доводиться констатувати нерівномірність в осягненні створеного згаданими (й не тільки) авторами. Інтенсивно аналізуються зразки великої епіки І. Франка, О. Кобилянської (розвідки Т. Гундорової, І. Демченко, С. Кирилюк, М. Кодака, Г. Левченко, М. Наєнка, М. Ткачука, Р. Чопика, А. Швець, Н. Шумило, інших), у тому числі, в аспекті, який ми обрали як предмет дослідження – деструктивні процеси в естві: механізм виникнення й перебігу, форми прояву, наслідки для персонажів; художні засоби втілення. Однак, на наш погляд, бракує робіт, у яких психологія характеру розглядалася би цілісно (не тільки у творах певного автора (авторів), але й у достатньо великому часовому проміжку). Це й визначило актуальність пропонованої студії, її мету, зумовивши звернення до масиву великої епіки другої половини ХІХ ст. та його дослідження в міждисциплінарній сфері – із залученням набутоків літературознавства й психології.

Обмежений обсяг статті дозволить окреслити лише кілька пріоритетних напрямів, що, однак, вважаємо, сприятиме продовженню розробки заявленого ракурсу.

Вихідна теза статті про здатність чи нездатність людини чинити опір деструктивним впливам, об'єктивним та суб'єктивним, оприявнюватиметься як реалізація не тільки забороненого, але й неможливого, оскільки “мистецтво відтворює принципово новий рівень дійсності, який відрізняється від неї різким збільшенням свободи” [4, 129]. У нашому розумінні насамперед ідеться про експериментування в царині характерології, звернення до абсурдних ситуацій, виключених у дійсності, представлення їх оксюморонними за допомогою градації, гротеску, навіть фарсу. Найбільш придатним матеріалом для цього є психічні аномалії, які змінюють психосвіт людини, а через нього – довкілля, адже світ є таким, яким кожен його уявляє, не навпаки.

Українські романісти другої половини ХІХ ст. часто зверталися до зображення межових станів, мотивуючи в такий спосіб поведінкові реакції персонажів на приниження, брехню, лицемірність, також показували фатальні наслідки для більшості з них – смерть, духову чи фізичну (часто – самогубство) унаслідок відчуття незапитаності, самотності.

Одним із таких межових станів є сон, який у творах названих авторів ніколи не змальовується як відновлювальний процес, а завжди є або ретроспективним відтворенням життя як існування (*Основи суспільности* (1893 – 1895) І. Франка), або страхітливим передбаченням майбутнього (*Микола Джеря* (1876) І. Нечуя-Левицько-

го, *Хіба ревуть воли, як ясла повні?* (1875) Панаса Мирного та І. Білика), або переходом у небуття (*Повія* (1883 – 1919) Панаса Мирного). Це, переконані, зумовлене надзавданням, яке мали перед собою мистці: представити абсурдний світ, суспільні приписи, норми, закони, табу якого обертають особистість на людину без обличчя. Їх сні – примхливо скомбіновані події, слова, вчинки, емоції – пережиті щойно й давно поховані у “нижній свідомості”, “абстрактійні символи” [8, 75], які постають у конкретних образах.

Як правило, сновидіння розлогі, яскраві звуковим і кольоровим наповненням, багаті на тропіку, а, головне, є виявом трансформацій у характерах, зазвичай незворотних через неможливість змінити реальність, повернути внутрішню цілісність. Також і сам процес засинання, сну, прокидання обставлено багатьма подробицями, що засвідчує вагу цього елемента в художньому цілому.

Зокрема І. Франко розпочинає роман *Основи суспільности* онейричним епізодом, ключовою деталлю якого є неодноразово повторюване автором зауваження про замкнений простір, у якому перебуває героїня (зачинена кімната зі спущеними фіранками): сновидіння лише посилює відчуття ізоляції, адже його рефреном є думка, що Олімпія народилася для того щоб бути прикрасою інтер'єру спочатку батьківського, а потім чоловікового будинку. Сновидні візії ми визначаємо пуантом градації її життєвого шляху, представленого як процес обернення на існування. Деструкція характеру віддзеркалюється психічним станом жінки, зовнішнім виявом якого є рефлексивна моторика – “затрепала ногами”, “розмахнула

руками”, що художньо оприявнюється емоційно маркованими тропами – порівняння її з “підстреленим птахом”, “потопаючим” [9, 146]. Ідеться й про хронікальну безвихідь, адже час незворотний, відтак виправити чи змінити минуле не можна; і про нездоланну межову ситуацію вибору, тому що первісно неправильний – відмова від кохання на угоду соціальної моралі – він спровокував бажання помститися за те, що залишилася об'єктом впливу чужих воель. Абсолютно самоізоляції вважаємо фінальне авторське зауваження про відчуття Олімпією себе зав'язаною в мішку, з якого вона прагне видобутися, але марно. Цим остаточно звузився фактично до розміру могили простір героїні, речовинною градацією якого є *дім – кімната – труна*. Відсутність майбутнього часу й для молодшого покоління Торських підкреслюється автором використанням подібного прийому. Син Олімпії Адаць, за намовою матері, мчить у кареті до Львова в надії знайти вдатного адвоката, щоб той допоміг уникнути відповідальності за замах на вбивство. Ця карета недвозначно порівнюється І. Франком із катафалком, напрям руху якого завжди скерований в один бік – до кладовища. Так письменник посередництвом онейросу (який у цьому творі межує з маренням, бо героїня давно втратила душевну рівновагу й здатність адекватно оцінювати власний стан, тих, хто її оточує) представив глибинні деструктивні процеси, що зумовили незворотні деформації характеру. Не менш важливими є рефренні зауваження мистця про психічні зрушення в естві Олімпії: її підозріливість, настороженість у спілкуванні, нервовість, млюсть, яка приводила за

собою фантоми, страх перед відкритим простором. У романі це епізоди її частих відвідин згарища маєтку, чорнота руїн якого, зливаючись із темнотою ночі, створює враження абсолютної порожнечі – Ніщо. Тоді Олімпії ввижається леді Макбет, яка відмиває від крові руки, русалка, яка чатує на греблі запізнитого перехожого, щоб затягнути його у воду, мертвий граф, який погрожує їй вічним прокляттям. Відбувається “зміщення реальності у бік ірреального”, з’являються “гротескові візії, дійсність дематеріалізується до привида” [1, 192].

За допомогою прийомів аналітико-інтроспективного письма – насамперед сну як способу щоденного занурення в нижню свідомість – “гніздо неясних поривів, симпатій і антипатій”, “давню погребаних вражень і споминів” [8; 61, 64], марень, галюцинацій, гіпнозу – мотивують поведінкову модель головних персонажів й інші мистці. Кожен такий неконтрольований свідомістю стан є пуантом як зовнішньої дії, сюжетної, конфліктної, так і внутрішнього руху настроєвої, емоційно-чуттєвої сфери. Причому всі пуанти негативно забарвлені, набувають вигляду агонів – крайніх виявів психічних станів. Навіть, на перший погляд, полярні сновидіння, смислово однакові, оскільки віддзеркалюють ілюзію гармонійного майбутнього і крах мрій, заперечують реальну часову тяглість: майбутнє не настане, бо теперішнє знищене розпадом родинних зв’язків, нівеляційними процесами в естві персонажів. Зокрема в *Миколі Джері* Івана Нечуя-Левицького це онейричні візії головного героя на початку роману та його дружини Нимидори в фіналі. Відповідно, райське дерево зі скляним листям – сим-

вол нетривкості – матеріалізувався струхнявілим пеньком – усвідомленням того, що життя не обернулося буттям; недосяжність щастя, омана – персоніфіковані двома місяцями, двома сонцями, які ніколи не зійдуться в парі, як день та ніч, світло та темрява, а їхня сновидна подвійність лише підкреслює абсурдність бажання людини змінити те, що було створене Богом як досконале.

Схожі засоби поетики використали Панас Мирний та Іван Білик, показуючи кульмінацію процесу розпаду особистості центрального персонажа: сон-марення повинен був стати останнім застереженням від незворотної деформації ества, повернути свідомість причетності до загальнолюдського креативу співжиття створених на образ і подобу Божу ближніх. Але замість цього – привиди, блискавиці, вогонь, який перетворився на кров, сонце-упир, а над усім – градаційний звук руйнування: “...Усе [...] тріщить, ломиться, падає, кричить, лементує” [5, 517] – прокляття й молитва як парадокс існування в абсурдному світі. Це підкреслено й антиноміями життєвого шляху, які сформували поведінкову модель персонажа: настанови баби Оришки й діда Уласа на добротворення, застереження Галі від гріха – і грабунки, вбивства, каторга. Символічними еквівалентами названої антитези є сяючий палац і хрест, який вивищується над марнотою й самою своєю присутністю у світі нагадує про відповідальність за скоєне за межею вічності. Майбутній час Варениченка – каторга – черговий оксюморон, бо каторга – не місце для гармонізації ества, відтак майбутнє не настане, знищене безчассям попереднього існування.

У всіх вищезгаданих епізодах сон лише попереджає про смерть, даючи шанс на повернення душевної рівноваги, вибавлення від гріха ненависти, помсти, натомість у *Ловії* Панаса Мирного сон обертається смертю, адже головна героїня засинає, знаходячись у кінцевій точці життєвого шляху – біля колись своєї, а тепер чужої хати й повернення назад немає, бо всі рідні вже знаходяться по той бік вічності, село й місто прокляті, тому що не принесли вибавлення від тягара покинутості. Сон лише знеболів перехід у небуття, ілюзорно показавши перспективу, недосяжну для тих, кому залишено тільки “слизький шлях”, “по всіх усядах”, “сторч головою” – бути тією, що “як вітер віється по полю, як птиця носить по вітру” [5, 512]. І немає значення про кого йдеться – чоловіка, жінку, дитину, бо чим, наприклад, завинив семирічний Пилипко з оповідання Панаса Мирного *Морозенко* (1898), який замерз у лісі, йдучи на Свят-вечір до родичів у надії на те, що ті не залишать на поталу голоду його й матір. Фактично за різного художнього вирішення життєвого шляху названих персонажів доля в них однакова: вона – двійник неволі, відповідно, й поведінкова модель теж подібна: *злидні – поневіряння – мрія про щастя – смерть*.

Відтак в обох творах (зрештою і в усьому художньому масиві дослідження) як пріоритетну формулюємо проблему краси й омани: з одного боку, антиномія прагнення самореалізації та неможливість це зробити для представників соціального низу чи маргіналів, а з іншого – антиномія понять *існування – життя – буття*, що разом дозволяє змістити проблемно-тематичні акценти з соціально-мо-

ральних на філософсько-психологічні, по-іншому представити процеси нівеляції єства – не внаслідок впливу середовища, а як психічні реакції на суспільну ізоляцію.

В українській великій епіці другої половини XIX ст. міститься чимало описів паранормальних явищ. Розглянемо два приклади із творів, які традиційно відносяться дослідниками до реалістичних із пріоритетом соціально-моральної проблематики. Ідеться про романи *Юрій Горovenко: Хроніка з смутного часу* (1883) Олександра Кониського і *Великий шум* (1907 – 1908) Івана Франка. Обидва автори піднімають чимало нагальних на той час політичних, ідеологічних, економічних проблем, досліджують взаємини між класами й прошарками у соціальній вертикалі, однак не менш важливою сферою їх зацікавлень є сфера психопатології, оскільки мистці вивчають, відповідно, процес краху ілюзій інтелегента щодо власних можливостей протиставити системі активну діяльність і процес дезадаптації представника соціальної верхівки в умовах постреволуційної лібералізації міжкласових взаємин. Ідеться про скрупульозне дослідження причин виникнення відчуття закинутості не у свій час, етапів наростання тривожних настроїв, депресивних станів, зрештою – незворотних наслідків (самогубство). Зображуючи об’єктивні перипетії, письменники все-таки віддають перевагу деталізації показу внутрішнього життя Юрія Горovenка й пана Суботи, неабияку роль у якому в певний момент починають відігравати невмотивовані реакції на зовнішні подразники. В обох романах це низка видінь, які, повторюючись із незначними змінами антуражу, пе-



реслідують персонажів. Центральним образом усіх видінь є смерть, яка з'являється опосередковано через дотичні образи-символи чи безпосередньо в такому образі як її уявляє певна національна ментальність. У романі О. Кониського головний персонаж, спостерігаючи за собою ніби збоку, спочатку бачить себе в труні, силкується скинути віко домовини, кричить, сподіваючись на допомогу, проте марно. У наступних видіннях він опиняється в замкненому просторі кімнати, в якій народився і в якій померла його мати. Приміщення повільно заповнює туман, що зразу міниться різними барвами, зрештою сіріє, чорніє, стає густим настільки, що ніби матеріалізується. Символіка прозора: труна, з якої неможливо вибратися, асоціюється з життєвою безвихіддю, туман – із непевністю, розчаруванням, адже в тумані зникають кольори, чіткі лінії, обриси, в ньому легко загубитися, втратити орієнтири. А разом – це абсолют часопросторового відторгнення, абстрагування від зовнішнього світу його запереченням активною протидією – і неможливість це зробити через брак внутрішньої сили. (На це опосередковано вказують назви містечок, у яких відбувається дія: в Ломаковому персонаж пережив духовий злам, у Глухові остаточно перестав чути доквілля, замкнувшись в ілюзорному світі саморуйнування та апатії).

Подібно описує процес трансформації Я персонажа й Іван Франко, хоча аналогія тут швидше зовнішня: щодо Юрія Горовенка, то письменник ретельно простежує етапи деструкції характеру й показує відповідні індивідуальні реакції на них, натомість І. Франко використав прийом доказу

від зворотного, практично невмотивовано представляючи психічний злам у характері пана Суботи. Холодно-байдужий до всього, крім власної особи, Субота несподівано побачив на вечірній зимовій дорозі чорну фіру, запряжену чорними кіньми з кривавими очима; правила фірою чорна постать, обличчя якої не можна було розгледіти. Сама фіра безгучно летіла над землею. Загальновідомо, що появу галюцинації провокує нервове потрясіння, хвороба, проте нічого подібного з персонажем не траплялося (такі сюжетні перипетії в романі відсутні), ніяк не коментує видіння й автор. Відтак поведінкова алогічність зменшує ступінь впливу на читача, залишає образ ніби не викінченим (ми пояснюємо це еклектикою естетик світобачення – реалістичної, натуралістичної, романтичної, сентиментальної; жанрових форм – соціально-побутового й любовного роману). Хоча, з іншого боку, простежуємо певну тенденцію у використанні аналогічної символіки, маючи на увазі поезію зі збірки *Зів'яле листя* (1896) *В Перемишлі, де Сян пливе зелений, у якій присутній той же образ "чвірки", що виїхала на лід і майже миттєво пішла під воду.* Формально ці епізоди антитетичні: в поезії він символізує швидкоплинність, навіть примарність щастя (у тій же збірці міститься вірш *Що щастя? Се ж ілюзія!*), у романі – оксюморонність об'єднання родини Суботи через смерть (лінія –рафіні Євгенії), але смислово вони подібні: зумовлені суб'єктивними причинами зсуви в характері кінець кінцем нівелюють особу (у названій збірці ліричний герой закінчує життя самогубством; у романі маємо необґрунтований фінал: Антін Субота, який

уважав селян “бидлом”, “не здібним ні до якого самостійного життя” [7, 228], “уклав із громадою плян викупу сервітутів” [7, 317]. Відповідно, можемо зіставити цей образ із образом пана Малини (*Коні не винні* (1912) Михайла Коцюбинського) – ліберала на загал, однак готового стріляти в кожного, хто прийде відбирати в нього землю. Логіку розвитку характеру тут витримано до кінця, на відміну від характеру пана Суботи, психологічна метаморфоза якого відбулася блискавично, без тривалої внутрішньої роботи над собою. Цим поведінкова модель персонажа, як нам видається, програє й моделі, запропонованій О. Кониським, адже доведений негатив трансформації виглядає переконливішим за алогічне добротворення.

Українські автори зображували й рідкісні паранормальні стани, наприклад, гіпноз для уяскравлення концепції твору й змін характерів. Найяскравішим прикладом тут є роман *За ситуаціями* (1913) Ольги Кобилянської, головна героїня якого, Аглая-Феліцитас, випробовується деструкцією почуття. Авторка ускладнює конфлікт тим, що вибудовує взаємини героїні з братами, Шварцем і Чорнаєм, – позірно психологічно протилежними, а насправді однаковими своїм егоцентризмом. Зокрема, портретуючи Йоганеса, письменниця виділяє його очі, “що так і держали при собі” [2, 344], акцентує в його характері прагнення внутрішнього комфорту (“не потребувати таких, котрі мені не симпатичні” [2, 347]), а не чистоти, високости, любови в євангельському розумінні. Раціоналістом у почутті (що вже є оксюмороном) зображено й професора Чорная, кредо якого – “Я держуся лиш того, що мені

дано. Ілюзій...” – обернулося безсилістю “супроти своїх засад” [2, 417], коли необхідно було повірити сповіді коханої людини про оману, несправжність “зради”, розіграної з нею Йоганесом проти її волі – лише з почуття помсти “успішному” братові. Відтак “заживий дух” Аглаї-Феліцитас умер, неочікувано розв’язавши *ситуацію* самотністю за межею вічності для неї і фізичним існуванням (не життям) для професора (“...потрясаючий, здавлений плач розносився по кімнаті...” [2, 419]). Цей стан “вимкненої” свідомості підкреслено відповідним антуражем – символічною деталлю, яка з’явилася уві сні Аглаї-Феліцитас напередодні розриву з Чорнаєм: голова Спасителя в терновій короні в її долонях; віщим знаком у реальності – розбита ваза з водяними рожами (відомо, що водяні квіти “вмирають” швидше порівняно з садовими. Сама О. Кобилянська описала “смерть” квітів – символів етапів нічного життя в акварелі *Рожі* (1898); бажанням героїні влаштувати чорний маскарад (на думку її служниці, “не на добре віщує [...] така розрада!” [2, 389]). Фактично маємо градацію парадоксів: кохання як помста за несправджені амбіції – ізольованість у соціумі – смерть. А над усім – символ *ситуації* – щоразу заново твореної суми неусвідомлених потягів, знаків, відчуттів і свідомих дій, спрямованих на віднайдення *самости*. Проте майже завжди ситуація не обертається сталістю, а руйнується відчуженістю, страхом розкритися назустріч іншому, відтак екзистенція залишилася невикінченою, пара *Я – Інший* не набула ознак цілісності.

Письменники вивчали й процеси внутрішнього розпаду особистості – аномалії у психіці, скрупульозно

досліджуючи комплекс об'єктивних і суб'єктивних причин нівеляції ества. Одним із найбільш показових є роман *Лель і Полель* (1887) І. Франка, вихідною в інтерпретації якого, на нашу думку, є символічна дихотомія *сон / смерть*, що прочитується крізь призму допоміжних символів, пов'язаних із людською природою, схильною до егоцентризму, – вогонь, золото. Останній символ оприявнюється в антинормі *скарб / в'язниця*, другий елемент якого асоціюється із печерою, культурним кодом – атрибутом материнського архетипу. Тому перебування у печері символізує повернення у лоно Матері-землі, а значить своєрідну ініціацію – перетворення власної суті. Відповідно, скарб, узятий із печери, є символом духової мудрости. Але, віддана у в'язниці, вона заперечує себе (художньою паралеллю, може, дещо несподіваною з огляду на інші проблемно-тематичні пріоритети, естетику світобачення є роман *Граф Монте-Кристо* (1845 – 1846) О. Дюма). Ця суперечність фатально вплинула на обох братів: позитив правди й гармонії обернувся смертю. Маємо парадоксально змодельований світ, у якому близнюки втратили дуалізм, перетворившись на двійників – символ *alter ego*: йдеться не про подібність (тоді в словосполученні акцентується *я*), а про різницю (акцентується *друге* – значить інше, інакше). Показовими є фінальні розділи роману, в яких автор простежує повернення Калиновичів до *печери* – відмови від двійництва на користь цілісности, що є символом поняття *близнюки*. Проте їх *печера* – це півтемний кабінет, у якому спочатку Гнат, а потім Владислав перейшли межу буття, вчинивши самогубство. Вони повернулися за знанням, яке не

міг їм дати скарб, адже із матеріяльного (та ще й добутого злочинним способом) духове не виростає; повернулися, щоб пройти ініціацію вдруге, але це дійство перетворилося на ілюзію переродження, оскільки обидва добровільно перервали життя – єдиною можливою умовою зміни.

Роман зіткано з художньо досліджуваних нюансів психофізіологічної діяльності головних персонажів, оскільки письменника насамперед цікавить феномен *психічної особи*, яка має свою окрему свідомість, пам'ять, почуття, вибір (наукове обґрунтування існування такої особи І. Франко представить у трактаті *Із секретів поетичної творчости* (1898)). Щодо Начка, то автор доводить опис його внутрішньої деформації до апогею, коли ніби матеріялізує душевні страждання в обстановці, в якій звершилося самогубство. Гнат замкнув кабінет, зачинив вікно, опустив фіранки, тим самим перетворивши житлове приміщення на прообраз смерті – могилу; написав лист-заповіт братові, в якому згадав материні слова про те що Бог їм щаститиме, доки вони будуть разом – і сам же безповоротно розірвав ціле. Щасливий (у шлюбі, кар'єрі) Владко повторить цей шлях. Автор уводить до тексту символу підсвідомого – сон, психічний напад, що супроводжується напіввидінням-напівпередчуттям майбутнього: Владислав захотів долучитися до нового братового знання – смерті, оскільки сам є половиною цілого. У цьому прагненні й виявляється дзеркальність братів: дивитися в дзеркало й не бачити себе – нонсенс, тому він і йде із життя.

Так неочікувано поєдналися свобода та несвобода: однаковість у єдності спричинила загибель братів:

спочатку вони закрилися один від одного стражданням, потім ніхто не зробив першого кроку до порозуміння, наслідком стало самогубство, позбавивши Калиновичів можливості завершити процес повернення суті цілого, адже в тлумаченні символики смерті ідеться про природну смерть, яка стає дверима в безкінечне життя, звільняючи з матерії вічний дух.

Присмеркову свідомість описує І. Франко і в романі *Перехресні стежки* (1900) на прикладі образу селянина Барана – убивці дружини, який, очевидно, страждає на шизофренію, оскільки має нав'язливу ідею – боронити світ від антихриста. Мистець не фіксує етапи процесу втрати розуму персонажем – тільки наголошує на його (процесі) пуантних моментах: від жаху перед думкою про вбивство, через прийняття її й адаптування в свідомості – й до здійснення задуманого. Головний же наслідок – божевілля – проявився пізніше – через усвідомлення незворотності скоєного, своєї пасивної ролі виконавця чужої волі (образ Стальського), коли чув тільки те, що хотів: кара за зраду – прийнятний крок – і заплющував очі на очевидне – гріх зробить вільним від Бога й тоді зникнуть критерії добра та зла, тоді все, що виходить за межі “законів” абсурдного світу, здаватиметься диявольською намовою. Звідси – ненависть до Рафаловича, проголошення його посланцем сатани, намагання вигнати до пекла; “допомога” Регіні скоїти самогубство – і переконання у власній внутрішній чистоті. Патологія Барана стає у романі дзеркалом буття, яке втратило своє священне начало, перетворилося на існування. Це свідчення зречення Божої подоби в собі, яка набувається добрими

справами (фольклорною паралеллю тут є легенда про Марка Проклятого, художньо опрацьована в другій половині XIX ст. Олексою Стороженком в однойменній повісті). Прикметно, що Іван Франко акцентує не об'єктивні, а суб'єктивні причини дій та вчинків персонажів, уяскравлює інтроспективну площину характеротворення, оновлює естетичну палітру зображення світу й людини в ньому, рухаючись у руслі загальнолітературної тенденції гомоцентризациї.

До рідкісних випадків відносно зображення агонії персонажа (у новелістиці кінця XIX ст. найяскравішим прикладом стала *Сама-саміська* (1897) Василя Стефаника). Серед зразків великої епіки виділяємо опис межового стану в *Миколі Джері* Івана Нечуя-Левицького та *Пропашоми чоловікові* (1878) Михайла Павлика. Відповідно, в першому із названих творів маємо символічно акцентований епізод передсмертних видінь бурлаки Петра Кавуна – людини, яка сподівалася знайти кращу долю, мандруючи світом, проте швидко позбавилася ілюзій, бо світ визиску скрізь однаковий. Центральний символ картин, які калейдоскопічно змінюють одна одну в загасаючій свідомості, – вогонь – тут стихія нищення й кари: нищення – світу зла, кари – муки призвідців соціального протистояння У другому творі – це кілька останніх митей життя після не зовсім удакої спроби самогубства. Перед персонажем проносяться картини з його дитинства, юности, молодости, лямбмотивом яких є фраза, що звучить у вухах помираючого: “Ти нікому нічого доброго не зробив!” [6, 44]. Тому навіть усвідомлення непроститності гріха добровільного відходу з життя (“Само-

губців на небо не беруть” [6, 44]) не зупинило Кольця.

Для обох мистців, переконані, важливо було наголосити як на необхідності чинити спротив явищам, що мають психологічну природу, так і на необхідності перебудови світу (а фактично людини) на засадах гармонії, бо ці умови, взаємозалежні та такі, що взаємно доповнюються, відкривають перспективу долання сили, що, на думку В. Соловйова, “робить нас непроникними й непрозорими”, “відділяє нас від усього й від усіх”, сили, що позбавляє смислу і є “початком будь-якого безумства” [цит. за: 3, 39].

Отже, у статті ми вказали на деструктивні явища, що провокують зміни (часто незворотні) в естві людини, вважаючи такий напрям дослідження великої епіки другої половини XIX ст. перспективним з огляду на осмислення тих кардинальних змін, які сталися в літературі у зв'язку зі змінами в філософії (позитивізм / інтуїтивізм), психології (здобутки психоаналізу), загалом у мистецтві (антропоцентризм; нова техніка у відтворенні внутрішніх рухів людини – наприклад, імпресіонізм у малярстві). Образно про цю тенденцію висловився І. Франко у статті *Старе й нове в сучасній українській літературі* (1904), підкресливши, що письменники тепер “засідають” у душі своїх персонажів і звідти, ніби “магічною лямпою”, освітлюють довкілля, яке насправді вже не цікавить їх, бо самі є рефлексією персонажів. Тому й важливо, на наше переконання, комплексно вивчати як самодостатню власне “людську” площину творів, що уможливить неупереджений, а, головне, не вибіркового погляд на співвідношення об'єктивного та суб'єктивного, ре-

човинного та духового, профанного та сакрального у людині й світі, який вона творить. Невід'ємною складовою такої площини є й негативні її прояви – деструкція характеру, нівеляційні психічні процеси, розкриття причин появи яких і механізму дії на людину – авторської інтерпретації, – в свою чергу, дозволить зробити аргументовані висновки щодо змін жанрової парадигми, естетики світобачення, поезики художнього цілого.

### Bibliography and Notes

1. Гундорова Тамара, *Проявлення слова. Дискурс ранняго українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*, Львів: Літопис 1997, 297 с.

2. Кобилянська Ольга, *За ситуаціями. Повість*, [у:] *Eadem, Твори: У 3-х томах*, Том 3, Київ 1956, с. 295-423.

3. Ладыженский М. В., *Мистическая трилогия: В 3-х томах*, Том 1: *Сверхзнание и пути его достижения*, Москва: Эксмо-Пресс 2002, 896 с.

4. Лотман Ю. М., *Феномен искусства*, [в:] *Idem, Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Записки*, Санкт-Петербург 2000, с. 129-137.

5. Мирный Панас, *Хіба ревуть воли, як ясла повні?* [у:] *Idem, Твори: В 2-х томах*, Том 1, Київ: Наукова думка 1989, с. 327-627, (Бібліотека української літератури).

6. Павлик Михайло, *Пропащий чоловік*, [у:] *Idem, Твори*, Київ: Дніпро 1985, с. 42-159.

7. Франко Іван, *Великий шум. Повість*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Том 22, Київ: Наукова думка 1979, с. 208-318.

8. Франко Іван, *Із секретів поетичної творчості*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Том 31, Київ: Наукова думка 1981, с. 45-120.

9. Франко Іван, *Основи суспільності. Повість із сучасного життя*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Том 19, Київ: Наукова думка 1979, с. 144-342.

**Wang Xiaoyu**

**MOTIVES OF FORTUNE IN THE PROSE OF IVAN FRANKO  
AND LAO SHE (老舍): PSYCHOANALYTIC REFLECTIONS**

Xi'an Fanyi University, China  
Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Ван Сяюй**

**МОТИВИ ЖІНОЧОЇ ДОЛІ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА  
І ЛАО ШЕ (老舍): ПСИХОАНАЛІТИЧНІ РЕФЛЕКСІЇ**

*Abstract:* This article studies the psychoanalytic reception of prose of Ivan Franko and his literary works, for example: *For the Hearth, Jay Wing, Cross Paths, Fundamentals of Publicness, Fatherland* etc. And it's also a study about Lao She and his literary works, for example: *Rickshaw, Sickle Moon, Chimeric Dream, Peculiar Triangle* etc. Comparative approach to interpretation of Ukrainian and Chinese maestros legacy discovers new vision horizons of different ethnic cultures of the West and the East.

The theoretical and methodological basis of the article is a concept of fate analysis "Schicksalsanalyse" by Lipót (Leopold) Szondi, a Hungarian psychoanalyst. The essence of which is that a person can liberate their own destiny, free to choose their own life.

*Keywords:* fate analysis, collective unconscious, comparative discourse, symbols, leitmotifs, painting

В аспекті глибинної психології літературний діалог різних культур здійснюється через мову універсальних символів, архетипів, мітів чи "школу життя". В душі ми всі, як дві краплини води подібні, і багаті, й бідні – страждаємо від власних пристрастей. Так розмірковував і ловив себе на думці клясик китайської літератури Лао Ше (老舍). Він писав: "Я ненавиджу поганих людей, але і в поганій людини може бути своя гідність; я люблю добрих людей, але й у доброї людини можуть бути свої недоліки" [4, 489]. У результаті до-

зрілості даоських міркувань автора важко відшукати надто позитивних чи негативних героїв у його творах. Адже психологічна глибина задуму письменника полягала в тому, щоб показати наскільки людина слабка і безпорадна у шаленому коловороті жорстокої соціальної дійсності.

Подібна філософія життя простежується і в художній прозі Івана Франка. Утім на відміну від китайського клясика український – більше схилився до онтології "раціоналістичної" [3, 260]. Зрештою сам Лао Ше зізнавався, що "емоції у мене завжди

наздоганяють розум” [4, 488]. Звідси – відмінна особливість підходу обох мистців до змалювання жіночого образу. Іван Денисюк звертав увагу на те, що “франківський герой – людина інтелігентна, думаюча – замислюється й над засобами психоаналізу, зокрема, над аутопсихоаналізом” [2, т. 2, 127].

Утім сутність “мітологема долі” [див.: 13] індивідуума, що, за К.-Г. Юнгом, є своєрідною формою колективної несвідомости як невід’ємної частини людського роду, мало чим різниться у творчості українського та китайського письменників. Їхні герої постають у творах як сумарна величина едіпової ситуації. Вони мовби надягають на себе шапку-невидимку, щоб приховати внутрішні порухи справжнього авторового Я.

Зрештою, спогади чи епістолярна спадщина мистців іноді розкривають дійсне обличчя їхніх персонажів зсередини. Так Лао Ше у своєму есеї писав: “Я з дитячих років виростав у злиднях і перебував під сильним впливом особистості матері. [...] Бідність виховала в мені невдоволеність до навколишнього середовища; материнська твердість духу – критично дивитися на інших...” [4, 489]. Із певними домішками емоцій суголосними є слова Івана Франка, який у листі до Агатангела Кримського зізнавався, що “значний вплив на моє життя, а значить також на мою літературу мали мої зносини з жіноцтвом...” [9, т. 50, 114].

Існує давнє повір’я народу Піднебесної про червону нитку долі (紅線), якою боги пов’язували на зап’ястях двох людей, котрим суджено бути разом.

Ця утаємничена, містична нитка у житті чоловіка і жінки здатна намотуватися, безладно перевиватися, переплітатися, розтягуватися або скорочуватися, але ніколи не може бути розірваною. Вона з плином часу стає все коротшою і коротшою, поки майбутня пара не зійдеться.

Подібний “символічний образ нитки як метафори людського життя, на думку Олександра Босого, поширений в українському фольклорі” [1, 26]. Вишиті весільні рушники переважно червоними і чорними кольорами на щасливу долю молодяттам вважалися магічними і свідчили про життєдайну енергію кохання: сонця і землі. “Історичні джерела, – продовжує свої міркування дослідник, – доносять до нас архаїчну символіку нитки (мотузки) як символічного образу “пуповини світу” [1, 26].

У кліматі глибинної психології “мітологема долі” людини стала предметом наукових досліджень угорського психоаналітика Ліпот Сонді, який, перебуваючи під впливом ідей Зигмунда Фрейда та Карла-Густава Юнга, розробив власну концепцію долеаналізу. Для нього доля – це “сукупність усіх екзистенційних можливостей людини, яка визначається факторами примусу (спадковістю, інстинктивною природою, соціальними і ментально-ідеологічними факторами) і свобідною долею (Я і духом)” [11, 471]. Іншими словами “примус” і “внутрішня свобода” зумовлюють долю індивіда. І з того огляду відповідні ідеї поширені й у літературній психоаналітичній практиці Китаю [див.: 12].

На думку багатьох науковців, зокрема А. Гакслі, долеаналіз представляє собою трьохвимірну систему

координат у розв'язанні екзистенційної проблеми людини “хто я є насправді?!” – це сукупність того, що ти успадкував; сукупність того, що зробило із тебе навколишнє середовище; сукупність того, що у вільному виборі ти зробив із свого навколишнього середовища і спадковости.

Ознаки відповідних інтенцій виявляються в художній прозі Івана Франка та Лао Ше, причому виявляються органічно, що впливає із самої природи речей, із життя людини, а не накиненого абстрактно-теоретичного мислення, умовиводу чи апіорі.

З усією очевидністю бачимо в повісті *Для домашнього огнища* І. Франка вплив “родового неусвідомленого” на трагічну долю жінки, що проявляється насамперед у сукупності пристосувальних реакцій і форм поведінки, які свого часу забезпечували існування її предків. І що особливо прикметно, незважаючи на самовпевненість, гордість, працелюбність і рішучість характеру у справі захисту власної сім'ї, Анеля постає як жертва тогочасного суспільства. Автор сам дає нам психологічну мотивацію її жіночої долі: “Вихована в достатку і розкошах, в тісних середньовічних поглядах, здалека від дійсного життя і його боротьби, здалека від терплячих і упосліджених людей, відки ж могла навчитися співчуття до них? Не привикла до ніякої позиточної праці, в часі своєї молодості на те тільки була приготовувана, щоби бути куклою, ідеалом, надземною істотою, божеством і забавкою мужчини, але не людиною, не горожанкою. [...] А потім сталося те, що мусило статися!” [9, т. 19, 116].

Тобто Анеля, дбаючи про сімейний затишок, з огляду на виховання, соціального осередка, життєвих обставин і рис власного характеру не звикла заробляти хліб в поті чола звичайною повсякденною працею. Цілком закономірно, що вона пішла хибним, злочинним шляхом, що вів до сутенерства – “брудної справи” з торгівлею дівчатами. Адже у дитинстві, будучи позбавлена батьківської любови, виховувалась багатим фабрикантом дідусем Гуртером, який “затроїв її душу [...] вщепив у неї ту пиху, ту погорду супроти нижчих, нужденних, упосліджених [...] той страх перед недостатком і вбожеством” [9, т. 19, 115]. Зрештою, чимало психоаналітиків-неофрейдистів (Ерих Фромм, Карен Горні, Гаррі Стек Салліван та ін.) сходяться у думках, що допомогти подолати невротичний страх перед бідністю – може тільки бідність. Утім доля начеб усміхнулась Анелі й вона супроти дідусевої волі покохала і вийшла заміж за капітана Антіна Ангаровича. Згодом колесо жіночої фортуни покотилося в інший бік: чоловік їде у Боснію, залишаючи дружину напризволяще вдома із малими дітьми, а Гуртер відмовляє внучці у будь-якій фінансовій допомозі. Внаслідок певного збігу обставин Анеля стає на шлях сутенерства.

Ця кардіограма паталогічної любови заради “домашнього вогнища” червоною ниткою долі проходить крізь усю сюжетну лінію твору. Художня амплітуда своєрідного доле-аналізу героїні не надумана. Адже відомо, що в основу сюжету повісті *Для домашнього огнища* І. Франка, написаної польською мовою, покладено реальні події, які відбувалися у



Львові – судові розгляди кримінальних процесів 1883 і 1892 рр. у справах продажу молодих дівчат до публічних будинків [див.: 6].

Якими життєвими невдачами можна виправдати продаж власної совісти?! Здається жодного морального оправдання немає учинкам Франкової героїні. Автор й не намагається давати оціночні судження, бо зміщує установку читача на соціальний деструктивний характер любови індивіда. Людина уподібнюється, за слухними спостереженнями Е. Фромма, до живомго товару й “сприймає свої життєтворчі сили як капітал, який повинен приносити їй максимальні прибутки за існуючими ринковими умовами” [10, 154]

Генезу психології злочину Анелі письменник вбачає в аморальному, хворому та деградованому суспільстві. Загнана в глухий кут сутенерка чинить самосуд над собою – стріляє з револьвера собі у скроню. Далі німа сцена. І коли комісар поліції запитав знедолених дівчат, чи саме ця пані вербувала їх, то почув рішучу негативну відповідь. У тій хвили Антось відчув неймовірне почуття провини: “А коли ті нещасні, покривджені і втопані в болото могли простити його жінці, то яке ж право мав він розставатися з нею з гірким ненавистним почуттям?” [9, т. 19, 143].

Спільні точки дотику, що стосуються проблеми щастя та нетривкого успіху “маленької людини” у соціальній несправедливості, знаходимо і в романі *Рикша* (骆驼祥子) Лао Ше, де розповідається про щирого, робітнього, сільського хлопця Сяндзи, який мріє заробити гроші на двоколісну ресорну коляску і працювати у місті. Це дало б йому можливість вийти із

життєвого коловороту нужди й бідності, але починається війна й хлопця грабують та обкрадають до нитки солдати. Утікаючи із полону, пригнічений Сяндзи знову працює у поті чола, щоб здійснити свою заповітну мрію, але зазнає невдачі. Згодом його змусила одружитися, імітуючи вагітність, мало знайома дочка дуже багатого й впливового чиновника. Але на обмані щастя не побудуєш! Жінку спіткало горе. Вона помирає під час пологів. Усі ці негаразди ломають добру вдачу Сяндзи. “Життя вчить! А яке життя – така і людина! [...] Він більше не був білою вороною, а чорних, своїх, в зграї не клюють” [4, 171].

Логіка розвитку подій та психологічних ситуацій у творі свідчать, що Лао Ше так само, як і Іван Франко, проблему щастя “маленької людини” узалежнює від життєвих обставин і соціальних умов. Бути як усі – це означає знеособити внутрішні духові сили, втратити своє “Я”. Таким чином китайський письменник намагався пояснити динаміку природи характеру свого головного героя у зв’язку із “соціальним неусвідомленим” (Е. Фромм), відкриваючи нові горизонти психологічної істини. Адже людина відчуває, мислить, реагує, діє, задовольняє власні потреби, уподобання згідно зі своїм характером, і саме по тій причині “характер – це доля”, як справедливо запевняв давньогрецький філософ Геракліт.

Скільки героїнь Івана Франка (Регіна (*Перехресні стежки*), Киценька (*Батьківщина*), Анеля (*Для домашнього огнища*), Ромуальда (*Між добрими людьми*), Олімпія (*Основи суспільності*), Марія (*Сойчине крило*) та ін.) та Лао Ше: (Сяо (*Рикша*), дівчина-незнайомка (*Химерний сон*), до-

чка і мати (*Серп місяця*), донька Лао Лін-си (*Своєрідний трикутник*) та ін.) могли змінити свою долю?! Але з огляду на свій характер не зробили цього. Це наче легкий пунктир колективного неусвідомленого, що переростає в доленосний для людини вибір. Так і Сяндзи із роману *Рикша* Лао Ше не зміг вчасно розгледіти ніжну душу чесної й доброї дівчини Сяо, дочки пияка, яка вимушена займатися проституцією. До речі, саме ім'я дівчини з китайської перекладається як "маленьке щастя", а в художньому контексті – це алегорія, яка набирає глибокого сенсу. Автор таким чином дає усвідомити, що щастя людини може існувати будь-де, навіть на дні аморальності суспільства.

Із часом фінансові справи Сяндзи налагодилися і він намагається розшукати Сяо, щоб запропонувати їй своє серце і руку. Але було вже надто пізно! Хлопець з гіркотою серця дізнається про те, що його кохана дівчина утекла із публічного будинку і повісилася у лісі.

Червона нитка щасливої долі Сяндзи обірвалася. Невже такими необхідними були ті юані?! Чи дали гроші життєвий спокій, принесли веселість душі?! Аж тепер хлопець усвідомив, що його "украдене щастя" знівечене на дні власної заболоченої душі, а не в соціальних злиднях. "Чого ще йому чекати? На що надіятися? Дивлячись, як худий, із випуклими ребрами пес сидить поблизу продавця батату в очікуванні, коли йому що-небудь кинуть, Сяндзи думав, що він і сам, як той пес, мріє тільки про те, як би щільніше набити собі черево. Ні, ліпше не думати! Жити як-небудь, і все! І ні про що не думати..." [4, 182].

Мотиви жіночої долі у романі *Рикша* Лао Ше віднаходять свої аналогії в повісті *Для домашнього огнища* Івана Франка: як повія Сяо так і сутенерка Анеля – обидві жертви соціальної несправедливості, а подекуди – це іронічна і печальна метафора хвороби духу цілого суспільства, що стало рабом власних пристрастей. У цьому контексті пригадуються слова Лао Ше: "Нещодавно я відкрив для себе, що для бідного хитрість є засобом добитися справедливості..." [4, 489].

За мотивами і художніми елементами долеаналізу людини близькими є також оповідання *Батьківщина* Івана Франка і *Химерний сон* Лао Ше. Обидва сюжети про любов, розсіпані крихти чистих почуттів, продажу занедбаного батьківського обійстя, розпусту і смерть коханої жінки. В епіцентрі думки і настрою творів українського та китайського письменників поставлене одвічне питання: що таке любов – хвороба, ілюзія чи благо для душі?!

Об'єктом любови для своїх головних персонажів мистці обрали образ привабливої фатальної жінки, доля якої – трагічна. Цікаво, що імена героїнь І. Франко і Лао Ше не конкретизують у творах, підносячи тим самим їх людську природу до образу-символу: шерше ля фам (фр. *cherchez la femme*).

З погляду психоаналізу в оповіданнях простежуються майже усі стандартні форми патології любови, що наче обкрадає людей своєю злою долею. Так в Франковій *Батьківщині* гімназист Опанас Моримуха, який прив'язаний до своїх батьків, в емоційному пляні залишався малою дитиною. Про його сімейну едипову

ситуацію з тексту дізнаємося мало. Відомо лише те, що тато був дуже багатим і надзвичайно скупим. Це дає привід вважати, що Опанас виростав в атмосфері так званої “коректності”, де батьки не любили один одного, але намагалися відкрито не демонструвати проблем своїх узаємин чи невдоволень. У результаті син-одинак жив у власному замкненому світі, “позаочі називав їх жартуючи «батьківщина» та «материзни-на»” [9, т. 21, 392].

Подібна внутрішня замкненість веде за собою безупинне сильне хвилювання, неспокій і психологічну відсутність тривкого життєвого ґрунту, що інколи призводить до мазохістських установок, які залишаються єдиним джерелом сильних відчуттів людини – сурогатним любовним задоволенням.

Так нетерпляче чекання інтимних зустрічей із привабливою дівчиною Киценькою водночас надихали і виснажували Опанаса. У нього тремтіли руки, прискорювалось серцебиття, в горлі щось пекло, у вухах шуміло, а голова не переставала боліти. “Я покинув ходити на університет, покинув думати про себе, про свою будущину... Я, бачилось, навіть не любив її так, як люблять закохані. Я тільки, – зізнавався хлопець, – почував невідхильну потребу щодня бачити її, так, як відчуваємо потребу світла та повітря” [9, т. 21, 406-407].

Опанас відчував, що власні сили покидають його з кожним днем, що він вже не належить собі, а повністю підкоряється волі іншої людини. Звідси – “ідолопоклонницька любов” героя і його “невротичний альтруїзм”, який, за Е. Фроммом, “не є чимось окремим від симптомів, а одним

із них, і нерідко, за своєю суттю, найважливішим” [10, 142].

Найяскравішим прикладом певних міркувань є едипова ситуація і конфлікт, в якій опинився Опанас. Мова іде про передсмертні телеграми батька й хворобливі пошуки зустрічей із Киценькою, яка підпрацьовувала у львівських кав’ярнях і публічних будинках. Хлопець, перебуваючи у стані афекту, ніяк не міг збагнути, чому так спішно його викликає батько. “Що за лихо з тими телеграмами? – подумав я і махнув рукою, мов обганяючися від влазливої мухи. Але вдумуватися в положення моєї батьківщини я не мав ані часу, ані охоти, ані сили” [9, т. 21, 411]. Врешті-решт Опанаса здолала нервова недуга і він потрапляє у лікарню, де дізнається про подальший зміст телеграм: смерть батька і матері, а відтак і про оформлення на нього усієї батьківської спадщини.

Далі розгортається драма “мазохістської покірності долі” хлопця. Киценька здійснює Опанасові своєрідний іспит любови, воліючи, щоб за тиждень продав увесь свій спадок і подався разом з нею у світи. Він так і зробив! “Знаєш, я вже почала було сумніватися, чи ти приїдеш. Думала, що твоя батьківщина переможе в твоїй душі мій образ” [9, т. 21, 417].

Однак дівчина на четвертий день у віденському готелі покидає хлопця і забирає усі гроші, залишаючи йому лише на дорогу й на перші потреби. У кімнаті Опанас знайшов лист від неї, в якому радила йому повертатися до рідного краю, закінчити студії і жити своїм життям, але не забувати писати про себе на вказану адресу. “– Ще чути запах тої парфуми, яку вживала вона тоді, – мовив Опанас і по ко-

роткій мовчанці додав: – Знаєш, я не забобонний, але поклав собі в душу, доти я певний, що вона живе, і, значить, доти можу надіятися, що вона ще верне до мене” [9, т. 21, 420].

Надія Опанаса справдилась. Киченька справді аж через п'ятнадцять років повертається до нього, але вже смертельно хворою. Вона прожила з ним ще вісім місяців. На умовляння узяти шлюб рішуче відмовилася, а свою метрику давно спалила. Хлопець так і не дізнався її справжнього імени. На такій сумній ноті, оповитою таємницею, закінчується Франкове оповідання.

Але в чому ж справжнє кохання?! Це подарунок долі чи акт нашого зусилля?! Автор залишає питання відкритими, а їхні відповіді героїня твору забирає із собою в могилу.

Відтак, Л. Сонді, ламаючи життєві стереотипи й інерцію сприйняття, вселяє оптимізм: “Людина, – на його думку, – є носієм багатьох екзистенційних можливостей, тому вона може змінити свою спадково зумовлену соціально-негативну нав'язану долю на вільно вибрану соціально-позитивну. [...] Залежно від обставин вона може за допомогою «Я» – керованого вибором змінити «хворобливу» долю на здорову” [8, 410].

Цього також не змогла зробити й героїня твору *Химерний сон* Лао Ше. Доленосна аналогія тут – із тієї ж сфери, що й у *Батьківщині*. Хоча, варто відзначити, що за голосом люблячих сердець і розуму персонажів, за тональністю й глибиною почуттів оповідання китайського письменника більш споріднене із Франковим *Сойченим крилом*. Утім у психоаналітичному аспекті душевні порухи кохання і в цьому сюжетотворенні

далекі від зрілої здорової установки людини. Тому неспроста Андрій Печарський влучно зауважив, що “образ сойчиного крила – це добрий сніданок віри і надії персонажів, але погана вечеря їхньої любови” [7, т. 1, 792].

Епічним розмахом оповідання *Химерний сон* Лао Ше також вростає у проблематику любови, відкриваючи у ній почуття безневинної провини дівчини, яка палко покохала хлопця, але у складних життєвих обставинах збилася на манівці і стала повією. Далі – гірка іронія долі. Герой потрапляє на похорон коханої, яка померла при аборті. І тут автор досягає великої вправності у композиційній побудові твору, застосовуючи “потік свідомості”: асоціації, спогади оповідача, які спонтанно переплітаються між реальністю і його мріями, бажаннями.

Коли герой стоїть біля труни дівчини, йому здається, що у нього за спиною “гойднулася ширма” і за мить він уже бачить померлу живою: то сімнадцятилітньою дівчиною, то зрілою жінкою. Між ними ведеться розмова, в якій вона розкаже про життя і кохання, яке сховала на дні свого серця. “Ти запізнився, а я мала померти вчасно. Інакше мені не залишилося б місця навіть у твоїх мріях. А так я живу в твоїх снах, у твоєму серці. Тут немає ні сонячного світла, ні звуків, лише кольори. Вони найдовговічніші, невитравно вкарбовуються в нашу пам'ять. Подивись на ці зелені капці, такі знайомі тобі й мені” [5, 139]. Хлопець хотів глянути і на ноги, але вона не дозволила. Він усе ж наполягав на своєму, а коли розірвав одяг, то побачив білу кість. Після цього дівчина його відштовхнула, дорікаючи тим, що мріяла бути хоч у

серці коханого, але й “ця надія розвіялась” [5, 139]. Далі печаль затьмарює радість героя і він, засмучений, іде за похоронною процесією. В пам’яті у нього “залишилися тільки зелені капці, мов два зелених листочки на вічному дереві, якому мариться весняний сон” [5, 139].

За ліричною пеленою твору простежуються і психоаналітичні викривальні тенденції, тобто “зміщення любови у часі”, що є різновидом “сентиментальної” (Е. Фромм) – паталогічної форми любови. Вона проявляється у постійних мріях у майбутньому чи спогадах про минуле про інтимні стосунки закоханих – незважаючи на те, що коли це минуле було теперішнім, їхні взаємини залишалися холодними.

Мотиви жіночої долі у художній прозі Івана Франка і Лао Ше дають можливість збагнути в психоаналітичному аспекті усю складність людської душі, внутрішні порухи якої вирають навколо однієї теми – “мистецтва любити”.

### Bibliography and Notes

1. Босий Олександр, *Священне ремесло Мокоші: Традиційні символи і магичні ритуали українців (Типологія. Семантика. Мітоструктури)*, Київ: Інститут етнології, фольклору та мистецтвознавства ім. М. Рильського Національної Академії Наук України, 2004, 220 с.

2. Денисюк Іван, *Способи оповіди у малій прозі Івана Франка*, [у:] Idem, *Літературознавчі та фольклористичні пра-*

*ці*: У 3 томах, 4 книгах, Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка 2005, Том 2, с. 118-128.

3. Захара Ігор, *Українська філософія*, Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка 2014, 354 с.

4. Лао Шэ, *Избранное. Сборник*, Москва: Прогресс 1981, 512 с.

5. Лао Ше, *Серп місяця. Новели*, Київ: Дніпро 1974, 303 с. (Серія: *Зарубіжна новела*).

6. Мороз М., *“Для домашнього огнища” (творча та видавнича історія повісті І. Франка)*, [у:] *Радянське літературознавство* 1982, № 4, с. 29-35.

7. Печарський Андрій, *Синдром любові і відчуженості в оповіданні Івана Франка “Сойчине крило”*, [у:] Іван Франко: *дух, наука, думка, воля*: Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.): У 2 томах, Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка 2008, Том 1, с. 792-796.

8. Сонди Леопольд, *Судьбоанализ*, Москва 2007, 479 с.

9. Франко Іван, *Зібрання творів*: У 50 томах, Київ: Наукова думка, 1976 – 1986.

10. Фромм Эрих, *Душа человека*, Москва: Республика 1992, 430 с.

11. Хут В., *Судьбоанализ Леопольда Сонди*, [в:] *Энциклопедия глубинной психологии* / Ред. А. Боковикова: В 4 томах, Москва 2004, Том 4, с. 464-503.

12. 张浩, *书写与重塑: 20世纪中国女性文学的精神分析阐释*,

北京: 北京语言文化出版社 2010 年版, 228页.

13. 季广茂, *灵魂的秘密: 精神分析的社会史和文化史*,

金城: 金城出版 2013年, 577页.

**Lesia Demska-Budzuliak**

**MYKOLA ZEROV AND HIS HISTORY OF THE UKRAINIAN LITERATURE  
IN THE PARADIGM OF THE CULTURAL MORPHOLOGY**

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

**Леся Демська-Будзуляк**

**МИКОЛА ЗЕРОВ ТА ЙОГО ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
В ПАРАДИГМІ МОРФОЛОГІЇ КУЛЬТУРИ**

*Abstract:* The article is dedicated to the ideas of Mykola Zerov about building the history of literature in the early 20<sup>th</sup> century. A special feature of the author's work is his attempt to change of a paradigm of the History of Ukrainian Literature studies. Besides, the scholar explores the History of Literature as a formal display of a certain culturally period. According to M. Zerov, the form of consciousness of cultural period is connected with the literary form of this period. This conception makes the History of Literature not only literary investigation, but cultural as well.

*Keywords:* Mykola Zerov, History of Ukrainian Literature, cultural period

У 1923 році в журналі „Червоний шлях” з’являється стаття Є. Кагарова під промовистою назвою *Криза історії літератури*. У ній автор пробує проаналізувати сучасний стан української літературної історіографії, визначає його як кризовий і намагається запропонувати власні шляхи подальшого розвитку цієї дисципліни. Цікавим у цій статті є те, що автор наголошує на гострій необхідності розглядати історію літератури окремо й від філології, й від історії культури: «Історія літератури переживає в сучасний момент гостру й болючу кризу. – твердить Євгеній Кагаров. – Ще недавно їй доводилось провадити вперту бо-

ротьбу за своє визволення з кайданів філології. Тепер же, намагаючись вибитись, нарешті, на шлях самостійного розвитку, вона стремить відокремитись від історії культури, – науки, що загрожує умістити й розтворити в собі історії літератури поруч з іншими проявами історичного процесу взагалі» [11, 170].

Проте криза історії літератури не була чимось новим у 20-х роках ХХ ст. Розмови про неї точилися ще з кінця ХІХ ст. у зв’язку із загальною кризою історизму в гуманітарних науках на зламі століть, що наново висунула питання сутності історії літератури та методів її вивчення. Якщо до того часу історія літерату-

ри вивчалася винятково в руслі позитивізму Іполіта Адольфа Тена, то вже на кінець XIX ст. постає питання про її сутність у зв'язку із загально-мистецьким та культурним розвитком людства, а також питання про автономність цієї дисципліни щодо загальної історії. Перед істориками літератури постало питання необхідності вироблення власного наукового методу дослідження цієї літературознавчої галузі.

Дискусії в площині історії літератури рухалися пліч-о-пліч із дискусіями щодо трактування гуманітарної галузі як науки загалом. Як відзначав Володимир Перетц: «[...] ще недавно йшла пожвавлена суперечка про те, що таке «історія літератури», і що вважати літературою. У 1871 році [...] не було ще вияснено, що розуміти під словом література, а звідси незрозуміло, чим повинна займатися «історія літератури» [14, 35]. Слідом за ним, Іван Франко у першому розділі загальної праці *Історія української літератури. Частина перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського* під промовистою назвою *Теорія і розвій історії літератури*, що з'явилася друком у 1909 році, зазначав: «Що треба розуміти під історією літератури взагалі? Який її матеріал, яка тема, яка мета? А спеціально історія української літератури чи не насуває яких окремих задач, трудностей та суперечок, які не виступають зовсім у інших літературах освічених народів або виступають у інших формах?» [17, 7].

Культурно-історична школа, що на той час домінувала в українському літературознавстві, розглядала історію літератури, як еволюцію

інтелектуальної думки в причинно-наслідкових межах. У своїй праці *Етнологія та історія літератури* (1894) Іван Франко окреслює позиції культурно-історичної школи як «[...] дослідження суперечностей явищ і витворів духового життя даного народу» [16, 277]. Проте у цьому ж році І. Франко пише свій відомий *Плян викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви*, де зокрема наголошує на важливості не лише історичного, але й естетичного підходу до вивчення історії літератури. Вчений бачить два методи можливі щодо вивчення історії літератури – критично-естетичний, доменом якого є поняття краси виявленого в еволюції художніх форм, та культурно-історичний, що зосереджений на показі «духового життя даної епохи», яка прагне «віднайти за кожним словом, під усякою формою живих людей (письмівка авторська. – Л. Д.-Б.)» [18, 34-39]. Проаналізувавши обидва методи, І. Франко, все ж таки, надає перевагу останньому.

Вчений не даремно вважає за необхідне додати до свого *Пляну викладів історії літератури руської обґрунтування методу*. Наприкінці XIX ст. вже активно розгортається дискусія поміж історичними та естетико-психологічними методами дослідження історії літератури. Російський дослідник Леонард Колмачевський, аналізуючи шляхи розвитку наукового методу дослідження історії літератури, вказує на хиби як суто естетичного, так і винятково історичного методу. На думку вченого, вони повинні бути взаємодоповнюючими. Так, Л. Колмачевський зазначав, зокрема, що естетична кри-

тика прагнула головним чином до оцінки змісту і форми, якщо справа торкалася видатних явищ в області літератури. Коли ж доводилося зупинятися на окремому поетичному явищі, то естетична критика звично задовольнялася тільки вказуванням на геніяльність поета і, ще мабуть, на результати одержаної ним освіти. Епохи, які не володіли естетичним значенням, вивчалися лише поверхово і звично осуджувалися [12, 5]. Натомість історичний підхід, на думку вченого, спричинив до того, що: «[...] те, що усувалося естетичною критикою, а саме причини й наслідки, які визначили хід розвитку літературних пам'яток у відомому, точно визначеному напрямі, – ці причини, з точки зору історичної критики, зайняли найвидніше місце. Безбарвні епохи, ігноровані естетиками, набрали в очах історика громадного значення; перебуваючи в якості перехідних чи початкових епох, вони служили суттєвим елементом при відновленні картини поступового розвитку літературних явищ» [12, 7]. Л. Колмачевський стверджує, що лише історична критика відкрила можливість достатньо об'єктивного відношення до досліджуваних літературних пам'яток, усуваючи суб'єктивні погляди чи обумовлені національними тенденціями, переконаннями партій, епох і т. п.

Ці методологічні дискусії довкола методу дослідження історії літератури особливо загострилися на тлі появи праць Генриха Вельфліна *Ренесанс та Бароко. Дослідження сутності та становлення стилю Бароко в Італії* (1888), а також *Основні поняття історії мистецтва.*

*Проблема еволюції стилю в новому мистецтві* (1915). У цих працях Генрих Вельфлін висуває концепцію історії мистецтва (щоправда головно архітектури), як циклічної зміни художніх стилів. Саме ж поняття стилю у нього часто виступає синонімом до поняття «форма». Звідси більшість дослідників окреслюють його вчення про історію мистецтва як формалістичне. Вченого не так цікавив аналіз мистецтва з точки зору презентованої ним культури, скільки з огляду на зміну форм в історії мистецтва. Г. Вельфлін висуває необхідність домінування естетичного підходу щодо вивчення історії мистецтв. Його ідеї здобули значну популярність серед молодих європейських філологів, а також сприяли розробленню ідей саме циклічного розвитку культури з погляду зміни художніх форм.

Загалом можемо бачити, що поняття морфології стає актуальним на межі XIX – початку XX ст. Єдиним недоліком цієї праці вважали цілковите виключення вченим із історії формальної еволюції позалітературних чинників. Послідовник Генриха Вельфліна, Оскар Вальцель, долучив до цієї концепції щодо іманентного розвитку художніх форм ідею взаємозалежності формальних змін із загальними змінами соціокультурного світогляду, тобто єдність мистецтва та філософії: «Будь-яке мистецтво, – стверджував О. Вальцель, – прагне бути вираженням світогляду свого віку [...] Цей світогляд краще представлений у творах мистецтва, в поняттях же він точніше виявляється у філософському мисленні» [2, 9]. Відтак центральною позицією концепції



історії літератури як іманентного розвитку художніх форм виступає думка про літературу як вид мистецтва, що підпадає під ті самі закони розвитку, що й інші види мистецтва. Зміна формальних засобів виступає головним рушієм літературної еволюції. З іншого боку, поширенню ідей морфології культури на початку ХХ ст. надзвичайно сприяла поява праця Освальда Шпенглера *Сутінки Європи* (1918-1922), в якій філософ на протипагу запропонував лінійній історії висунув тезу циклічної історії як зміни культурних форм.

В Україні ідеї морфології культури своєї особливої актуалізації набули у зв'язку з дискусією щодо форми і змісту в літературному процесі 1922 – 1923 років. Що ж до історії літератури, то своє найбільше застосування вони знаходять в історичних працях Миколи Зерова, який неодноразово стверджував, що: «Для мене особисто ні Бєлий, пережитий р. 1911 – 1914, ні ОПОЯЗ не заступили суто історичних, історико-літературних задач. Питання про реалістичний стиль в історичному викладі, шукання єдиної фізіономії доби в літературі, в науці, світоглядах і вчинках (Оск. Вальцель) – для мене основні, не другорядні задачі, від яких історик літератури (коли тільки його не стає) не може і не вправі ухилитися» [6, 1058].

Аналізуючи усю спадщину вченого, його науковий метод, не можемо говорити про наявність у нього якоїсь цілісної теоретичної концепції. Зрештою, Зеров ніколи не вважав себе за теоретика літератури, постійно наголошуючи на тому, що він, передовсім історик літератури. Проте заслуга його як українського

вченого, полягає не стільки в пропозиції, скільки в спробі переформувати наукову парадигму дослідження історії літератури згідно з найновішими, тогочасними підходами до історії мистецтва. Спираючись на ідею циклічності історичного розвитку, Микола Зеров, вперше в українському літературознавстві, запропонував погляд на історію української літератури як на історію зміни художніх стилів та форм. Принагідно виявив ті типологічні подібності поміж еволюцією української літератури та інших європейських літератур. Не відкидаючи, з одного боку, соціологічного підходу вивчення історії літератури, він водночас обирає за вісь обертання літературної еволюції загальнокультурну європейську традицію та ідею про історичну закономірність розвитку усього мистецтва як єдиного цілого.

Спробу розгорнутої характеристики української літературної історіографії неодноразово знаходимо в працях попередників Миколи Зерова, як наприклад Богдана Лепкого, Івана Франка, Сергія Єфремова. Однак більшість з них носять суто описовий характер, не приділяючи значної уваги науковому методу написання тих чи інших текстів. Так у статті *Дорогою синтезу* (1920 – 1923) С. Єфремов детально зупиняється на основних працях, так чи інакше, присвячених питанню побудови історії української літератури протягом останніх двадцяти п'яти років. Вчений приходить до висновку про наявність достатнього ґрунту для побудови наукової історії українського письменства. Усі попередні спроби історії літератури, на думку С. Єфремова, хибують

або ж на інформативність, на недостатньо обґрунтовану періодизацію, нерівномірне розроблення одних історичних періодів у порівнянні з іншими [Див.: 5].

Натомість першу спробу охарактеризувати власний науковий метод, принципи періодизації та класифікації літератури здійснює М. Зеров у своїй передмові до *Історії українського письменства* (1926). Вчений заперечує ідею С. Єфремова зараховувати до розробок з історії літератури критико-бібліографічні огляди першої половини XIX ст., а виникнення наукової дисципліни української літературної історіографії відносить лише до початку 1880-х років. Водночас одним із найбільших досягнень української літературної історіографії М. Зеров називає працю С. Єфремова, яка хоч і близька, на його думку, до російської суб'єктивістичної школи в соціології, проте «має велику цінність як підсумок багатолітньої критичної та історико-літературної роботи. Вона дала канон українського письменства, установила список авторів і творів, належних до історико-літературного розгляду, приділила кожному явищу місце в історико-літературному процесі» [9, 9].

На сьогодні до нас дійшли два варіанти авторизованої М. Зеровим історії української літератури. Один з них – *Нове українське письменство. Історичний нарис* (1923), і друге – *Лекції з історії української літератури (1798 – 1870)* (1928). Однак в архіві автора збереглося ще кілька чернеток «курсів» історії української літератури, починаючи із 1917 і 1918 – загалом курси лекцій, що він читав їх у повітовій управі та кіль-

ка начерків підготовчих курсів для читання в Інституті професійної освіти. Вони становлять особливий інтерес з огляду на численні автокоментарі до авторського бачення історії української літератури. Перші два пляни курсів (1917, 1918) цікаві й тим, що там знаходимо й погляди Миколи Зерова на історію української літератури до Івана Котляревського. Адже ті два авторизовані курси, що дійшли до нас, починаються лише від доби І. Котляревського.

Перші свої курси історії української літератури М. Зеров розпочинає від доби Русь-України. У праці вчений спирається на історії української літератури своїх попередників – О. Огоновського, Б. Лепкого, І. Франка, а також В. Перетца та С. Єфремова щодо давньої літератури. Проте, уважно аналізуючи ці праці, відразу відзначає суттєвий недолік: «З українською літературою сталося те, що з історією. Характеристика Київської літератури – Татарський напад – література московська: вся традиція переходить в Москву. Потім нагло являється історія южно-російської літератури [...] Далі з Петра йде виклад Московської літератури; у читача враження, що Київ – XII – XIII почав, а далі завмер. Спадщину її перейняла Москва, розвинула її – а тут зосталась мерзость запустиненія» [10, 1-2].

Зеров однозначно вважає, що не можна розглядати історію української літератури в руслі російської літературної історіографії. Як контраргумент він наводить цілий ряд літературних фактів XIV – XVII ст., які досі опинялися поза увагою істориків літератури: «Народна словесність? а українська дума? Де ж

оповідання про наші братства, де гурток Острозького і його робота, де Академія Київська, де Котляревський і література національного нашого відродження. Чи правильно сполучати літературу Києва з Москвою» [10, 1-2]. Примітний факт, традиційно вважають, що Михайло Грушевський у своїй *Історії української літератури* від 1923 року вперше вводить в загальний літературно-історичний контекст народний фольклор [Див.: 20]. Натомість ще п'ять років раніше вже Микола Зеров піднімає питання необхідності розглядати історію української літератури як цілісність писемних та усних форм поєднаних спільною традицією. В обох плянах, протягом усієї періодизації української літератури від Київських часів і до Григорія Сковороди у Миколи Зерова тягнуться дві лінії – штучної (писемної) традиції та усної народної літератури.

Проте, слід зазначити, що перший плян викладу *Історії української літератури* від 1917 року у М. Зерова вирізняється ще певною хаотичністю, нечіткістю періодизації та канону. Однак вже у 1918 році, плянуючи огляд новітнього українського письменства від часу І. Котляревського, вчений висуває три тези: I. Українське найновіше письменство відстало по формі: а) провінціалізм, відсталість тем та образів. Нападки на літературу драматичну: «Грає, грає, Воропає»; б) нападки на літературні висловлювання-неологізми, мова українська і галицька. II. Українські письменники відстали ідейно. III. Українське письменство не має талантів: один Шевченко.

Очевидно, що наводячи ці три тези у своїй вступній лекції М. Зеров ставить собі за мету не так звинувачувати, скільки дискутувати. Якщо перший пункт, щодо «відсталості» в еволюції літературних форм знаходимо у подальших досліджах М. Зерова, то всі інші пункти виступають радше критикою на загальний погляд щодо української літератури нової доби, який був сформований в українському суспільстві того часу. Наступні два зауваження про «нападки на літературу драматичну» та мову українську та галицьку стосуються у першу чергу дискусії поміж Борисом Грінченком та Іваном Франком, у якій перший звинувачував галицьку мову, зокрема поезію, у невиробленості, відсталості та «нелітературності» [Див.: 15]. Що ж до другого закиду – в ідейній відсталості, то швидше за все, спадає на думку стаття Сергія Єфремова *В пошуках нової краси*, де аналізуючи символістські тенденції в новій українській літературі, дослідник вказує на їхню «відсталість» від «центрального завдання літератури» [4, 48-121].

Однак характерними рисами вже цього курсу, і які збережуться для усіх подальших історико-літературних праць М. Зерова, є наступні: 1) розгляд історії літератури у тісному зв'язку з історією культури; 2) важливість мовного фактору, мовної еволюції в розумінні процесів в історії української літератури; 3) чітке розмежування української та московської літератури; 4) тлумачення жанрів як літературних форм, а відповідно розгляд історії літератури як еволюції форм в яких відбивається ідеологія доби, що її М. Зеров

розумів як сукупність культурно та соціально-політичних ідей певної доби.

У своєму другому викладі історії української літератури М. Зеров вже зосереджується на спільності мовної та літературної еволюції. Починаючи від періоду Старокиївського письменства, великокнязівської доби, крок за кроком відслідковує зміни в мовній парадигмі української культури, і як ці зміни вплинули на обличчя літератури. Також багато уваги приділяє мовним практикам, як наприклад написання граматики, підручників, перекладу. У загальній літературній історіографії вчений виділяє три основні періоди: I. Період Старокиївського письменства, великокнязівська доба. II. Період Білорусько-Український. XV в. – до кінця XVIII. – доба схолястичної літератури. III. Період нової української літератури, органом якої стає жива народна мова. (Література українського національного відродження). Її початкова дата перше видання *Енеїди* Котляревського р. 1798 [Див.: 7]. Кожен період Зеров викладає за наступною схемою: а) основні риси; б) аналіз жанрів; в) розгляд окремих імен та їхньої творчості. Примітним виглядає і той факт, що до появи нової української літератури, він подає періодизацію за принципом історико-культурних епох, натомість стилістичний поділ застосовує лише до нової літератури. Звідси відсутність, скажімо, хоча б розгляду літератури доби українського Бароко. Натомість автор відводить багато місця у своїх плянах фактам історії соціальної культури, як наприклад організація і побут школи XVII – XVIII ст., русифікація,

поширення книжки-друкарні та ін. Огляд літературних жанрів (форм у М. Зерова) часто стоїть у зв'язку з оглядом форм культурно-соціальних практик.

Очевидно, відповідь такої авторської побудови історії української літератури знаходимо у її тісному зв'язку із поглядами Івана Франка, зокрема із вже згадуваним *Плянком викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви*. Стосовно історії давньої літератури Франко більше тримається все ж таки літературознавчого погляду розділяючи її на поетичну та релігійну, зазначаючи роль культурних впливів на ті чи інші літературні жанри, а також віддаючи належне соціально-культурним практикам. Натомість починаючи з доби I. Котляревського історія літератури у I. Франка тісно переплітається з історією соціально-політичних рухів в Україні та Галичині [18, 34-39]. Коли зіставити періодизацію давньої літератури I. Франка та М. Зерова можна віднайти чимало подібностей, які очевидно зумовлені не лише спільністю поглядів на історію української літератури, скільки ідеєю методу. Проте, переймаючи підхід I. Франка до давньої літератури й маючи перед собою центральну ідею розгляду еволюції літературних форм в контексті соціо-культурних практик, М. Зеров відкидає франківську оптику на історію літератури від I. Котляревського, головно зосереджуючись на вже власному, формально-стилістичному підході до історії літератури.

Така подібність між культурно-історичним методом I. Франка та методом М. Зерова наштовхнула

багатьох вчених на думку щодо методологічної єдності, або ж спадковості поміж цими обома постатями. Звідси більшість дослідників наукової спадщини М. Зерова схильні визначати його метод побудови історії літератури як такий, що з одного боку, містить елементи теорії культурно-історичної школи, а з іншого боку – соціологічного методу. З іншого боку, В'ячеслав Брюховецький стверджує, що «історико-культурний метод ученого, безперечно, має внутрішній зв'язок з ідеями Дільтея та «духової школи»; хоч М. Зеров ніде не запозичує їх, а розвиває паралельно, незалежно і на відмінному (справді соціологічному) ґрунті» [1, 288]. Як особливу рису його наукового методу дослідник визначає вміння М. Зерова аналізувати і окремий твір, і процес у цілому під кутом жанрово та стильової витримки, що «[...] в кінцевому підсумку, зумовлені специфічними культурологічними чинниками» [1, 288]. Підсумком цих двох тверджень, може бути ідея про розбудову наукового літературознавчого методу М. Зерова на основі філософії культури. Адже незважаючи на те, що в українському літературознавстві кінця XIX – початку XX ст. домінуючими методами були культурно-історичний, соціологічний, історико-порівняльний та філологічний, є проте очевидним, що методологічна парадигма Миколи Зерова не вкладається у жоден з них.

Інша дослідниця історико-літературного підходу Миколи Зерова Світлана Мельник також наголошує на неможливості визначати науковий підхід вченого до питань історії літератури лише одними культур-

но-історичним й почасти соціологічними методами [13, 46]. На думку дослідниці, науковий метод М. Зерова, з одного боку, має генетико-типологічний зв'язок з теорією І. Тена, а з іншого – еволюційним методом Ф. Брюнет'єра. Останній тлумачив історію літератури як культурно-прагматичне зображення літературної еволюції на ґрунті загальної еволюції суспільства, визначення послідовності і наступності літературних явищ [13, 47]. Однак С. Мельник також затруднюється із визначенням наукового методу дослідника, наголошуючи на «парадигматичній єдності методу М. Зерова з багатьма науковими концепціями та підходами, і внутрішню закономірність цієї спорідненості слід вбачати в синтетизмі й багатогранності методологічної концепції Зерова, в тісному сплаві соціологічних, формальних, культурологічних прийомів дослідника» [13, 46-47].

Проте проблема визначення наукового методу Миколи Зерова, на нашу думку, полягає в тому, що більшість дослідників прагнуть це зробити на основі літературознавчих методологій. Однак уважне студювання еволюції наукового світогляду вченого приводить до висновку, що визначення наукового методу вченого можливе, радше, на ґрунті культурологічного підходу до вивчення літератури, зокрема морфології культури. Сам Зеров, як історик літератури, неодноразово наголошував, що в центрі його уваги не стільки література, скільки «єдина фізіономія доби» [6, 1058], його перша ціль «[...] спостерігати за змінами в груповому обличчі українського письменника та читача» і

лише внаслідок цього за змінами в літературі [9, 6]. Відтак, можна припустити, що центральним об'єктом наукового дослідження вченого була «ідеологія певної доби», під якою він розумів культуру доби у найширшому її значенні, зокрема як і щоденні соціо-культурні практики [9, 563], натомість література виступала лишень предметом цього дослідження.

Особливістю літературної історіографії М. Зерова є те, що він робить спробу змінити парадигму вивчення історії літератури. У центрі свого дослідження він ставить не просто саму літературу, що досі було нехарактерним для українських літературних історіографій, але розглядає її як формальний вияв певної культурної епохи, крізь призму якої проступає світогляд часу. Зерова цікавить не лише естетичний чинник художньої творчості, у центрі його уваги також психологія автора і читача, обставини, що безпосередньо впливають на вироблення естетичних смаків та критеріїв. Форму мислення епохи він напряму пов'язує із художньою літературною формою, що робить його дослідження історії української літератури окремим та унікальним явищем в історії українського літературознавства.

### Bibliography and Notes

1. Брюховецький Вячеслав, *Микола Зеров*, Київ 1990, 309 с.
2. Вальцель Оскар, *Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890 – 1920)*, Петербург: АСА-DEMIА 1922, 94 с.
3. Детальніше щодо «ідеологій» М. Зеров пише у своїй *Автобіографії* від 10. IV. 1927 року: «В університеті студі-

ював джерела української історії XVIII в., найбільше цікавлячись ідеологіями (історіографіями, політичними прагненнями, літературними поглядами та уподобаннями) і побутом». Див. Зеров Микола, *Автобіографія*, [в:] Микола Зеров, *Нове українське письменство*, Київ: Основи 2003, с. 563-565.

4. Єфремов Сергій, *В поюках новою красою*, [у:] Єфремов Сергій, *Літературно-критичні статті*, Київ: Дніпро 1993, с. 48-121.

5. Єфремов Сергій, *Дорогою синтезу. Огляд історіографії українського письменства*, [у:] Сергій Єфремов, *Вибране*, Київ: Наукова думка 2002, с. 134-152.

6. Зеров Микола, *Лист до Ієремії Айзенштока від 30 вересня 1926 року*, [в:] Idem, *Українське письменство*, Київ: Основи 2003, с. 1058.

7. Зеров Микола, *Історія українського письменства. 14.08. 1918 р.*, [у:] *Курс читаний М. Зеровим на курсах українознавства в Смілі 1918 р.*, Автограф 14 серпня, 1918, № 49. арк. 3.

8. Зеров Микола, *Лекції з історії української літератури (1798 – 1870)* / Ред. Дорін В. Горзлін та О. Соловей, Альберта: Мозаїка 1977, 271 с. (Видання Канадського Інституту Українських Студій)

9. Зеров Микола, *Нове українське письменство. Історичний нарис. Випуск перший. Передмова*, [в:] Микола Зеров, *Нове українське письменство*, Київ: Основа 2003, с. 6-108.

10. Зеров Микола, *Українська література. Курс в повітовій управі. 8.12.1917*, Автограф 8 грудня, 1917, № 48, арк. 1, с. 1-2.

11. Кагаров Євген, *Криза історії літератури*, „Червоний шлях”, Харків: Книгоспілка 1923, № 6-7, с. 170-176.

12. Колмачевский Леонардъ, *Развитие литературы какъ науки, ея методы и задачи*, [в:] *Журналъ Министерства народнаго просвѣщенія*, Санкт-Петербургъ 1884, № 268, с. 1-20.

13. Мельник Світлана, *Концепція історії літератури в науковій спадщині неокласиків*: дисертація ... кандидата філологічних наук: 10.01.06, Київ: Київський університет ім. Тараса Шевченка 1995, 155 с.

14. Перетць Владимиръ, *Изъ лекцій по методологии истории русской литературы*, Киевъ 1914, 164 с.

15. У 1891 р. Б. Грінченко під псевдонімом «Василь Чайченко» надрукував у газеті «Правда» статтю *Галицькі вірші*, в якій піддав нещадній критиці мову Галичини. Так, Грінченко стверджував, що українці не читають галицьких поетів, бо цілком не розуміють їхньої мови, водночас закидає і письменникам і вчителям недбалство та «злісне перекручування української мови». Як відповідь на це у газеті «Зоря» з'явилася стаття І. Франка *Говоримо на вовка – скажімо і за вовка*, де він спростовує закиди Грінченка. Як підсумковий акорд він зазначає: «Які б там не були собі недотепні галицькі поети, а все-таки, порівнявши їх з сучасними поетами українськими, ми можемо сказати одно: вони серйозніше дивляться на своє поетичне ремесло, ставлять собі вищі, серйозніші задачі. Не штука вам, панове пуристи, писати «чистісіньким, як скло», язиком (іноді

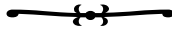
й не дуже то!) дешевенькі віршики вроді «грає-грає, воропає». Див.: Грінченко Борис, *Галицькі Вірші*, [у:] „Правда”, Львів 1891, Число XI, с. 158-206; Франко Іван, *Говоримо на вовка, скажімо і за вовка*, [у:] *Зоря*, Львів 1891, Ч. 18, с. 358-360.

16. Франко Іван, *Етнологія та історія літератури*, [у:] *Idem, Зібрання творів*: У 50-ти томах, Київ: Наукова думка 1981, Том 29, с. 273-283.

17. Франко Іван, *Метод і задача історії літератури*, [в:] *Idem, Зібрання творів*: У 50-ти томах, Київ: Наукова думка 1984, Том 41, с. 17-24.

18. Франко Іван, *Плян викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви*, [в:] *Idem, Зібрання творів*: У 50-ти томах, Київ: Наукова думка 1984, Том 41, с. 24-74.

19. Щоправда в цьому випадку не можна випускати з уваги й *Історію української літератури* І. Франка від 1910 р., в якій автор почасти також заторкує питання української словесної традиції подаючи розділ *Народні традиції й пісні з першої половини XVII в.* Див.: Іван Франко, *Історія української літератури*, [в:] *Idem, Зібрання творів*: У 50-ти томах, Київ: Наукова думка 1983, Том 40, с. 308-321.



**Tetiana Dziuba**

**NATIONAL PERIODICALS IN THE CONTEXT  
OF PAVLO TYCHYNA'S WORLDVIEW ORIENTATIONS**

Chernihiv Regional Institute of Postgraduate Education, Ukraine

**Тетяна Дзюба**

**НАЦІОНАЛЬНА ПЕРІОДИКА В КОНТЕКСТІ  
СВІТОГЛЯДНИХ ОРІЄНТИРІВ ПАВЛА ТИЧІНИ**

*Abstract:* On the basis of studying the large amount of texts (correspondence, memoirs, journalistic works, archive documents, fiction) the author finds out Pavlo Tychyna's cooperation with Ukrainian national-patriotic magazines. In particular, the author outlined the aspects and chronological frames for this collaboration. The research focuses on the problem of correlation between Tychyna's worldview looks and his participating in national patriotic periodical editions. The author emphasizes that the ideological freedom and Pavlo Tychyna's connection with native Ukrainian elements brought to the creation of his skillful works.

*Keywords:* «Tychyna's complex», national self-determination, periodicals, worldview, correspondence, ukrainization

Відомий *Маніфест від 17 жовтня 1905 року*, прийнятий імперським російським урядом під тиском революційних виступів, проголошував недоторканість особи, свободу слова, зібрань і спілок, загальне виборче право для усіх верств населення та ін. А, головне, усував обмеження щодо української мови. Тож, основним наслідком його ухвалення для українців Наддніпрянщини була поява легальної національної періодики. Попри декларативний характер вищезгаданого закону, короткотерміновість його дії, преса майже на десятиліття, з перервами, стала осердям національної роботи у Східній Україні, вагомим чинником

формування національного усвідомлення. До творення українського інформаційного простору долучилися такі першорядні громадські діячі та літератори, як: М. Грушевський, С. Єфремов, Б. Грінченко, С. Петлюра, Є. Чикаленко. А в силовому полі окреслених процесів опинилися чи не всі українські мистці. На цей час припадає входження до українського письменства Павла Тичини. Опираючись на епістолярій, мемуаристику, архівні матеріали, публіцистику, частково художні твори, маємо на меті простежити причетність молодого поета до національної поточної преси, з'ясувати аспекти та хронологічні рам-



ки цього співробітництва, світоглядну специфіку майстра слова в означений період. Адже злитість письменника з українською стихією, його ідеологічна незаангажованість стали підсонням для написання художніх творів найвищої мистецької вартости.

Складність дослідження, зумовлена тим, що сам «пізній» Тичина не був зацікавленим (хоча б з огляду на репресії щодо двох братів Івана та Євгена, трагічні обставини долі найближчих товаришів, ще з часів навчання у чернігівській бурсі й духовній семінарії, – А. Казки, В. Еллана-Блакитного) у збереженні документів, які, з пункту бачення советської ідеології, були компроматом; тому існує незначна кількість спеціальних праць із означеної проблематики. З-поміж робіт, присвячених відтворенню українського світу Павла Тичини переважають ті, у яких вивчається національно маркована художня творчість письменника, як, приміром, монографія Марини Павленко *Тичининська формула українського патріотизму* (Умань, 2002). Якщо вести мову про аналіз Тичининової публіцистики, то маємо окремі розвідки, які стосуються публіцистичних виступів літератора, коли він знаходився у статусі «офіційного» речника системи.

Розмірковуючи про вершини таланту П. Тичини і його «злам», переважна більшість дослідників однастайна у тому, що в якийсь момент – орієнтовно 1919 року – розпочалася трансформація первісної ідентичности поета. Роксана Харчук навіть запропонувала термін «комплекс Тичини», розгортаючи його трактування через паралель до «комплексу Гоголя», який «засвідчив роздвоєність письменника між українською і російською іден-

тичностями» [12]. Розполовиненість душі Миколи Гоголя, на думку дослідниці, містичним чином позначилася на малоросах у ХІХ столітті. «Комплекс Тичини» засвідчив розщепленість між українським самоусвідомленням та його советським варіантом, і виявився не менш розповсюдженим. «Головний наслідок такої роздвоєності – профанація національного обличчя, – підсумовує науковець. – З цього погляду Павло Тичина – постать символічна» [12].

Проблеми втрати духовної цілості мистця у той чи той спосіб торкалися усі, хто студіював його життєпис і творчість.

Рецепція Тичини, зокрема, уважно простежена у блискучому літературознавчому есеї В. Стуса *Феномен доби* (1970 – 1971), який понад 20 років чекав свого опублікування. Зреферований і доповнений іменами пізніших дослідників перелік інтерпретаторів поета поданий у вищезгаданій статті *Зміна обличчя: Павло Тичина* Роксани Харчук: «А. Ніковський назвав його поетом українського Відродження, К. Поліщук – бардом Центральної Ради (до речі, з приводу останньої характеристики В. Стус подав слушний коментар [5, 271] – Т. Д.) [...] В. Юринець простежив еволюцію Тичини від поета національної революції до поета революції соціалістичної. Л. Новиченко розвивав другу частину цієї тези, проте наприкінці життя повернувся до першої, доповнивши її Недошинським «естетичним гуманізмом». Л. Новиченку належить думка про те, що Тичина відобразив у своїх віршах нашу національну психіку. А це вже значно більше, ніж зв'язки поезії з фольклором, бо в Тичині втілилася поетична українська душа. Національ-

ний психотип лежить і в основі метафори В. Барки про Тичину – *Хліборобського Орфея*» [12].

Втім, уже на початку 1920-х років зазвучали й інші оцінки Тичининських набутків. Приміром, 1924 року Євген Маланюк виголосив відомі рядки:

...Від клярнета твого –  
пофарбована дудка зосталась  
... в окривавлений Жовтень  
– ясна обернулась Весна [4, 41].

Ще категоричніше «дволикість» Павла Тичини згодом окреслить Василь Стус: «Хто ж єси, Тичино? Без сумніву, геніальний поет. І – геніальний блазень. Живіший од живих і мертвіший мертвих» [5, 344].

Р. Харчук втрату творчої автономності літератора констатує завдяки метафорі маски: «маска поета, який знав, чого потребує система, поступово так щільно приросла до Тичини, що, врешті, стала його обличчям» [12].

У своїй невеликій розвідці ми маємо наміри увиразнити кореляцію творчої та психологічної розкутості мистця з його проукраїнською позицією («генієм його зробила українська революція» [5, 264]), а, головне, звернути увагу на зв'язок між національним ототожненням співця та його причетністю до патріотичної преси, яка в ту пору була головним втіленням і водночас здобутком національного відродження.

Як автор Павло Тичина дебютував у журналах: «Літературно-Науковий Вістник», «Сяйво» (Київ, 1913 – 1914), «Основа» (Одеса, 1915), «Промінь» (Москва, 1917), «Шлях» (Москва, 1917; Київ, 1918 – 1919), «Світло» (1910 – 1914).

У «Світлі» – єдиному українському педагогічному журналі для сім'ї та

школи, що видавався на Східній Україні, поет працював із осені 1913-го до весни 1914-го року технічним секретарем і деякий час мешкав у редакційному приміщенні. Влаштувався на цю посаду завдяки подвійній протекції – Миколи Вороного та Олександра Русова.

З-поміж інших, часопис порушував і питання національного виховання. На шпальтах «Світла» вміщувалися дописи С. Русової, Х. Алчевської, С. Єфремова, М. Грінченко, С. Васильченка, Дніпрової Чайки, І. Стешенка та ін. Згодом у щоденникових записах Тичина згадуватиме умови свого тодішнього існування: «Василь (Еллан-Блакитний) написав уривочок (із юнацьких віршів *Співи панахидні* Павла Тичини – Т. Д.), який воскресив мені те перше кохання, і ті дурні сльози, і хвороба серця (переродження), а потім у чотирьох стінах редакції «Світла», самотність, голодовка. Крім того, цілу зиму без самовара й без грошей» [11, 29].

Інше видання, з яким тісно пов'язані світоглядні та мистецькі пошуки молодого Тичини – українська щоденна газета «Рада», до якої, ще навчаючись у семінарії, майбутній клясик українського письменства надсилав свої дописи. Деякі з них були опубліковані без підпису. Особливою інтенсивністю співробітництво з денником позначене у 1913 – 1914 роках. Зокрема, 8 березня 1914 року в часописі з'явилася кореспонденція П. Тичини *Між двома вогнями* – про святкування Шевченкового ювілею на Полтавщині. У номері від 22 березня 1914 р. вміщений реквієм товаришу – *Пам'яті Євгена Добриловського*, в якому Тичина подає автохарактеристику: «Ми – сини України». У цій невеликій

замітці згадуються роки навчання в чернігівській бурсі та семінарії, де «регент бив за ідіотський язик», де здійснювалося переслідування за «непевні наші кроки в щойно закладенім гуртку українським» [10, 7].

Журналіст, знайомий та земляк поета Дмитро Головка, посилаючись на розповідь Володимира П'янова, згадує і фото з газети «Рада», яке тому довелося бачити вже за советської влади: «На першій сторінці – В. Винниченко, С. Петлюра, який поклав руку на плече молодому Тичині (на щастя, фото не було текстоване)» [1, 33].

*Рада* набула продовження у *Новій раді* (Київ, 1917 – 1919), де поет зустрічався з А. Ніковським, С. Єфремовим, Є. Чикаленком. У часописі П. Тичина друкував як художні, так і журналістські твори. Захоплений стихією національного відродження, він у квітні 1917 року в двох номерах поспіль під псевдо «Я. Тут» опублікував два віршованих фейлетони: *Плач Антонія* та *Молитва «Кієвлянина»*, в яких обстоював права української мови. «В одному з них висміюється запеклий русифікатор і прибічник московської церкви архієпископ Харківський Антоній Храповицький, а в іншому – російськомовна газетка, відома зятим антиукраїнським спрямуванням» [3, 6].

Національні устремління та привання Тичини цього періоду відчитуються і в бентежних листах до брата Євгена (1895 – 1955), який перебував у Туркестані, – там він грав на клярнеті та флейті у військовому оркестрі. В епістолярії, писаному на початку 1916 р., поет констатував, що в Чернігові відкрилась філія «Просвіти», яка об'єднала всіх українців – молодих і старих. У Харкові вихо-

дить щотижнева газета «Гасло» [7, 9]. Тема українізації знаходить продовження у посланні від 15 квітня 1917 р. Йдеться у ньому також про працю Павла Тичини в *Новій раді*, про повернення питомого родинного прізвища. Але лист – надто характеристичний, де важать деталі, тому наводимо його ширше: «Тепер, як Бог дасть, то тобі б слід було приїхати на Україну, – побачив би, що робиться. Уже в Басані (Новій), в Ярославці, Щаснівці – закладено товариства «Просвіти». У Києві вже діти ходять вчитися до Української гімназії. В самому [місті] щось чотири чи п'ять газет українських. Я працюю у редакції – «Нова Рада».

Коли б які цікаві звістки були в тебе – то шли нам до газети (на моє ім'я). Звістки українського характеру напр[иклад]: десь спектакль відбувся чи що [...]

Ваня мені пише вже правильно українською мовою, особливо на конвертах; також – і Оксана. Я Оксану хочу якось прилаштувати на літні курси українських учителів. Про Мишка ще не знаю, чи він змінив свій погляд на «сепаратистів» чи ні. [...]

Пиши на конверті: не «Тичиніну», а «Тичині». Так мені вже пише і Ваня, і Оксана» [7, 10-11].

Небайдужість до самоозначення є надзвичайно показовою; адже це – один із виявів національних переконань. На тенденцію заміни під впливом імперської політики українських форм прізвища на російські відповідники, у тому числі й предками репрезентантів української публіцистики, нами зверталася увага у монографії *Спрага народу і спрага Вітчизни. Публіцистика другої половини XIX – першої третини XX ст.: модель національної*

*ідентичности*. Зосібна у ній відзначалося, що «первісно родове прізвище Єфремова писалося Охріменко (вчений свідомо одним із псевдонімів обрав Охріменко С.), Драгоманова – Драгоман, по материнській лінії його рід носив прізвище Цяцька, проте нащадки стали вже зватися Цацкіни» [2, 105]. Щось подібне сталося і у випадку Тичини. Його батько – сільський дяк – імена дружини та дітей перекроїв на російський – «панський» – лад, відповідно переформатував і родинне прізвище. «Своє українське з діда-прадіда прізвище став писати по-модному: «Тычининъ», – свідчив у *Спогадах про нашу родину* (1947) вищезгаданий молодший брат письменника Євген. – Тоді таке зросійщення прізвищ заохочувалося владою (політика обрусіння народностей царської Росії), і ми вже в бурсі писалися на підставі документів інакше, ніж це було в сільській школі. «Павель Тычининъ» – так писалося скрізь ім'я та прізвище майбутнього українського поета. Одначе з [...] революцією [до нас] повернулося справжнє прізвище так само легко, як колись батько змінив його без жодної офіційності на російське» [6, 178].

У біографії поета був ще один виразно «національно-патріотичний» період, із 1917 по 1919 рік, коли він працював у редакції журналу «Літературно-науковий вісник», у якому друкувалася публіцистика державницького спрямування. Приміром, у січневому числі 1918 р. вміщена стаття *Немезида* П. Стебницького, у номері за квітень-червень національна проблематика порушується у статті Д. Донцова про *Лесю Українку*, у жовтнево-листопадовому цього ж року опубліковано нарис *Роковини* М. Грушевського до річниці проголошення Української Народ-

ної Республіки. На шпальтах видання друкувалися В. Винниченко, Я. Савченко, О. Грушевський, М. Жук, М. Зеров, М. Вороний, О. Олесь, Д. Загул, Х. Алчевська, К. Поліщук та ін.

Слід сказати, що цьому місячнику взагалі належить виняткове місце у творчій біографії Тичини. Як звирявся згодом літератор у одній із анкет: «Перший вірш через Мих. Коцюбинського було надруковано у «Л[ітературно]-Н[ауковому] В[істнику]» за січень 1912 року. Трохи пізніше появився вірш у «Рідному краю» [...] та в «Українській хаті» [8, 42]. На переконання поета, справжньою популярністю у мистецької публіки він також завдячує «Літературно-Науковому Вістнику». Тичину помітили після публікації у журналі поезії *Там тополи у полі* (1914), а особливо – історико-філософської поеми *Золотий гомін* (1917).

Сполохи національного сумління зблискуватимуть у Тичини і під час праці в журналі *Червоний шлях* (роки видання: 1923 – 1936), про що свідчить хоча б і лист до брата Євгена 1924 року; у ньому жевріє надія, що книги неоклясиків не будуть заборонені, трапилося лишень якесь тимчасове непорозуміння. «Про книги П. Филиповича й Зерова ми вже тут говорили в Центр. Упр. Друку, – пошлють додаткове розпорядження про зняття заборони. Отже, ці книги візьміть назад до бібліотеки. Що подієш, неграмотний народ сидить і в нас, начинено їх з одного боку, а це ж не все ще...» [9, 180].

У період комуністично-партійновитриманих віршів, коли поетові на ідеологічне замовлення доводилося протягом ночі писати по три поезії, які вранці розглядалися партійним комітетом [8, 97], неухильно зміню-

валися і стиль та художня проба його епістолярного жанру, щоденників, спогадів, мемуаристики, автокоментарів – всього поліфункціонального контексту творчості мистця. Куди й поділися первісні безпосередність, рахманність, вітаїзм писань майстра слова.

І справа тут не в інтенсивності артистичних зусиль, про які йшлося вище. Адже створив одного листопадового дня 1919 року молодий Тичина три викінчені самобутні мініатюри, зафіксовані у діяріюші: «Коли потерти очі й довго потім їх не розплющувати, – видно, як по м'яко-темному полю хтось квітки червоні розкидає, квітки дрібненькі, мов на корсетці, що моя мати носила...»; «Мати налила голодним дітям молока, – сама сіла та й задумалась...»

А по гладищі, мов сльози з очей незрячих, краплі покотились. Одна швидше, вперед. Друга, мов знехотя, за нею слідом...»; «Завше, як дзвонять по мертвому, мені чомусь здається, що то щедрувальники щедрують. Склеплені очі, руки навіки складені, на високих марах мрець до нової господи їде, – а над ним десь дзвони угорі: «Ластівочка ще-бетала...» [8, 20].

Причина, вірогідно, у вимушеній переакцентації зі слуху природного, музичного на «слух соціальний» (вислів Тичини); в переінакшенні — «зниженні», «спрощенні», «нечесному ламанні таланту», які, рефлексуючи, письменник намагався заперечити [8, 98]. Звідси його розмірковування про право літератора на мистецький антракт, пошуки паралелей: «Клясик не перестає бути клясиком незалежно від того, коли він помер. Приклади: Гурамішвілі, живий ще Абдула Шах-

Хамід, частково Франко, частково Гоголь» [8, 69].

### Bibliography and Notes

1. Головка Дмитро, *Іскри у спадок*, [у:] *Наш Тичина*, Чернігів 2011, с. 19-37.
2. Дзюба Тетяна, *Спрага народу і спрага Вітчизни. Публіцистика другої половини XIX – першої третини XX ст.: модель національної ідентичності*, Чернігів 2012, 368 с.
3. Донець Григорій, *Павло Тичина – лицар рідної мови*, Київ 2011, 28 с.
4. Маланюк Євген, *Земна мадонна: Вибране*, Братислава-Пряшів-Лондон 1991, 556 с.
5. Стус Василь, *Феномен доби (Сходження на Голгофу слави)*, [у:] *Idem, Твори: У 4-х томах; 6-ти книгах, Том 4: Повісті та оповідання. Незакінчені твори. Сценарії. Літературна критика. Заяви, публіцистичні листи та звернення. З таборового зошита*, Львів: Просвіта 1994, с. 259-346.
6. Тичина Євген, *Спогади про нашу родину*, «Березіль» 1997, № 1-2, с. 175-179.
7. Тичина Павло, *Зібрання творів: У 12 томах, Том 12, Книга 1: Листи*, Київ: Наукова думка 1990, 488 с.
8. Тичина Павло, *Із щоденникових записів*, Київ 1981, 430 с.
9. Тичина Павло, *Листи до брата Євгена*, «Березіль» 1997, № 1-2, с. 180-185.
10. Тичина Павло, *Пам'яті Євгена Добриловського*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 12 томах, Том 8, Книга 1: Статті, рецензії, доповіді, виступи*, Київ: Наукова думка 1986, 496 с.
11. Тичина Павло, *Щоденниковий запис від 20.11.1921 р.*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 12 томах, Том 11: Щоденникові і літературно-мистецькі записи. Підготовчі матеріали*, Київ: Наукова думка 1988, 552 с.
12. Харчук Роксана, *Зміна обличчя: Павло Тичина*, [у:] *ЛітАкцент*, Web. 13.07.2010. <<http://litakcent.com/2010/07/13/zmina-oblychchja-pavlo-tychyna>>.

**Serhiy Halchenko**

**LYRICAL AND DARING TALENT  
OF VOLODYMYR SOSIURA**

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

**Сергій Гальченко**

**ТАЛАНТ ЛІРИЧНИЙ І ДЕРЗНОВЕННИЙ  
ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ**

*Abstract:* The article is attempt of integral study of the artistic world of the lyrical and epic creative work of Volodymyr Sosiura. The author analyses the early creative work of the writer in the genre of lyrical epic and outlines the basic ideas and ideological implications which pre-conditioned natural partaking of the writer in the processes of the Soviet literature being born at the time. Analysis of the main lyrical-epical works by V. Sosiura confirms general ideological orientation of the writer to the policy of the communist party in power and the requirements of the socialist realism, his esthetic integrity with the synthetic paradigm of simplistic trends and of the socialist agitation art.

*Keywords:* Volodymyr Sosiura, national specifics of the literature, socialist realism, creative process

Пригадується, як іще в студентські роки, у другій половині 1960-х, ми мало не з-під поли читали окремі твори Володимира Сосюри (*Любіть Україну, Юнакові*). Деякі поезії вже тоді ходили по руках, поширювалися у списках.

22 травня 1967 р., під вечір, біля пам'ятника Тарасові Шевченку в Києві зібралося чимало людей, переважно студентської молоді. Читали твори Кобзаря, співали пісень на його слова. Не було промов і національних прапорів, але всіх читців фотографували, поміж натовпом сновигали нишпорки в цивільному,

а довкола Шевченківського парку, як з'ясувалося потім, був «частокіл» міліції.

І от один із промовців почав читати вірш В. Сосюри *Юнакові*. Загальна атмосфера була напруженою. Правоохоронці намагалися стягти когось із газона, а той навмисно (демонстративно!) не піддавався. Було зрозуміло, що шукали привід для конфлікту, провокуючи на це тих, хто зібрався пошанувати пам'ять Т. Шевченка.

Лунає поезія В. Сосюри, а до читця наближається (по газону!) кілька міліціонерів у високих чинах.

О мово рідна! Їй гаряче  
 віддав я серце недарма.  
 Без мови рідної, юначе,  
 й народу нашого нема.  
 Поглянь! Ідуть сини Росії...

І тут «сини», чи точніше – при-  
 служники Росії, скрутили промовця і  
 потягли до машини. Туди ж волочи-  
 ли ще кількох, без сумніву, спровоко-  
 ваних на конфлікт із бюстителями  
 влади. Натовп ринув від пам'ятника  
 до червоного корпусу університету,  
 але машини вже зникли. Трохи вга-  
 мувавшись, люди знову повернулися  
 до пам'ятника і, порадившись, вирі-  
 шили піти до будинку центрального  
 комітету комуністичної партії, щоб  
 висловити протест тодішньому пер-  
 шому секретареві Петрові Шелесто-  
 ві. Вирушили невеликими групами,  
 йдучи до Хрещатика хідниками буль-  
 вару Шевченка, але на розі кожного  
 кварталу вже чатували міліцейські  
 пікети, отож доводилося переходити  
 на протилежний бік вулиці.

Був пізній вечір, однак на Хре-  
 щатику в цю пору ще завжди людно.  
 Перехожі зупинялися, цікавилися, що  
 це за громади (загалом близько ста  
 осіб) прямують у бік консерваторії.  
 Вгору вулицею Жовтневої револю-  
 ції (теперішній Інститутській) ішли  
 більш-менш скупчено, але дорогу  
 знову перепиняли міліцейські пікети,  
 а в напрямку центрального коміте-  
 ту шугали одна за одною міліцейські  
 та поливальні машини. До «білого  
 дому» дійти не вдалося: міліція зумі-  
 ла взяти демонстрантів у напівкільце,  
 притиснувши їх до одного з будин-  
 ків. У під'їздах, у підворіттях – всюди  
 була міліція та особи в цивільному.  
 Оточення було настільки щільним,  
 що в гурті хтось знепритомнів. По-  
 ливальні машини з-за міліцейсько-

го кордону готові були «привести  
 до тями» протестантів, які вимагали  
 звільнення заарештованих і зустрічі  
 з першим секретарем центрального  
 комітету компартії і міністром вну-  
 трішніх справ. Приїхав на лімузині  
 якийсь дебелий чолов'яга у вишитій  
 сорочці, просив розійтися, обіцяв за-  
 доволнити одну вимогу – звільнити  
 заарештованих. Нарешті зійшлися  
 на тому, що звільнених привезуть до  
 пам'ятника Шевченку, куди знову всі  
 повернуться. Так воно й сталося десь  
 за північ, бо до студентського гур-  
 тожитку ми верталися пішки – була  
 друга година ночі і транспорт уже не  
 ходив. Усі подальші двадцять років 22  
 травня, у день пам'яті Кобзаря, біля  
 його пам'ятника горланили потужні  
 репродуктори, аби не було чути люд-  
 ського голосу. Так, задля того, щоб  
 заглушити безстрашних речників  
 вільнолюбної нації, започаткували  
 гучний фестиваль «Київська весна»,  
 а кожного, хто покладав квіти до під-  
 ніжжя, обов'язково фотографували.  
 Не варто стверджувати, що саме по-  
 езія В. Сосюри стала причиною трав-  
 невого конфлікту, адже то було не-  
 рівне протистояння: всесильного  
 державного молоха – і нечисленної,  
 переважно студентської молоді, яка  
 кинула виклик цій людожерській сис-  
 темі, що після короткотривалої «хру-  
 щовської відлиги» знову нагулювала  
 жир для здійснення нових репресій,  
 розпочатих у середині шістдесятих  
 років. Творчий шлях Володимира Со-  
 сюри, як і багатьох великих талантів у  
 добу тоталітаризму, був складним, а в  
 окремі періоди життя – драматичним  
 і навіть близьким до трагізму. Його  
 особиста драма полягала в тому, що  
 він був козаком петлюрівської армії,  
 в 1918 – 1919 рр. брав участь в укра-

їнських визвольних змаганнях. Можливо, саме це пізніше спричинилося до роздвоєння унікального ліричного таланту: він стає поетом – співцем революції, котру в своїх споминах *З минулого* (розділ *Проти червоних*) відверто називає «жовтневим переворотом». В. Сосюра змушений був писати те, що вимагала система: продукувати твори «на злобу дня», творити «календарну» поезію – «жовтневі» й «першотравневі» вірші тощо. Але впродовж творчого життя він не міг приховати в собі те, що розкрило найкращі грані його поетичного таланту.

В. Сосюра був одним із тих українських письменників, чию творчість, як і біографію, представляли читачеві далеко не в повному обсязі. Те, що юний поет пішов «до Петлюри, / як громами в степах загуло» і зі зброєю в руках боронив незалежність Української Народної Республіки, тодішні ідеологи вважали його великим гріхом перед радянською владою і тому табували для сучасників, а журнал «Червоний шлях» (1926, № 10) з уже названими споминами Сосюри (*З минулого*) про той період визвольних змагань і участь у них – переховували у спецфондах.

Навіть дослідники-фахівці не мали доступу до джерел, у яких відображений період його творчості (1918 – 1920).

Ніхто з дослідників ніколи не смів згадувати вірші В. Сосюри, опубліковані влітку 1918 р. на сторінках газети «Український козак» – друкованого органу армії УНР. Звичайно, вірші такого змісту не могли увійти навіть до найповніших видань творів поета.

У спадщині В. Сосюри є твори, які не одразу і не просто увійшли до зо-

лотого фонду української літератури. Є вірші та поеми, що буквально збуджували суспільну свідомість – від рядового читача або слухача і аж до державних діячів найвищого рангу. Такою була поема *Махно* (1924), про яку автор згадував в автобіографічному романі *Третя Рота*.

«Я написав поему *Махно*, за яку стільки випив горя, що й нащадкам стане». Текст цього твору, напевне, назавжди поховано «в сумних архівах ГПУ», тобто в недоступних спецховищах колишнього всемогутнього Державного політичного управління (ДПУ, російською – ГПУ) СРСР чи УРСР.

Із найповніших видань творів поета, що виходили за радянського режиму, вилучали вірші й поеми із правдивим описом подій так званої громадянської війни в Україні, де мова йшла про національні питання чи про репресованих діячів науки, культури. У В. Сосюри, як виявилось після вивчення його творчого архіву, що було розпочато нами ще в 1973 р., збереглося чимало неопублікованих творів, серед яких найпомітнішою є поема *Мазепа*, про яку буде сказано окремо.

Неопублікованими за життя В. Сосюри залишилися і його поеми релігійної тематики: *Кайн* (1948), *Мойсей* (1948), *Христос* (1949),

*Ваал* (без вказівки на дату написання, але, ймовірно, 1948 – 1949 рр.). Чому поет у складний післявоєнний час (після нещадної критики 1947 р. його творів літературними побратимами – Максимом Рильським, Юрієм Яновським, Іваном Сенченком) звертається до біблійної тематики, не є якоюсь складною загадкою: він не міг, як інші літератори, повністю віддаватися писанню про «щасливу



мирну працю советських людей», а тому заглибився в уявний світ «золотої легенди людства» – у Старий Заповіт, його улюблену з дитинства книгу, легендарні сюжети якої почав творчо переосмислювати у полудень свого віку.

Вірш В. Сосюри *Любіть Україну*, як і багато інших творів поета, не народився просто із його творчої уяви, а став полум'яним вислідом багатолітніх переживань за долю України, її історію, культуру, мову і, найголовніше, за її незалежність. «Ти власним світом, Україно, / сіяти будеш на землі», – таке пророче передбачення В. Сосюри прозвучить у посланні *До брата* (1960) за тридцять років до проголошення незалежності України, і майже стільки ж пролежало воно за чавунними дверима в спеціальному архівному сховищі, доки дійшло до читача.

У найскладніші періоди свого життя поет не замовкав, а був «мов вибух динаміту», не проголошуючи гучні декларації, а демонструючи справжню синівську любов до України. У 1927 р. (десятиліття Жовтневого перевороту!) він пише в Одесі вірш *Навколо радості так мало...* (вважається одним із варіантів вступу до поеми *Мазепа*), де розкриваються найглибші переживання за долю України. Адже зневіреному в ідеях соціалізму В. Сосюри, як і багатьом його сучасникам, довелося вже тоді поламати крила «у леті марному до зорь». Висловлювання В. Сосюри про «печальний образ України», який реально уявлявся йому не від фатального Жовтневого перевороту, а «в тьмі тисячоліть» (навіть не від часів Київської Русі), – могли б скласти окрему книжечку під назвою *Любіть Україну*. І то був би ключ до розуміння

невеликого за обсягом вірша *Любіть Україну*, де сконденсовано любов поета до Батьківщини. Цей вірш написано у травні 1944 р. у визволеному від гітлерівців Києві. Але ще задовго до того в далекій Башкирії (в Уфі) і в Москві, і вже після повернення до Києва В. Сосюру обурювало зневажливе ставлення деяких людей (переважно українців), і особливо державних та партійних діячів високого рангу, до української мови. «У відповідь на це і те, що було перед цим, – згадував пізніше поет, – я написав вірш *Любіть Україну*». Його надрукували газети «Київська правда» і «Літературна газета». Він став популярним, особливо серед молоді. Поет вводить твір до збірки *Щоб сади шуміли* (1947), за яку був удостоєний у 1948 р. найвищої нагороди – Сталінської премії 1-го ступеня. Але вірш було надруковано в цій збірці у дещо підредагованому вигляді. І от – немов гроза на безхмарному небі – в газеті «Правда» від 2 липня 1951 р. з'явилася нещадна редакційна стаття *Об идеологических извращениях в литературе*. Навмисне подаємо її назву мовою оригіналу, щоб не применшити в перекладі тієї злоби й ненависті («извращения» – спотворення, збочення чи що?), вже закладеної в самому заголовку. Стаття була по суті ідеологічним ордером на арешт поета, в якому проголошувався і вирок: «Що ж до вірша *Любіть Україну*, то під такою творчістю підпишеться будь-який недруг українського народу з націоналістичного табору, скажімо, Петлюра, Бандера та ін.». Літературні поліцаї добре знали, що В. Сосюра у 1918 – 1919 рр. служив козаком у петлюрівській армії, не приховував цього і ще 1926 р. опублікував спогади *З минулого* про

той буремний період своєї молодости, коли він зі зброєю в руках виборював незалежність своєї України. 3 липня 1951 р. газета «The New York Times» друкує статтю “Правда” б’є по червоних в Україні»: «Москва, 2 липня 1951 р. – “Правда”, офіційний орган комуністичної партії, сьогодні піддав критиці центральний комітет Української комуністичної партії за те, що він недостатньо переймається “ідеологічними питаннями”. Така критика міститься у довгій передовій, у якій “Правда” виносить догану відомому щомісячному журналові “Звезда” за те, що він надрукував націоналістичну поему *Любіть Україну*, яку написав сім років тому В. Сосюра.

Передова, під заголовком *Проти ідеологічних перекинувань у літературі*, нагадала читачам про визначення Прем’єром Сталіним поняття советського патріотизму: «Національні традиції народів поєднуються гармонійно у советський патріотизм зі спільними життєвими інтересами усіх трудящих у Советському Союзі».

“Правда” пише, що пан Сосюра неpravильно тлумачить тему “любови до соціалізму і батьківщини, яка збуджує у наших серцях великі патріотичні почування”. Навпаки, пише газета, його вірш “викликає настрої розчарування і протесту”.

“Правда” зазначає: поема говорить про безбарвну, несучасну Україну безвідносно до інших національностей у “Советському Союзі”.

“Добре відомо, що суть націоналізму полягає в прагненні ізолювати і замкнути себе у власній національній лушпині, у прагненні не бачити того, що об’єднує трудящі маси советських національностей, і бачити лише те, що відокремлює їх”, — говориться в пере-

довиці. Пережитки капіталістичних звичаїв в умах людей є значно сильніші й дієвіші в царині національних питань, ніж у будь-якій іншій. Вони більш живі, тому що можуть маскувати себе національними кольорами».

Але найдошкульніше «били» в Україні, згадуючи поетові його давні гріхи – службу в петлюрівській армії, адже він щиро зізнався в цьому. Творча спадщина В. Сосюри, як і багатьох інших українських письменників, зазнавала постійного ревізування з боку офіційної влади. Навіть незавершені й неопубліковані твори (поєми *Махно*, *Мазепа* та численні вірші) вилучали з літературного процесу, забороняли, а значить – прирікали на забуття. Інші ж твори прискіплювали редагували. Із них вихолощували насамперед національну символіку, проблематику. Так, у поемі *Червона зима* (1921) було замінено колористично виразні поетичні образи нейтральними: «блакитний бій сердець» на «гарячий бій сердець», а «золотосиній сон» на «золотобарвний сон».

До найповнішого десяти томного видання творів В. Сосюри, що побачило світ у 1970 – 1972 роках, не ввійшло багато віршів, балад і поем, які друкувалися у двадцятих роках і в періодиці, і в окремих збірках чи томах вибраних поезій. Табували майже все, що стосувалося національного питання, особливо мовних проблем, історії. У книжці вибраних творів поета *Засуджене і заборонене* (Нью-Йорк, 1952) було опубліковано лише деякі вірші й уривки із поем, більшість яких не передруковувалася в Україні. Але там не було значної кількості творів із варіантами, що, здавалося, навечно заховані у «спехранах» державних архівів. Там вони

пролежали до кінця вісімдесятих, майже до проголошення незалежності України, коли з майже всього доробку поета було знято офіційну заборону.

Вивчаючи спадщину В. Сосюри, найкращу частину якої десятиліттями тримали у спецфондах недоступною навіть для дослідників його творчості, ще раз переконуєшся в тому, яким великим і незнищеним був талант поета. Власть імуцим не вдавалося приручити його ні державними преміями, ні урядовими нагородами. Попри наявність значної кількості кон'юнктурних творів (про партію, з якої його двічі виключали, чи про «жовтень», проти поборників якого він воював у лавах війська УНР), В. Сосюра лишався (за його ж словами) «мов вибух динаміта» і міг потрясати читачів і слухачів своєю поезією. Багато його творів, серед них і неопубліковані, які розповсюджувалися у списках, робили велику справу – не давали заснути національній свідомості. Велика творча інтуїція підказувала йому в той час (у травні 1944 р., коли вже було зламано хребет нацизму), що перемога над «чужинцями в зелених мундирах» може стати заслугою одного народу, а інші мають розчинитися «в слов'янському морі», точніше – в російській культурі. А тому й вірш *Любіть Україну!* в багатоголосому хорі пісень і гімнів на честь переможного наступу советської армії і «вождя народів» Сталіна був чи не єдиним твором, який нагадував, застерігав, що

Не можна любити  
народів других,  
Коли ти не любиш Вкраїну.

В. Сосюра, очевидно, найбільше з-поміж українських письменників

переймався (і головне – не мовчав!) найнагальнішими болями свого народу – здобуттям незалежності і збереженням рідної мови. У відомому тільки тепер поетичному посланні До брата (31.05.1960) поет в останній строфі проголошував:

Ні, наша мова не загине,  
її не знищать сили злі!  
Ти власним світлом,  
Україно,  
Сіяти будеш на землі.

Цей вірш В. Сосюра теж пустив ще недрукованим поміж людьми, а також записав у книзі відгуків для відвідувачів одного з музеїв України. І лояльна дирекція давала переписувати вірш деяким екскурсантам. Майже тридцять років цей твір робив свою справу – не дозволяв приспати національну свідомість.

В. Сосюра висповідався перед читачем у своїй поезії, а ще більше – в автобіографічному романі *Третя Рота*. Але, звичайно, його спадщина потребує нового прочитання й осмислення. Не зайвою була б і наукова біографія, жанр якої сьогодні став чомусь непопулярним. Отже, слово за дослідниками творчості В. Сосюри, які мають чесно та об'єктивно сказати про одного з найвідоміших українських поетів-ліриків ХХ ст. Згадаймо при цьому позицію делікатного Павла Тичини, який у 1957 р. на подарованому В. Сосюрі тритомнику своїх *Вибраних творів* зробив такий напис: «Дорогому Володимирові Миколайовичу Сосюрі – одному з найбільших поетів Радянської України, – та ні, – поетів усього світу! Лірик – а разом з тим сміливий, дерзновенний. Задушевний – а разом з тим – бойовий у нього тон, наступальний».

**Serhiy Halchenko**

**ABOUT THE HISTORY OF THE FIRST COLLECTION OF POEMS  
THE SONGS OF BLOOD BY VOLODYMYR SOSIURA (1918)**

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

**Сергій Гальченко**

**ДО ІСТОРИЇ СТВОРЕННЯ ПЕРШОЇ ЗБІРКИ  
ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ ПІСНІ КРОВИ (1918)**

*Abstract:* Many of Sosiura's poems were not published. The article analyzes the unknown poem 'The Songs of Blood' by Volodymyr Sosiura. In the 1920<sup>s</sup> – 1930<sup>s</sup> V. Sosiura became very popular, but his ideological loyalties were torn between patriotic feelings for Ukraine and those for the Soviet Union and its often-changing ideologies. The author analyzes this poem in the processes of the Soviet literature being born at the time.

*Keywords:* Volodymyr Sosiura, national specifics of the literature, socialist realism, creative process

До 90-х роковин від дня народження Володимира Сосюри у 1988 р. нами було розпочато публікацію невідомої спадщини поета. Саме ця її частина (поєми *Мазена*, *Розстріляне безсмертя*, автобіографічний роман *Третя Рота* та інші твори) зберігалася у спецфонді Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України і була практично недоступна для дослідників, не кажучи вже про її оприлюднення. Опинилася вона там ще в 1973 р. після передачі до державного сховища родиною поета всього архіву, де його ретельно «проревізували» спеціальні служби. Після такої «ревізії» з'явилися два описи особового фонду В. Сосюри: один

(№ 44) – загальнодоступний для всіх дослідників, і другий – із літерою «С», тобто секретний, що означало на практиці – відкритий лише для тих, хто має допуск, наданий спеціальними службами для роботи з таємними матеріалами. Здається, такі допуски мали одиниці з-поміж особливо довірених літературознавців, критиків. Як співробітник архіву-музею, допуск найнижчої категорії для роботи з таємними документами мав і я, але жодного разу як дослідник ним так і не скористався: кожную зроблену мною виписку із «секретних матеріалів» переглядав працівник спецчастини і давав чи не давав дозвіл на її «винос», тобто на використання у своїй праці.

1973 року у процесі передачі архіву Володимира Сосюри родиною поета – дружиною Марією й сином Володимиром – до державного архівосховища мені пощастило, ще до його ревізії спецслужбами, переглянути цей унікальний комплекс творчих матеріалів і прочитати, а дещо навіть переписати з того, що майже на двадцять років буде заховане в недоступному місці. Що ж крамольного із творчої спадщини В. Сосюри зберігалось за масивними чавунними дверима «спецхрану» архіву-музею? Там опинилися рукописи переважно недрукованих творів – уже згадувані поеми *Мазена*, *Розстріляне безсмертя*, роман *Третя Рота* та чимало поем (*Каїн*, *Христос*, *Мойсей*) і віршів, листів поета і листів до нього, про які можна сказати таке: у них В. Сосюра порушував заборонені на той час національні проблеми, що офіційна влада трактувала як прояви націоналізму.

Про публікацію таких творів до початку так званої перебудови й гласности годі було і мріяти, але й з їх настанням це зробити було нелегко, адже «спецхрані» не випускали зі своїх сховищ накопичених матеріалів. У 1985 – 1987 роках уже можна було дещо друкувати із шухляд приватних, але доступ до державних «спецхранів» залишався обмеженим.

Упродовж багатьох років я підтримував дружні стосунки із родиною В. Сосюри, це, очевидно, і стало причиною того, що в 1987 р. його дружина Марія вирішила передати для публікації саме мені три рукописи (*Третя Рота*, *Мазена* і *Розстріляне безсмертя*), які вона ще з 1973 р. (з часу повної, здавалось би, пе-

редачі архіву поета до архіву-музею літератури і мистецтва України) переховувала у своїй квартирі.

– Де ж Ви зберігали ці небезпечні рукописи? – вражено спитав я.

– Та он там, зашитими в матраці, – показала пані Марія, – у своїй кімнаті.

Колишня ув'язнена сталінських концтаборів не була наївною людиною і, очевидно, знала, що сховати такі товсті рукописи у власній квартирі вкрай важко. Напевно, вона покладалася на те, що акт передачі в 1973 р. архіву поета до державного спецсховища приспав недремне око КГБ...

Передача до Інституту літератури рукописів згаданих трьох творів В. Сосюри уможливила їх публікацію, що й було зроблено нами з нагоди 90-річчя поета, яке відзначалося у січні 1988 р. У перших двох номерах журналу «Київ» з'явився роман *Третя Рота*, надрукований того ж року видавництвом «Радянський письменник». Журнал «Вітчизна» опублікував уривки з поеми *Розстріляне безсмертя*. Тривалою й незрозумілою донині була боротьба редакції журналу «Київ» за публікацію поеми *Мазена* (1988, № 12), доки московський критик Юрій Барабаш не написав ґрунтовної статті *Іван Мазена – це одна літературна версія* [1].

Вихід у світ неопублікованих творів В. Сосюри спричинив поповнення фондів відділу рукописів Інституту літератури. Варіанти поем *Мазена* і *Вітчизна* передали І. Дзюба і П. Ребро, а найуважніший читач моїх сосюринських публікацій М. Сиваченко подарував ось таку заву:

«До Бюро парткому СРПУ члена  
ВКП(б) Володимира Сосюри

З а я в а

В зв'язку не тільки з перевіркою партдокументів, але з морально-політичних міркувань я хочу, щоб Ви мене звільнили від гніту, що душить мене вже багато-багато років.

Я приховав від партії кілька фактів з моєї біографії.

Я це робив з моральних міркувань, але я вже більше не можу і прошу Вас покарати мене за мій злочин. Я вважаю, що я не достоїн бути в святих комуністичних лавах.

Я приховав:

1. Що одного мого вірша *Пісня ця родилась в темнім, темнім гаї...* – було надруковано в одній з Харківських газет в 1918 р. за німецької окупації.

2. Деякі мої вірші друкувалися в військових газетах петлюрівської армії і одній з газет громадських (здається, в лівоесерівській) в Кам'янці на Поділлі.

3. Що в 1918 р. [...] на гроші Волоха (ком. полку) було надруковано й видано першу збірку моїх поезій *Пісні крові*, де на обкладинці було моє справжнє прізвище – Сосюра. Правда, прізвище моє Сосюра, бо так підписувався мій батько, а дід навіть – «Соссюр». Отже, теперішнє моє прізвище «Сосюра» не є маскування.

Ще до війни в будинку творчості, в Одесі, один молодий болгарський поет спитав мене, чи то моя збірка *Пісні крові*. Я спочатку сказав, що ні. А потім довго мучився, підійшов до нього і сказав: *Пісні крові* – моя збірка. Він мені нічого не сказав. [...]

3.1.[19]49».

Спинимось на третьому цитованому пункті заяви (два інші не беремо до уваги), де мовиться про збірку *Пісні крові*, тривалі пошуки якої поки що не увінчалися успіхом. Цієї книжки досі не виявлено ні в бібліотеках України, ні в зарубіжних книгосховищах. Немає її і в Книжковій палаті України. Отже, що це – авторський міт, витворений у хвилини розпачу чи в стані депресії, що іноді бувало саме тоді, коли над головою поета згущувалися хмари? Вивченням історій хвороб В. Сосюри годилося б зайнятися медикам, але, як з'ясували філологи, у жодній із психіатричних лікарень, де перебував поет (здебільшого на примусових лікуваннях), не знайдено жодних записів про перебіг захворювань та лікування. В нашому розпорядженні лише історія хвороби і смерті В. Сосюри, що сталася 8 січня 1965 р. у санаторії в Кончі-Заспі під Києвом. Цю фатальну історію зберіг, а точніше – приховав від «архіву» відомий терапевт і літератор М. Фененко.

Чи ж існувала збірка, що передувала першим двом книжкам В. Сосюри (*Поезії і Червона зима*)? Чи могла вона зникнути безслідно, не потрапивши навіть до бібліографічного покажчика Яшека і Лейтеса *Десять років української літератури* (Харків, 1928) та інших бібліографічних видань?

У *Ваплітянському збірнику*, виданому Канадським інститутом українських студій (Торонто: Мозаїка, 1977), було надруковано два вірші Володимира Сосюри (*Там чорний лотос...* і *Ми любим на словах бути сильними душею...*) із архіву українського письменника Аркадія Любченка (1899 – 1945) [2, 111-

112]. Публікуючи ці два вірші у збірнику, професор Юрій Луцький подав таку примітку:

«Рукопис збірки віршів В. Сосюри переходить в архів Любченка. На титульній сторінці зошиту є напис: “Хай же ве (sic!) вильна Україна”, а даліше:

Вірші

В. Сосюри

На добрий спо́мин борцю за  
волю залитої сльозами і кров'ю  
Неньки

О. Шаркому від В. Сосюри.

У блокноті є 15 коротких поезій, написаних Сосюрою в період від квітня 1918 р. (Верхнє) до 15 лютого 1919 р. (Проскурів) під час перебування автора в армії УНР.

Розвідка упорядника про цю збірку появилася в англійській мові (Luckyj George S. N., *A Lyricist's Record of the Revolution: A Note on an Unpublished Collection of Verses by Volodymyr Sosyura*, «Canadian Slavonic Papers», Vol. III, pp. 103-108) і в українському перекладі в журналі «Молода Україна» (березень, 1960). Див. також: Бурляй Юрій, *Заокеанські фальсифікатори*, «Літературна Україна» від 1962, 27 лютого. Тут і друкуються лише дві поезії зі збірки, яка має в собі більше історичної, ніж літературної вартости» [2, 112].

У 1999 р. я звернувся із проханням до професора Ю. Луцького, який перед тим надіслав мені опис архіву А. Любченка, виготовити для архіву В. Сосюри, що зберігається як окремий особовий фонд у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, хоча б копію того зошита. Відповідь не забарилася: про-

фесор повідомив, що півроку тому (у 1999 р.) цю копію він уже надіслав професору В. Моренцю, який, до речі, вперше опублікував надану йому нами заяву В. Сосюри до бюро парткому СРПУ. В. Моренець надав і нам копію рукописного зошита В. Сосюри, оригінал якого зберігається разом із архівом А. Любченка в Торонтському університеті в Канаді.

Подаємо опис копії рукопису зошита В. Сосюри, оригінал якого поки що нам недоступний.

[1] *На спомин (Збулось уже все те, що слухав я до бою...)*. Вірш переписано рукою А. Шаркого, але є правка В. Сосюри у 8-му рядку. Підпис А. Шаркого під віршем перекреслено. Без дати.

[2] *Ні, Ні!.. (Чи сонце встало, чи ніч настала...)*. Автограф каліграфічним почерком В. Сосюри поміж рядками рукопису початку п'єси невідомого автора (Дія 1-ша, ява 1). Останнього рядка вірша немає. Без дати.

[3] *Зірниці (Зірниці нас кличуть, зірниці нас зуть...)*. Травень 1918 р., м. Бахмут. Автограф В. Сосюри поміж рядками рукопису драматичного твору невідомого автора.

[4] *Пісня (Пісня ця родилась в темнім, темнім гаю...)*. Червень 1918 р., м. Бахмут. Автограф В. Сосюри поміж рядками рукопису драматичного твору невідомого автора; вперек аркуша наявні записи невідомої особи господарського характеру.

[5] *Я бачив, блідий брат з журливими очами... Грудень 1918 р., м. Сватово. Автограф В. Сосюри.*

[6] *Сок кохання (Чого це так ніжно... задумливі сні...)*. Січень 1919 р.

Автограф Сосюри. Бракує 3-го рядка вірша.

[7] *Послідній бій (Горять, горять вогні. Нові палають зорі...)*. Січень 1919 р., м. Лозова. Автограф В. Сосюри.

[8] *Там чорний лотос, там чорний лотос...* Січень 1919 р., м. Лозова. Автограф В. Сосюри.

[9] *На варті (Стою на варті. Червоний місяць...)*. 13 січня 1919 р., м. Лозова. Автограф В. Сосюри.

[10] *Що вам?.. (Темна ніч нас б'є крилами...)*. м. Вапнярка, 8 лютого 1919 р. Автограф В. Сосюри.

[11] *Ліг на лани вже морок ночі...* 29 січня, ст. Павлиш. Автограф В. Сосюри.

[12] *Ми любим на словах бут'є сильними душею...* Лютий 1919 р., ст. Знам'янка. Автограф В. Сосюри.

[13] *Сум червоний... Ранок ніжний...* Лютий 1919 р., м. Проскурів. Автограф В. Сосюри.

[14] *Для... (Не сяють співи ці натхненою красою...)*. 24/II/19 р., м. Проскурів. Автограф В. Сосюри.

[15] *До зброї! Як один, хто в грудах серце має!* 14-15 лютого 1919 р. м. Проскурів. Текст вірша підписано О. Шарким, про що свідчить напис В. Сосюри: «Рукою Шаркого».

Усі вірші, крім першого (*На спомин*), було надруковано у *Вибраних творах* [4]. Там само надруковані вірші *Я знаю: буде час, і сонце ясне стане...* і *То не вітер віє із тьми-домовини...*, опубліковані автором свого часу в газеті «Український козак» 27 червня і 1 липня 1919 р., розшукані в газетних архівах Вінницької державної обласної універсальної наукової бібліотеки ім. К. Тимірязєва краєзнавцем із міста Бар М. Йолтуховським.

У кількох літературних газетах з'явилися повідомлення про сенсаційну знахідку директора Хмельницького літературного музею В. Горбатюка у «книгосховищах» Кам'янець-Подільського університету. Зокрема, газета «Літературна Україна» у святковому номері, присвяченому Дню незалежності України (23 серпня 2007 р., № 32/5220), у рубриці *Публікації ЛУ* надрукувала статтю В. Горбатюка *Грізна зброя "козака Сосюри"*, де опубліковано тексти двох віднайдених віршів – *Останній бій* (3 строфи, а не 8, як повідомлялося в ЗМІ) і *То не вітер віє із тьми-домовини...* В. Горбатюк згадує там і про збірку *Пісні крові*, видану у Проскуріві (теперішньому Хмельницькому), де він очолює літературний музей [3].

Багатьох шанувальників творчости В. Сосюри не полишає надія, що, можливо, саме в Хмельницькому – у місті, де видавалася ця збірка, можна її відшукати. Звичайно, місцем її зберігання можуть бути різні населені пункти України чи закордону, адже молодий болгарський поет ще у довоєнний час засвідчив те, що він знав (очевидно, й мав) цю збірку. А поки що можемо будувати лише версії щодо змісту збірки *Пісні крові*. Очевидно, до неї могли увійти в першу чергу опубліковані в періодиці вірші: *Я знаю: буде час, і сонце ясне встане...* («Український козак» 1919, 27 червня), *То не вітер віє із тьми-домовини...* («Український козак» 1919, 1 липня), *Останній бій* («Селянська громада» 1919, 3 серпня). А далі – ті, що записані переважно самим В. Сосюрою до зошита, який опинився в архіві А. Любченка. Можливо, не все з цього зошита уві-



йшло до збірки, але інших творів поки що не знайдено. Хочеться вірити, що перша збірка *Пісні крові* врятувалася від нищівних лабет занадто пильних органів – борців з так званим українським буржуазним націоналізмом і десь лежить у колишньому чи й нинішньому сховищі «спецхрану». «Не може ж так бути!» – як писав Павло Тичина у *І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Клюєв...* (1919), – щоб лишилися тільки сліди в згадках автора та його сучасників... «Шукайте і знайдете», – так сказано у Святому Писанні.

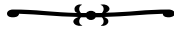
### Bibliography and Notes

1. Барабаш Юрій, *Іван Мазепа – це одна літературна версія*, "Київ" 1988, № 2, с. 140-149 .

2. *Валітянський збірник* / Ред. Ю. Луцький, Торонто: Канадський Інститут Українських Студій; Мозаїка 1977, 260 с.

3. Горбатюк В., *Грізна зброя "козака Сосюра"*, "Літературна Україна", № 32, 23 серпня 2007.

4. Сосюра Володимир, *Вибрані твори*: У 2-х томах, Том 1; Том 2 (Серія «Бібліотека української літератури»).



**Nataliya Matsybok-Starodub**

**THE “NEW WOMAN” IMAGE IN THE WESTERN UKRAINIAN WOMEN’S  
PROSE OF THE INTERWAR PERIOD  
(BASED ON IRYNA WILDE’S PROSE)**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

**Наталія Мацібок-Стародуб**

**ОБРАЗ “НОВОЇ ЖІНКИ” В ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ  
МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ  
(НА МАТЕРІЯЛІ ТВОРІВ ІРИНИ ВІЛЬДЕ)**

*Abstract:* The article investigates the features of realization of a “new woman” image in the Western Ukrainian women’s prose of the interwar period. Based on the material of the early novels by Iryna Wilde, the article investigates historical and social preconditions for the formation of a new type of women. At the same time, the article investigates the defining features of woman’s character and behavior. Trilogy *Butterflies on the Heels* allows to analyze in detail the internal development of a new woman type during her formation as a person. Fiction material of the early novels by Iryna Wilde allows to define three main types of the “new woman”. The author presents the image of the main trilogy character Darka Popovych as a “landlady”. A strong-willed and purposeful Natalia Orichowska is presented as a “woman-warrior”. Zoya Tymisheva embodies the type of a “woman-muse”.

*Keywords:* Iryna Wilde, modernism, gender, types of the “new woman”

Творчість української письменниці з Галичини Ірини Вільде (а йдеться насамперед про ранню прозову творчість у варіанті, не спотвореному на догоду офіційній російській окупаційній цензурі) цілком відповідала модерному духові буремного ХХ століття. Молода жінка напрочуд вдало й по-мистецьки довершено актуалізувала такі дражливі, табуйовані широким загалом питання, як стосунки поміж статями, пошук жіночої ідентичности, сво-

бода вибору партнера, необхідність продовження роду, питання жіночої чуттєвості, сексуальности й безліч інших.

Проза Ірини Вільде (написана в доволі цнотливій манері, як можна стверджувати, виходячи із сучасних поглядів на засади художньої творчости) свого часу не тільки викликала жваве й дискусійне обговорення проблематики її творів, здається, ранні прозові тексти письменниці відверто дратували й провокували

представників старої інтелігенції. Тут достатньо буде згадати хоча би той суб'єктивний епізод несприйняття художніх текстів Ірини Вільде (за них письменниці на той час було вже присуджено престижну літературну премію), що призвів навіть до такої форми заперечення цих художніх творів, як вихід одного із представників журі зі складу експертної комісії.

Дослідженню прозової спадщини І. Вільде періоду міжвоєнного двадцятиліття присвячено статті й окремі розвідки таких дослідників, як Ю. Бабенко, О. Баган, А. Бойко, В. Габор, Н. Зборовська, Н. Мафтин, С. Микущ, В. Перцева, В. Працьовитий, Л. Таран, Л. Тарнашинська, С. Філоненко, О. Харлан, Я. Янів та інших. Художня творчість письменниці доволі часто аналізувалася її сучасниками щодо автобіографічності текстів, а також виразно психологічної манери подачі художнього матеріалу. Натомість сучасне українське літературознавство студіює мистецький доробок Ірини Вільде переважно у контексті гендерної проблематики. Дослідження Ольги Харлан *Моделі катастрофізму в українській та польській прозі міжвоєнного двадцятиліття* охоплює доволі широкий зріз мистецької спадщини письменників першої третини ХХ століття, тому аналізу художніх творів Ірини Вільде тут відводиться далеко не першорядна роль, а одним із ключових висновків є те, що творчості Ірини Вільде катастрофізм притаманний лише мінімально [7, 354]. Любомир Кліщ у монографії *Коломийський журнал "Жіноча доля" (1925 – 1939) в літературному процесі Галичини початку ХХ століття* наголошує на феміністичних моти-

вах у творах Ірини Вільде, яка була однією з працівниць редакції цього часопису.

Як би там не було, значна частина сучасних дослідників зауважує той брак належної уваги до творчої спадщини Ірини Вільде, унаслідок чого надзвичайно популярні серед сучасників галицької письменниці й напрочуд вартісні в мистецькому пляні її художні твори поступово були витіснені на периферію не тільки фахових зацікавлень науковців-літературознавців, а й на маргінес читацького поля.

У запропонованій статті спробуємо проаналізувати трилогію *Метелики на шпильках* (а це такі повісті, як однойменна до назви самої трилогії *Метелики на шпильках*, а також наступна *Б'є восьма* й завершальна – *Повнолітні діти*) в аспекті модерних пошуків нової жіночої ідентичності, зародження й поступового формування ідеї жінки нового типу.

Варто наголосити, що саме *Метелики на шпильках* Ірини Вільде бачаться тією прозою, у якій якнайповніше виявляється модерність творчого доробку авторки, бо ж саме тут мисткиня уповні розкриває образи представників інтелігентного прошарку суспільства, висвітлює їхнє культурно-мистецьке життя, новітні духові устремління, настанови й пошуки.

Якісну відмінність текстів Ірини Вільде зауважує Олег Баган, який співвідносить це з умінням авторки відчувати настрої й сподівання модерної епохи, пов'язані з усвідомленням письменницею самої сили думки й потуг інтелектуального мисленнєвого струменя. Науковець зауважує: "Прочуваючи внутрішні ритми часу,

Ірина Вільде витворює якісно інші моделі національного зростання через слово та ідею: вона дає художній концепт *культурного зусилля*, концепт *енергетики міста* [2, 7].

Здається, що той особливий історичний період (загальноприйняті засади суспільного життя поступово руйнуються, а виникнення нового суспільного ладу потребує додаткових надзусиль) якраз і призвів до створення передумов для формування представників “нового покоління”. Олег Баган досить влучно характеризує відповідний період із його креативною потенцією, зауважуючи що “світова війна і поразка Національної Революції, здавалося, зламали вітальний струмінь нового покоління. Але воно росло, вбирало подихи свіжих нуртів, повнилося сув’язями плідних дум, підносилося до духових висот нової епохи” [2, 3].

Варто зауважити, що дискусії щодо ролі й місця представниць нового жіноцтва в суспільному житті виникають в українському літературознавстві та й інших дисциплінах гуманітарного спрямування услід за появою самого феномена, його усвідомленням й відповідним осмисленням науковими колами. Аналізуючи феномен появи жінки нового типу, дослідники окреслюють певний узагальнений образ, у якому суб’єктивно виокремлюють найсуттєвіші ознаки. Наприклад, Ніла Зборовська зауважує трагічність і роздвоєність такої жіночої постаті, яка в дослідниці постійно асоціюється “із плачем роздертої душі” [1, 112]. Софія Філоненко аргументовано обстоює концепт “нової героїні” як “мислячої, освіченої, творчої жінки, емансипованої за духом” [6]. Людмила Таран

також окреслює образ “нової жінки” з огляду на її творчий потенціал і здатність засвоювати культурні надбаня попередніх поколінь, щоб і самій “творити нові культурні цінності, прагнучи реалізувати себе в якомога ширшій сфері художньої та інтелектуальної діяльності” [5, 215]. Слід зауважити, що концепт особливої жінки за нових історичних реалій розглядала й Соломія Павличко, звертаючи увагу на те, що “нові жінки” були сильними жінками, спроможними на самотній виклик суспільству” [3, 80]. Олег Баган особливу увагу у творчому доробку письменниці звертає на “ствердження нової української Особистості – гордої, розкутої, відкритої до віянь буремної епохи” [2, 12].

Цікаво, що й сама Ірина Вільде зауважує відмінність зображуваних у трилогії *Метелики на шпильках* “нових героїнь” від усталеного художнього образу, “як цього хотів би поет” [2, 460]. Для письменниці важливою у цій художній проєкції видаються фізична розвиненість і натренованість героїнь, що вдало поєднані із захопленням щоденними спортовими вправами. Саме тому в завершальній повісті трилогії Ірина Вільде наголошує на жіночій витривалості, оскільки “модерні дівчата недурно роблять руханку” [2, 460].

Науковим підґрунтям для нас слугуватиме клясифікація жіночих типів соціалізації, запропонована психологом Юлією Романовською, яка виходить із потреб усвідомлення й формулювання кожною сучасною жінкою своєї провідної ідеї або центральної життєвої настанови. Вона виділяє й описує чотири типи жінок; ми згадаємо безпосередньо ті, які актуалізовані в малій прозі Ірини

Вільде. Ю. Романовській значущими видаються такі типи жіночої соціалізації, як “жінка-господиня” (для якої першочерговим завданням виступатиме прагнення до створення закритої зони затишку, формування простору особистого комфорту, що часто співвідноситься із усвідомленням жінкою своєї турботи про власний дім, проте не вичерпується лишень цим поняттям), “жінка-воїн” (особа, якій притаманна висока міра включеності в громадсько-політичне життя, натомість перебування поза виром суспільних подій для такої особи носить буквально убивчий характер) і “жінка-муза” (внутрішньо вільна й самодостатня особа, котрій притаманний потяг до мистецтва, замилювання усім прекрасним довкола) [4].

Трилогія *Метелики на шпильках* доволі вичерпно розкриває внутрішнє життя трьох ключових героїнь, що виступають новими представницями жіночої статі у світі, усе ще більшою мірою підкореному чоловікам. Ідеться про образи Дарки Попович, Наталки Оріховської й Зої Тимішевої, яких співвідносимо відповідно із типами “жінки-господині”, “жінки-воїна” й “жінки-музи”. Варто зауважити, що Дарка Попович поєднує в собі не тільки ознаки “жінки-господині”, але й, до певної міри, “жінки-воїна”. Проте наприкінці трилогії усвідомлює вона першочерговість особисто для себе виключно господарської ролі, що бачиться більш традиційним сімейним призначенням для жінки.

Передумовами для формування жінок нового типу письменниця подає в трилогії *Метелики на шпильках* такі фактори, як сімейні традиції інтелектуальної діяльності в царині

культурного спротиву, що успадковуються кожним наступним поколінням (у випадку з Даркою Попович – це досвід спротиву її батька-підлітка); національно-свідоме виховання молодого покоління в родинному колі (згадаймо випадок із добром імени для нового члена родини Поповичів, коли малолітня ще Дарка відчуває й відгадує княже ім'я спрагло до знань і мудрості Ярослава Мудрого, “хоч Володимир Великий мав аж дванадцять синів” [2, 56-57]); певні історичні умови (пригноблений загалом стан української культури, мови й науки за часів тотального панування румунських державних порядків); добірне товариство, національно-орієнтоване коло спілкування (неформальні зібрання підлітків і студентської молоді, національно-визвольні організації громадського пляну й дискусійні клуби, що формувалися як певні групи за інтелектуальними інтересами).

Варто відзначити, що одним із основоположних прагнень кожної “нової жінки” є непереборне бажання здобути вищу освіту (письменниці йдеться не про якісь короткострокові курси базових навичок практичного пляну, що давали б дівчині можливість одержати некваліфіковану роботу й посаду; мова саме про вищий ступінь засвоєння культурно-наукового досвіду), щоб мати змогу самостійно себе утримувати або ж дорівнятися в подружньому житті за цим критерієм із чоловіком. Філософську освіту здобуває Дарка Попович, науковцем-хеміком сподівається в майбутньому стати Наталка Оріховська, професійним культурологом чи філософом бачить себе Зоя Тимішева.

Згідно з авторським задумом, першим зіткненням реципієнта зі світом її художніх персонажів є знайомство читача з малолітньою Даркою Попович. І вже від перших сторінок письменниця констатує наполегливість і непоступливість Дарчиної вдачі (у більшості випадків маємо справу з дівчинкою, що опиняється в критичних або дражливих ситуаціях), коли “хтось бунтівничий підшепнув Дарці” [2, 24] або ж “бунтівнича кров починає вже булькотіти в Дарчиному серці” [2, 67]. Навіть добра й поблажлива Дарчина мама-подружка визнає категоричність за одну з домінантних складових Дарчиного характеру, стверджуючи, що “моя доня трохи загониста” [2, 58]. Як це дивно, саме ці нежіночі якості (письменниця неодноразово наголошує на домінуванні в Дарчиному характері саме цих рис, мовляв, “це ж така близька її крові, її натурі завзятість, що навіть самому королеві не хоче коритися!” [2, 237]) і дозволяли Дарці поводитись “зухвало, самопевно, аж до нахабства” [2, 179], а в потрібний момент допомагали дівчині зібрати “всю свою відвагу, всю зухвалість предків” [2, 96], тобто в підсумку виявлялися переможною життєвою стратегією. Показово, що Дарчині гарячковість і впертість не змінюються з роками чи під впливом несприятливих життєвих обставин: дівчині притаманно долати перешкоди замість учитися пристосовуватися чи оминати їх.

Варто зауважити, що письменниця доволі талановито й переконливо доводить, як Дарчина новочасна затятість (за відсутності батьківської підтримки) без уважного ставлення рідних до побажань і примх доньки-

одиначки просто не сформувалася б. Зокрема, виступ старосвітської пані Підгірської щодо дочасного завершення Даркою навчання зустрічає ввічливий, проте безапеляційний опір з боку Дарчиної мами. Пані Попович чітко окреслює власну позицію в термінах, зрозумілих протилежній стороні конфлікту: “В сьогоднішніх непевних часах жінка, в додатку – жінка священника, мусить мати якесь забезпечення” [2, 375]. Певну роль у формуванні Дарки як особистості відіграє її приналежність до вільнодумного студентства, бо ж саме цей прошарок складають “ті, що вміють бунтуватись для самої насолоди бунту! [...] ті, що сміються з перестарілих правд і поліції! [...] ті, що мають відвагу критикувати законами освячений суспільний лад. [...] молоді, безумні, одчайдушні!” [2, 335]. Незавершеність і неперервність постійного процесу формування щоразу “нових поколінь” засвідчує Дарчине переконання, що її “покоління є чимсь переходовим, ніби кладкою між вами і тими «новими», сильними, що придуть по нас” [2, 459], а квінтесенцією її життєвої програми – вітаїстичне прикінцеве усвідомлення-прозріння: “в житті й молодості людини є щось, за що варт поборотись!” [2, 461].

Рішуча й цілеспрямована Наталка Оріховська, як ніхто інший у трилогії Ірини Вільде, підпадає під визначення “нової жінки-воїна”. Показово, що Наталку письменниця в більшості випадків і зображує одноосібно, відсторонено, окремішньо від загалу, то вона “[...] недоступна, горда Оріховська” [2, 222], то “[...] одне оте презирливе Оріховської «наші» смагнуло [...] гордість, як батогом” [2, 165].

Зовнішність Оріховської представлена так, щоб не затушовувати її інтелектуальний потенціал; саме тому Наталка-підліток “не подобалася [...], не мала нічого такого в цілій своїй постаті, на що можна б було з приємністю подивитися або чого хотілось би з приємністю рукою доторкнутися” [2, 127]. Проте несхитність її переконань і щирість її поривань наснажують інших на боротьбу, а почуття власної гідності й витривалість навіть перед обличчям невідвротної смерті – вражають.

Світ “нових жінок”, витворений Іриною Вільде, доволі далекий від того гармонійного ідеального простору, у якому б кожна його представниця почувалася абсолютно комфортно. У цьому світі достатньо протиріч і недоречностей, його потрібно ненастанно розбудовувати й удосконалювати, проте одночасно цей світ виповнений високими поривами, благородними помислами й щирими почуттями. Доволі промовистою в цьому сенсі виступає прикінцева сцена інтелектуальної розмови-дискусії між дорослою Даркою Попович і непримиренною Наталкою Оріховською. Дарка, ця дівчина-господиня, усвідомлює духову вищість Наталчиної позиції, розуміє, що її власні очікування від життя, на противагу Наталчиним, більш приземлені й раціоналістичні. Показово, що Дарка сприймає й визнає перед самою собою цей факт шанобливо й гідно, без жодної тіні заздрости чи нещирости, дівчина навіть захоплюється недосяжним для себе чином подруги: “Такі, як Наталка, [...] уміють, блиснувши метеором на життєвому овиді, зачудувати собою світ і вмерти на тих

висотах гарно і велично, як молоді боги” [2, 387].

На противагу спілкуванню з Наталкою Оріховською, постать якої Ірина Вільде вводить уже з другої повісті трилогії *Метелики на шпильках*, знайомство Дарки-студентки з молодою сім'єю Тимішевих відбувається щойно в останній із повістей. Безпосередня зустріч Дарки із Зоєю Тимішевою, цією “новою жінкою-музою”, наскільки випадкова й неочікувана, настільки й носить для Дарки справді символічний характер. Можливо, саме тому прийнятний факт знайомства з чудовою людиною уявно розподіляє все Дарчине життя на частини “до” й “опісля” цієї визначної події, бо ж відтепер й усі інші випадки з цього періоду свого життя Дарка починає маркувати не інакше, як “це було в тому часі, як я пізнала Зою” [2, 349]. Сам випадок знайомства письменниця зображає доволі модерно, підкреслюючи через окремі промовисті деталі Зоїної зовнішності й характеру її неповторну людську індивідуальність. Спочатку Дарка Попович, захоплена філософськими викладами талановитого професора, усе ж устигає замилюватися Зоїним “неправильним, темним, але на свій смак гарним обличчям” [2, 352]. На продовження такого мимовільного й незумисного знайомства, а також на підтвердження своєї приязности, те “обличчя усміхнулось до Дарки” [2, 352]. Наприкінці ж цього хвилинного взаємного розгляду й заприязнення “Дарка помітила, що то темне обличчя має ясно-зелені, круглі, як монети, очі” [2, 352].

Щирість і невимушеність Зої, її товариська вдача й приязність у спілкуванні настільки тішать Дарку,

аж дівчина захоплено усвідомлює, що “знайшла живу людську істоту, яку теж можна б порівняти до рідкої шліфованої цяцьки: чи ж не має причини для радості?” [2, 353]. Духова спорідненість Дарки із Зоєю Тимішевою доповнюється письменницею в оптимістичному ключі ще й на генетично-ментальному рівні (щоправда, цей факт Дарка виявить трохи згодом опісля самого знайомства), оскільки “найприємніше з цього клубка подій і вражень є те, що Зоя – з «Великої України»” [2, 353]. В очах Дарки Попович Зоя Тимішева одержує за це певні переваги, але Дарка з приємністю усвідомлює, що нова подруга не має жодної пихи (а чи, можливо, ілюзій) стосовно цього питання, що вона “одночас – така, як всі інші дівчата, що ходять на університет” [2, 353]. Із особливою ніжністю й замилюванням Дарка Попович описує, що “мова Зої, колисанково мелодійна, зраджує її «нетутешнє» походження” [2, 353].

Варто зауважити, що яскравими деталями гардеробу Зої Тимішевої виступає її контрастний одяг, оцей “гнило-зеленавий френч і червона беретка” [2, 353]. Показовою є навіть невимушена творчо-інтелегентна Зоїна манера так носити свої речі й так їх ретельно добирати, що той далеко не розкішний, швидше за все, одяг “не має в собі нічого з «приношеної» бідноти, ні з визивної пишноти, що нею так часто визначаються емігрантки серед нових життєвих і культурних умовин” [2, 353].

Помешкання Тимішевих зображується Іриною Вільде в тому ж піднесеному ключі, що й зовнішність самої Зої, а тому воно постає настільки унікально-креативним, аж навіть по-

передньо підготовлену Дарку “здивувала дивна його обстановка” [2, 353]. Мистецькими знахідками, котрі вирізняли це студентське помешкання від безлічі інших, можна вважати “параван сірого полотна з гумористичними ілюстраціями з життя богемі”, на якому “поодинокі особи і предмети були повитинані з чорного суконця і попришпилювані до полотна так, що можна було міняти зміст ілюстрацій, відповідно переставивши їх” [2, 356]; специфічні неформальні “не то тапчани, не то леговища, покриті пухнастими ясними ліжниками” [2, 357], а також “асиметрично-богемічно розложені валізи” [2, 357], кожна з яких візуально ще й носила певний утилітарний характер, оскільки ці доволі дивакуваті предмети інтер’єру помешкання Тимішевих “імітували столики, [...] кріселка, чи пак канапки” [2, 357]. Щоправда, саме припущення про повсякденне використання валіз спростовують господарі, котрі перед Дарчиною цікавістю “відразу застереглись, що та обстановка – це більше «мистецтво для мистецтва», як для ужитковості” [2, 357]. І вже завершальним акордом житла, облаштованого виключно на догоду химерним творчим забаганкам і смакам, виступає екзотична добірка музичних інструментів, якими оздоблено стіни кімнати (це, власне, “гітара, мандоліна, скрипка в сильно потертім футералі і тамбуріно” [2, 357]) й які періодично слугують Сергієві чи комусь із гостей для творення відповідної музичної атмосфери.

Усвідомлення Зоєю неподоланності розриву поміж побутовим життям і мрією (творчим життям) ледь не коштує дівчині майбутньої дитини, котра “вже не уява, і тому це



не для них” [2, 418]. Усі пережиті роки поневірянь і злигоднів дають підстави зболілій “жінці-музи” констатувати, що “життя так безжально ограбило її і бідного Серьожу з усього гарного”, проте не подужало відібрати чари їхньої мрії, тому з часом “вони звикли жити красою тільки в уяві...” [2, 418]. Певна розірваність власної життєвої програми не стільки знічує Зою, скільки пояснює, як і чому вони не зовсім зрозумілі загалом, оскільки “живуть у двох світах водночас і тому вони, може, для декого – ненормальні люди” [2, 418]. Від загрозованої розв’язки ситуацію якраз і рятує Дарчина присутність (особливо зважаючи на її делікатне ставлення до страхів і побоювань вразливої й незахищеної перед життям подруги). Саме “жінці-господині” приписує авторка здатність застерегти “жінку-музу” від дітовбивства, бо ж кому, як не чуйній Дарці, міг спасти на думку єдиноможливий у цій ситуації спосіб вплинути на Зоїну свідомість. “Нова жінка-господиня” цілком доречно використовує бурхливу Зоїну фантазію й любов дівчини до всього прекрасного (табуйоване вбивство дитини постає натомість в Дарчиній інтерпретації як щось жахливе й ірреальне).

Варто зазначити, що витворені художньою уявою Ірини Вільде в трилогії *Метелики на шпильках* образи трьох молодих дівчат (нагадаємо, що кожен із цих образів уособлює певний тип “нової жінки”) носять певне символічне звучання. Вдумливий реципієнт неодмінно зауважить, що постать Наталки Оріховської, найбільш непримиренної поборниці й захисниці національної ідеї (співвідносимо образ цієї дівчини із

типом “жінки-воїна”), зображується письменницею спочатку дещо хворобливою, далі – невиліковно хворою, а вже наприкінці трилогії констатується невідворотність фізичної загибелі героїні. Вважаємо, що такий творчий підхід авторки до вирішення життєвих колізій у долі цього персонажа засвідчує, із одного боку, усвідомлення письменницею нагальності національно-визвольної боротьби й громадського спротиву системі, оскільки таким чином звертається увага реципієнта на швидкоплинність людського життя, а тому й неспроможність окремо взятої пацієнтки особистості (за відсутності у неї певного кола послідовників) втілити власні задуми упродовж земного людського існування. Із іншого боку, письменниця виявляє неспроможність і певну безперспективність такої боротьби в короткостроковій перспективі, оскільки заявлена в художньому творі діяльна “жінка-воїн”, згенерувавши ідею, у найближчому майбутньому мусить опинитися поза культурно-історичним контекстом доби, унаслідок чого дівчина неспроможна самотійно втілити свою ж власну ідею в життя, тому поступово розчаровується й у самій ідеї, і в українському народові.

Постать Зої Тимішевої – “нової жінки-музи” окреслена як яскраво виражена творча особистість (напевне, сама тому дівчина постає цілком невизначеною й невлаштованою в повсякденному житті особою), позбавлена конкретних цілей і найближчих перспектив. Здається, що пригнічена й розгублена непрости ми обставинами життя (до такого перебігу подій вона, як виявляється, абсолютно не готова) дівчина засти-

гає на доленосному роздоріжжі без засобів до подальшого існування, без чітко окреслених перспектив, усвідомлюючи власну залежність від банального матеріального компонента свого сімейного побуту.

Дарка Попович, зображена у трилогії як типова “жінка-господиня” нового часу – єдина особа, яка цілком сформувалася як самодостатня особистість, пройшла свій непростий шлях від абсолютного захоплення ідеєю радикальної боротьби до усвідомлення свого призначення в розбудові України через власних (іще навіть не народжених) дітей. Традиційний образ жінки (йдеться про заповищене з українського фольклору літературне уявлення про жінку як берегиню домашнього вогнища й сакральну продовжувачку роду) переосмислюється Іриною Вільде творенням концепту “нової жінки”, що постає особою самостійною й самодостатньою; особою, сповненою віри й упевненості у власних силах; особистістю, здатною до рішучих дій та готовою до кардинальних змін власного життя й побуту; постаттю, спроможною на тривалий спротив навіть за найнесприятливіших для того обставин. Здається, що саме з такими

“новими жінками”, як Дарка Попович, Ірина Вільде свідомо прагнула пов’язувати сподівання на довгоочікуване самостійне майбутнє Української Держави, одвічно розділеної поміж сильнішими чи спритнішими сусідніми народами.

### Bibliography and Notes

1. Зборовська Ніла, *Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків*, Львів: Літопис 1999, 336 с.
2. Ірина Вільде, *Метелики на шпильках. Б’є восьма. Повнолітні діти / Упорядник і редактор О. Баган*, Дрогобич: Відродження 2007, 488 с.
3. Павличко Соломія, *Теорія літератури*, Київ: Основи 2002, 679 с.
4. Романовська Юлія, *Психологія жінок*, Web. 01.09.2015. <<http://sevpsiport.com/component/k2/item/129-romanovskaya-yu>>.
5. Таран Людмила, *Гороскоп на вчора і на завтра*, Київ: Рада 1995, 247 с.
6. Філоненко Софія, *Тип мислячої жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття*, Web. 03.09.2015. <<http://ruh.znaimo.com.ua/index-17535.html>>.
7. Харлан Ольга, *Моделі катастрофізму в українській та польській прозі міжвоєнного двадцятиліття*, Дисертація ... доктора філологічних наук, Київ 2008, 422 с.



**Daria Lyman**

**PROPHETISM IN THE UKRAINIAN LITERATURE  
OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY  
(BASED ON THE POETIC WORKS OF VISNIKIVTSI)**

Mykhaylo Drahomanov National Pedagogical University, Ukraine

**Дар'я Лиман**

**ПРОФЕТИЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТ.  
(НА МАТЕРІЯЛІ ПОЕТИЧНОГО ДОРОБКУ ВІСНИКІВЦІВ)**

*Abstract:* This article describes the problem of prophetism in the Ukrainian literature of the 20<sup>th</sup> century. The basic types of prophecies present in literary works are distinguished. On the material of visnykivtsi shown prophetism expressions in poetry.

*Keywords:* prophetism, visnykivtsi, prophet, prophetic motives

Початок ХХ століття ознаменувався ростом дослідницького зацікавлення мистецтвом як найпоширенішим специфічним варіантом нераціонального досвіду людства. Науковці наголошують, що без урахування цього типу досвіду людина не може бути цільною особистістю. Також перша половина ХХ століття в українській літературі позначилася підвищеним інтересом до Біблії як особливого джерела практичного досвіду. Мистці прагнули оновлення засобів висвітлення сучасних їм проблеми. В українській літературі особливе місце серед цих проблем посідає візія майбутнього України, а також ролі інтелігенції у творенні національного простору. У зв'язку із цим усе частіше українські письменники звертаються до пророчих

мотивів при моделюванні подій, що мають статися. Такий вияв творчої діяльності називають профетичним.

Метою запропонованої статті є окреслення сутності профетизму та виявленні його у творчості поетів-вісниківців, які в епоху російської окупації своєю творчістю відстоювали ідеї незалежності України й розкривали свої візії майбутнього української нації.

Досліджувати профетизм неможливо без орієнтації на філософію та теологію. Поняття профетизм без сумніву має теологічне походження і спочатку вживалося лише для окреслення здатності людини говорити від імені вищих сил.

Терміном «пророк» у теологічній практиці прийнято називати

людину, яка здатна передавати бачення майбутнього, пророкувати майбутнє завдяки незвичайному надприродному знанню, яке передане Творцем. Пророки жили в епоху духовного піднесення людства, тому слово «профетизм» окреслило своєрідну форму реалізації прагнення людини через новий світогляд знайти сенс буття.

Дослідники Старого й Нового заповітів наголошують на знаковому впливі пророцької течії на формування нової релігії. У Біблії знаходимо пояснення, що виникнення руху пророків є закономірним для давньоєврейської історії. Біблійні пророки – це особи, які говорили від імени Бога, передавали інформацію від Господа його народу. Це пов'язано із тим, що Бог через пророків мав на меті повернути свій народ на шлях віри. Та не завжди пророки передвіщали майбутнє, дуже часто вони відкривали вічні істини. Оскільки пророцтво можна вважати однією із форм моральних інтенцій, виявом яких є попередження, сни, знаки.

Свої «одкровення» пророки зазвичай виголошували у формі поетичної імпровізації. Вони ніколи не записували власних промов, це згодом робили їх учні та послідовники.

Українська писемна культура й література від давніх часів були включені у культурний контекст Святого Письма. Історія давніх євреїв була znana українцями ще з часів Руси-України. Ці знання вони здобували з Біблії, яка була і підручником, і настільною книгою для кожного українця. Із цього можна зробити висновок, що Святе Письмо є одним

із прототекстів української культури.

Біблія не є книгою, яка містить науково обґрунтовану історію. У ній представлена в особливий спосіб художньо інтерпретована історія.

Феномену пророків, що має місце у Біблії, не можна дати точне визначення, оскільки він завжди має різні характеристики. Майже всі пророки знаходилися в оточенні володаря. Вони допомагали йому приймати рішення, які стосувалися усіх сфер діяльності царського двору. Пророків боялися, переслідували, контролювали й обмежували їхню діяльність, знищували за те, що вони критикували володарів, прагнули наставляти їх на шлях істини, учили праведности й віщували про наслідки їх діянь.

Старозавітні пророки були обранцями Господа, а пророками в Новому Завіті могли стати всі, хто закликав в ім'я Бога. Біблійні пророки були яскравими представниками релігійного профетизму.

За допомогою сили слова поети здатні ставати провісниками та вчителями для своєї нації, саме тому письменників із епохи Романтизму порівнюють із пророками. Ще одне наближує авторів до образу біблійних пророків – це мученицька доля. І так само як і пророків, поетів не можна ні призначити, ні обрати, ними можна лише народитися. Євген Сверстюк зауважував, що «пророк бачить те, чого інші не добачають. Пророк передбачає майбутнє. Але передусім пророк розмовляє із Богом і виголошує його істини перед лицем народу» [6, 43].

У багатьох філософсько-естетичних теоріях звертається увага

на різні вияви профетизму. Так поняттям профетизму займалися у своїх працях М. Бердяєв, Ф. Ніцше, К.-Г. Юнг, Октавіо Пас, М. Еліяде, С. К'єркегор, К. Ясперс та ін.

Не менш важливими є ідеї Фридриха Шлегеля про пророчість у літературі. Оскільки здатність творити знаходить несвідомий вияв в уяві людини, то й поетів, як видатних представників суспільства, можна називати пророками. Він наголошує, що «поетизуючий філософ і філософуючий поет є пророками» [4, 194]. Поети були провісниками звільнення людини від реальної дійсності. Філософ наголошує, що «поезія не відображала світ таким, яким він був, а створювала його таким, яким він повинен бути або міг би бути з погляду самого поета» [4, 194].

Варто зазначити, що профетичні мотиви – це специфічна модель у літературі, яка здатна повідомляти про майбутнє, орієнтуючись на духове та духовне, нераціональне пізнання.

Література завжди прагнула пришвидшити досягнення бажаного ідеалу за допомогою профетизму. Й саме поезія була пророчою від самого свого зародження. Зокрема, основною особливістю поезії Стародавньої Греції була саме профетичність, бо давньогрецькі профети в процесі пошуку найкращої форми для фіксації власних пророцтв зупинилися на поезії. Найчастіше це пов'язують із формою та ритмічним наповненням поетичних текстів. Тому поетичне натхнення досі залишається спорідненим із пророчим.

Художньою метою профетичних текстів є прагнення донести до мислячої людини через асоціації глибо-

ку думку, яку поет заклав у своєму творі. Зазвичай у поезії подія точно не подається, а наявні лише натяки (символи, образи, алюзії), за допомогою яких стає можливим проникнення в істинний сенс твору. Це і призводить до того, що в залежності від соціально-історичних обставин один і той самий поетичний твір буде інтерпретуватися по-різному. Часом це призводило до того, що поезію використовували для пропагування різних ідеологічних доктрин.

Поезія має здатність просочуватися в сокровенне людини, говорити про одухотворене в житті. Саме тому поезія передбачає життя, а поет має змогу прозирати крізь минуле та майбутнє.

Українській поет – це набагато більше ніж просто поет, бо поезія стоїть на захисті нації від її зникнення, розкриваючи національну свідомість. Будь-яка пророча дія – це імпульс, що направлений у майбутнє народу, це створення ідеї, яка буде реалізована нащадками.

Люди, наділені поетичним даром, могли передбачати суспільно-політичні події (війни, революції, зміни режимів тощо). Такі мистці мали змогу передбачати й долі людей. Щодо власних долі, то передбачати поети могли зокрема й власну смерть – оскільки тієї чи іншою мірою кожен поет наділений пророчим даром.

Як відомо, однією із основних функцій літератури є комунікативна. Поет у вербальній формі посилає повідомлення тому часові, в якому він існує. Але поети-пророки максимально розширюють межі комунікативної функції літератури, звертаючись зокрема й до майбутніх

покоління. І ці пророцтва не містичні посили згори, а своєрідне бачення майбутнього через призму сучасного, уміння виявляти в чині його наслідок, уміння аналізувати життєвий досвід і формувати відповідно бачення майбутнього, даючи реципієнту вибір.

Неможливо обмежити профетизм окремою епохою. Він виявляється протягом усього періоду розвитку літератури. Загалом же можна виокремити три види пророцтв – національне, соціальне та автопророцтво.

Цілком логічно, що українська література першої половини ХХ століття позначилася підвищеною увагою до профетизму. Це пов'язано із становленням національної самосвідомості та пошуком шляхів для створення незалежної держави. Саме тому великої популярності набирають ідеї Дмитра Донцова. Саме він у своїй творчості пропагує ідеї та пропонує шляхи, які допоможуть виховати «лицарів», здатних до боротьби за незалежність України. Із поширенням Донцовських ідей навколо нього починають об'єднуватися молоді автори. Платформою для розвитку їх творчості стає «Літературно-науковий вістник» (пізніше – «Вістник»), очолюваний мислителем.

Вісниківці були беззаперечним колом однодумців, об'єднаних спільною ідеологією та практично – Дмитром Донцовим з його «Літературно-науковим вістником». Виходячи із цього, вісниківцями можна називати усіх письменників, які виражали світоглядно-естетичну парадигму в журналі «Літературно-науковий вістник» – «Вісник», тобто на-

ціоналістичного світогляду й вольового неоромантизму. Сама ця ознака (згуртованість навколо часопису та активна участь у його виданні) була спільною для авторів, яких відносимо до вісниківців. У лоні цього видання й формувалися естетичні погляди й світогляд багатьох із них.

Відповідно вияви профетичного візіонерства знаходимо в поетичній творчості вісниківців. У поезіях можна віднайти всі три означені вище види пророцтв.

Автопророцтво виявляється в профетичних візіях пов'язаних безпосередньо із життям самого поета. Найяскравішим прикладом такого виду пророцтв є поезія Оксани Лятуринської «Мир над місцем сим»:

Мир над місцем сим!

Буду тут лежати,

Поруч побратим [3, 108].

Поезія була написана більше як за тридцять років до смерті поетки. Наявність профетичної візії в цій поезії підтверджується інформацією із біографії Оксани Лятуринської. Поховано її на українському православному цвинтарі св. Андрія в Саут-Баунд-Бруку, штат Нью-Джерсі. Могила письменниці знаходиться навпроти могили приятеля по літературній діяльності та ідейного побратима Євгена Маланюка.

Найтрагічнішими сторінками історії України першої половини ХХ століття став Голодомор. У 1923 році Олекса Стефанович написав декілька поезій, що описують сучасні йому події і об'єднує їх у цикл «Голод». З історії нам відомо, що 1922 – 1923 рр. відомі голодом на теренах України. Але цю поезію можна також віднести до профетичних, оскільки

через 10 років Україна потрапить у полон Голодомору:

Завили собаки, як на пожар,  
У сурми біди засурмили.  
Скомандував Голод  
хмарам «удар!» –  
І рушили важко юрмами  
[7, 190].

Як зазначалося вище, провідною ідеєю творчості вісниківців є боротьба за незалежність України. Саме тому великий масив їхньої поетичної творчості наповнений профетичними візіями незалежної країни. За приклад візьмемо поезію Наталі Ливицької-Холодної «Весняним птахом заспівай»:

Колись з весною прийде зміна,  
І оживе твій світлий край,  
Що зветься дзвінко  
«Україна» [2, 100].

Без огляду на те, що Наталя Ливицька-Холодна змушена була виїхати з України, душа її завжди боліла за рідну землю. Авторка вірила в те, що її Батьківщина зможе вибороти собі незалежність. Власне ця поезія була написана більш як за півстоліття до здобуття Україною незалежності. Зауважимо, що образність твору досить традиційна – весна постає часом прозріння, оновлення, відродження й народження нового. З'являється своєрідний синонімічний ряд: *весна – зміна*, – який і формує візію майбутнього.

Ідеї та погляди вісниківців були дуже популярні у першій половині ХХ століття. У той період вони як ніколи відповідали прагненням більшості населення України. Але були й ті, хто категорично їх заперечував. Однак із плином часу стало зрозумілим, що ідея прагнення до незалежності стає домінантною. І в момен-

ти духового занепаду ідеї вісниківців отримували друге дихання. Це передбачив у своїй поезії «Притихли нам...» Богдан Кравців:

Ми прийдем ще!  
Ваш любий спокій збури –  
І наших віч лихі  
пристритні вроки  
Жінкам порвуть їх мрії,  
сни прибажні.  
І дітям вашим  
дряготілим хмурим  
Запалимо серця,  
і думи, й кроки

На почини  
незважені й одважні [1, 64].

Ця поезія показує переконаність у тому, що нащадки піднімуться на боротьбу за нове життя. Як і в часи Мойсея, саме молодь постане й наснажить на чин.

У поезіях вісниківців окрім профетичних візій зустрічаємо також образи пророків і поетів-пророків. За приклад візьмемо поезію Степана Риндика «І ще один»:

Кує старе, а далі ані руш.  
Хоч світ новий нового  
кову хоче.  
«Динамо-майстра нам!»  
(для наших кволих душ),  
Прорік віщун-поет  
у захваті пророчім [5, 11].

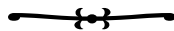
Текст співзвучний зі словами Максима Рильського, написаними в 1932 році: «Нове життя нового прагне слова». Поети завжди відчують потребу доби, тож кожна доба прагне свого слова, бо мислить і творить по-новому. Час написання Степаном Риндиком твору «І ще один» не встановлено, оскільки третє видання збірки «Логос» вмістило тексти 1925 – 1970 років, але не так важливо, чи було тут наслідування, чи ні.

Головна сутність – бачення функціонування поетичного слова в кожну нову епоху. У Степана Риндика поет постає ковалем, що по-новому кує, творить нове.

Отже, поетична творчість вісниківців є багатою на профетичні візії. Найбільший масив займають поезії, що мають у собі пророкування щодо національних на соціальних подій в Україні. На той момент, коли такі поезії були надруковані, вони мали ідеологічну мету, оскільки необхідно було зародити в душах людей віру в перемогу й побудову незалежної держави.

## Bibliography and Notes

1. Кравців Богдан, *Зібрані твори*, Том I: Поезія, Нью-Йорк 1978, 380 с.
2. Ливицька-Холодна Наталія, *Поезії, старі і нові*, Нью-Йорк 1986, 237 с.
3. Лятуринська Оксана, *Зібрані твори*, Торонто 1983, 813 с.
4. Мислителі німецького романтизму / Упорядники Л. Рудницький, О. Фешовець, Івано-Франківськ: Лілея 2003.
5. Риндик Степан, *Логос*, Чикаго 1971, 156 с.
6. Сверстюк Євген, *На святі надії. Вибране*, Київ: Наша віра 1999, 784 с.
7. Стефанович Олекса, *Зібрані твори*, Торонто: Слово 1975, 304 с.





**Tetiana Shvets**

**HISTORICAL CONDITIONALITY OF LITERARY DIARIES CREATION  
BY DOKIYA HUMENNA (RESEARCH RESULTS)**

Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, Ukraine

**Тетяна Швець**

**ІСТОРИЧНА ЗУМОВЛЕНІСТЬ ТВОРЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО  
ЩОДЕННИКА ДОКІЄЮ ГУМЕННОЮ (ПІДСУМКИ ДОСЛІДЖЕНЬ)**

*Abstract:* For the first time in Ukrainian literature the diaries of Dokiya Humenna (1904 – 1996) have been analyzed from the historic literary point of view. It is proved that the author noted everything she saw, heard, reinterpreted internally facts or events that occurred recently or were inspired by memories from the past with projection for the future. The diary is distinguished by the characteristics of historic reality modeling, selective image of the past events, the memory-object.

The memory is closely connected with the personality of the narrator (it is the author herself), her worldview. The memory is an important factor (object) of genre-forming dominants.

*Keywords:* diaries, author, subjectivity, memoirs, metagenre

Сучасні літературознавці до метажанру відносять листи, щоденники, нотатки, записник, автобіографію, спогади, некролог; метажанрова література репрезентує тип змістово-формальних єдностей художніх творів, що співмірні всій історії культури. Сучасні дослідники, які розмірковували над поетикою мемуарної літератури, розкрили етапи розвитку феноменологічного метажанру, вважаючи, що мемуарна продукція є для читачів своєрідним художньо-психологічним феноменом. Мова йде, в першу чергу, про літературний щоденник, у якому прочитується посилена роль автора до медитатив-

ности, сугестивности, філософських роздумів, інтроспекції, алюзій, риторичних речень, ремарок про людину і світ, вічність, власне «Я» тощо. У щоденниках відображено думки автора, почуття, інтимні порухи душі – інтуїтивне та ментальне.

В українській діаспорній мемуаристиці актуальною на сьогодні залишається проблема системно-аналітичної розробки діяріюша, спричиненого історичною зумовленістю, що сприяє повнішому відтворенню картини розвитку української літератури ХХ століття.

Спробуємо проаналізувати щоденники Докії Гуменної, в яких зна-

ходимо оцінку її епохи, діяльності літераторів, об'єктивні і суб'єктивні ознаки ставлення до світу й людини в ньому. Центральною проблемою її щоденникових записів є передовсім суб'єктивний метод, спровокований антропоцентричною спрямованістю європейської філософії минулого століття. У відділі рукописів та текстології Інституту літератури Національної Академії Наук України зберігаються її зошити, над якими авторка працювала майже усе життя. Ці записи – спосіб самовираження письменниці, розмова із собою; щоденник уособлює самостійне художнє явище, яке Дмитрій Ліхачьов радив молодим талантам: «Щоб навчитися писати, треба писати. Тому пишть листи друзям, ведть щоденник, пишть спогади, їх можна і потрібно писати якомога раніше – не зашкодить робити записи ще в юні роки – про своє дитинство, наприклад» [8].

В унісон цим ідеям свою індивідуальну світоглядну позицію авторка розпочала формувати ще у шкільні роки, занотовуючи майже кожного дня думки про взаємини зі світом та своє місце в ньому. Поступово щоденник для Д. Гуменної стає буденною справою. Згодом чимало цих записів буде знищено в роки розгулу російських комуністичних репресій. На схилі літ, 1992 року в листі до подруги Ірини Дибко-Филипчак, письменниця з сумом розповідає: «Тепер передрукую щоденники і тільки це одне можу робити. Поки що – на середині, а вже 1700 сторінок. Не знаю, чи це кому потрібне, а нащось передрукую і [...] ще не знаючи, де це складати на збереження...» [15]. Про таку важливу справу вона по-

інформувала й Анатолія Погрібного, який, гостюючи в письменниці, кинув прискіпливий погляд на численні картонні коробки: «Та то мої щоденникові записи. Вела їх майже усе життя, ще починаючи з 20-х років, – пояснила письменниця. – *Дар Евдотеї* – то загальна назва, під якою хотіла б видати. Досі вийшло тільки дві книги, а всього набирається аж... на сім» [16, 524].

Щоденники прикрашали життя Д. Гуменної, вона до них зверталася щоразу, як до людини, розмовляла з ними, занотовувала свіжі думки, власне бачення суспільних явищ, фактів, подій. Образ самоти проходить тут червоною лінією – як ознака екзистенційного співпереживання, самовираження; так, ніби самота керувала її творчим процесом, спонукала до наповнення смыслом життя завдяки активній творчій діяльності. Щоденник письменниці сприймається як метафорична книга життя. Так, 24 липня 1957 р. вона записала: «А мій найприродніший стан – інтроспекція. Може неправильні вислови? То – проєкція в середину душі.

Як же жити? Страшно. Плянета ж моя в гурті крутиться. А якась сама! Я – комета, що лихо шарахається по просторах. До чогось треба причепитися. Хоч до бібліотеки. Щодня ходитиму. Бо інакше як?» [4, 16].

Переконаємось, що алюзія самоти прихована за метафорично вираженою лексемою «комета», риторичними реченнями. Прикметним є й те, що записи у щоденнику мають фрагментарний характер; така організація тексту уможливорює прослідковувати обірваний плин думок щоденникаря, осмислити нелінійну

подієвість його твору. Щоденники письменниці відображають змістову спектральність, про яку Шекспір казав, що весь світ – це театр, а Скворода додавав, мовляв, кожний грає ту роль, на яку його поставила матінка-природа (за Сквородою – Бог); діяріюші зумовлюють строка-тість, довільний виклад художніх форм, відтак сприймаються реципієнтом як суб'єктивна модифікація (варіант) метажанру: центральні композити перцепційно слід сприймати як взаємозамінні, вони зливаються чи переходять один в одного й редукуються, залежно від художніх наголосів. Саме в означеній безформенній структурі прочитується цілісний текст.

Не лише самотність підштовхувала Докію Гуменну до ведення літературного щоденника, а й історичні обставини незатишної епохи. ХХ століття не даремно називають епохою світових війн, масштабних соціальних експериментів, епохою науково-технічного прогресу, екологічних катастроф, атомної зброї та кривавих диктатур. Часто через суперечливі характеристики минулого століття наскрізно проходить думка про трагічний досвід, набутий людством на цьому етапі історії. До відліку третього тисячоліття письменниця не дожила чотири роки, однак, озираючись із відстані літ на шлях, подоланий нею разом із цивілізацією ХХ віку, можна сказати, що авторка в художньо-документальній формі, суб'єктивному резюмуванні намагалась розкрити добу невдалих величезних експериментів, зорганізованих Історією й участь людини у них, образно кажучи, участь особистості у світі театру. На нашу дум-

ку, покоління Д. Гуменної уявляло двадцяте століття зовсім не таким: із новою епохою молодь пов'язувала надії на соціальні перетворення, які принесли б рівність та справедливість, а науково-технічна революція й розвиток промисловості дали б можливість забезпечити загальний добробут усім. Та не так сталося, тому над проблемами соціальної нерівності, голоду-геноциду 1933 р., життя та смерті Докія Гуменна розмірковувала: «Де ж брала на це кошти держава, як у селі люди їли одне одного? Ось яка проблема довбала голову. Чого це в державі робітників і селян падає з голоду той, хто харчі продукує, а дармоїд має в закритому розподільнику стільки, що ще й чорний ринок постачає? Цю проблему я розв'язувала абстрактно, не в пляні «село – місто», а принципово. Я завжди кружляла думкою навколо чогось, обсмоктуючи. От тоді билася над питанням, чому це людина людині вовк... Який же це соціалізм? Соціалізм – це добро всім» [7, 372].

Опинившись на еміграції, спочатку в Австрії, а потім у Німеччині, письменниця продовжувала вести щоденник. Так, 14 червня 1948 р. розмірковує над творенням тоталітарної системи: «Я сказала б, що й у Сталіна добрими бажаннями пекло вимощене. Всі оці «системи» неминуче стають лише іншим убранням для капіталістично-визискувальних імперіялістичних систем, тільки ще безжалісними у своїй фальші та брехливості» [3, 8]. В останні іменники авторка езотерично вклала зміст розпаду партії, що будувала комунізм. Адже вона вийшла з тієї системи, на власному прикладі переконавшись, як підмінюються ро-

сійськими більшовиками поняття: «вільна праця» – насправді примусова (примусова колективізація), вільно дихає людина (як у пісні «где так вольно дышит человек» («де так вільно дихає людина» – рос.)) – тюрми переповнені. Свободи преси також не існувало, творчий процес контролювався через цензорів, наглядачів, що працювали у відділі агітації та пропаганди обкомів і райкомів комуністичної партії. Отже, письменниця позатекстово розуміє народну мудрість: «Брехнею світ пройде, а назад не вернешся», бо брехня стоїть на одній нозі, а правда – на двох. Відтак письменниця робить висновок, що безжалісній фальші й брехні тоталітарної імперської системи рано чи пізно наступить кінець. І літня жінка таки дочекалась розпаду СРСР, схвально зустріла позитивні результати референдуму щодо побудови нової незалежної України.

У художній практиці письменниця не лише характеризувала свою епоху, а й зазірала у минуле за допомогою археології, переповідаючи про те, як жили в давнину наші предки-орії. Подібні візії знаходимо у книзі *Минуле пливе в прийдешнє*. Лада Горлиця (Олександра Костюк), розглядаючи цей твір, висуває думку про те, що авторка «починає знайомити читача з «абеткою» землі від, здавалося, фантастичного повідомлення 80-літньої давности, археолога Вікентія Хвойки (у «Київській Старині» 1899 р.) і далі риється в глибині віків, пильно вивчаючи закам'янілу, кількома шарами вкрити мову Землі, що оповідає нащадкам про життя і побут її автохтонів» [10, 22].

Зауважимо, що щоденник є різновидом мемуарного жанру й фіксує побачені, почуті, внутрішньо переосмислені автором факти чи події, які щойно сталися. Але ж щоденникар має право й на погляд у ретроспекцію – задля порівняння з тим, що було, й що є насправді. Часовий зріз «вчора-сьогодні-завтра» має право на існування. Аби повернутись у минуле, письменниця часто занотовує сни, коментує їх, зазираючи у минулий простір, переосмислює й по своєму трактує його. У сукупності мозаїка фрагментів породжує цілісний текст, який відзначається багатоконпонентною архітектонікою, визначеною задумом автора, лінійно організованим перебігом подій.

Чимало дослідників трактують дефініцію «щоденник» як такий, що пишеться для себе і не розрахований на публічне сприймання. Вважаємо, що подібна теза потребує коригування: вона може мати сенс тоді, коли йдеться про непублічну особу. Письменник завжди є публічною людиною і добре знає, що рано чи пізно його щоденник потрапить у руки дослідників, а отже буде надрукований. І ще одна теза потребує уточнення: у щоденнику занотовуються переважно явища особистого життя, здебільшого у монологічній формі, хоча може бути й внутрішньо діалогічна (полеміка із самим собою, з уявним опонентом тощо). Діяріюш Д. Гуменної суперечить такому визначенню, оскільки письменниця не лише веде внутрішній діалог, подає монологічну форму письма, а й звертається до суто діалогічної будови тексту у тому разі, якщо переповідає розмову не з уявною, а з реальною особою (запис 28.12.1948 р.): «Двоє

косять. Старший і молодий. Гукають до нас: – А йдіть-но сюди! / – А що? / – Ну, питайся, – каже старий до хлопця. / – Хто ви такий будете? – питає хлопець./ – Я – вчитель./ – А скажіть, чи то правда, що за царя можна було все робити, що хоч, їздити, куди хоч? / – Правда! / – Ну, от, а ти не вірив, – старший до молодого» [3, 28].

Наведені приклади переконують у тому, що діяріюш виконує естетичну та автومتадескриптивну функції. Остання з'являється тоді, коли авторка описує й характеризує події, людей, їхню поведінку у тій чи іншій ситуації. Все, що зафіксовано автором на папері, має суспільне й історичне значення. Естетична ж функція у жанрово-твірній домініті несе на собі відбиток мистецької вартості, розвиває чуття прекрасного – адже літературний щоденник впливає не лише на розум читача, але й на його почуття. Однак, як би не цікаво були викладені у тексті події та факти, чимало залежить від хисту автора. Певна річ, у масиві щоденникових зошитів Д. Гуменної знаходимо й низку інших функціональних домініт, серед них: контрастна (протиставлено різні явища, факти, характери), порівняльна (характеристика речей шляхом зіставлення), оцінна (подало автором оцінку будь-яким діям, вчинкам, що їх щоденникар виявив у ході споглядання чи безпосереднього спілкування із конкретними особами), гносеологічна (пізнавальна), виховна (дидактична), моделююча, комунікативна, емоційна, пропагандистська, прогностична, компенсаторна (заміщує / доповнює життєвий досвід), евристична (передбачає розвиток творчих здібнос-

тей), культуротворча (формує духовні цінності читача), мнемоністична (сприяє запам'ятовуванню, розвиває пам'ять), гедоністична (приносьить втіху і радість), катарсична (звільняє від негативного стану), ідеологічна (суспільна, суспільнополітична, соціальна), містична (релігійна), антирелігійна функції.

Прикметно, що щоденники містять роздуми письменниці про зовнішній і внутрішній світ, демонструють оцінку достовірності, усної пам'яті. Тому, зважаючи на відсутність документальних джерел, літературні щоденники слід сприймати як факт запису розказаної події, що несе на собі відбиток вибірковості та упередженості. Наприклад, опрацьовуючи щоденники Докії Гуменної, Віталій Мацько звернув увагу на запис (6.03.1959): «Чого цей Бойчук такий нахабний? Це ж не риса творця. Хто це дозволив йому так розперезано триматися в «Слові»? Тоді: “Без пані Г. обійдемося”... Ця нахабність [...] просто верне від усього “Слова”. Добре, як відійдуть. Бо я не хочу з такою самою маркою своє випускати. Їх і Дивнич не задовольняв, бо вимагав давати на перевірку все, що мало публікуватися. А що ж, Д-ч їх впустив у «Слово» і дав їм розперезатися так» [5, 65]. Особовий займенник множини «ім» привернув увагу дослідника, який звернувся з проханням до Богдана Бойчука пояснити членство у «Слові». На лист професора Віталія Мацька Богдан Бойчук 6 травня 2016 року ляконічно відповів так: «Нью-Йоркська група ніколи не була членом «Слова» (хоч Лавріненко цього дуже хотів). Були членами «Слова» тільки деякі члени Нью-Йоркської групи: я і, зда-

ється, Рубчак. Дуже далекими й холодними членами... » [11].

У такий спосіб, розкриваючи занотовану оцінну функцію з позицій соціальної психології та антропології, окремі нотатки в щоденнику на сьогоднішній день унеможливають визначити упередження та вигадку пам'яті автора. Адже Б. Бойчук по суті не резонує до негативної оцінки, а лише заакцентує на членстві у «Слові». «Винуватець» навкололітературних інтриг не розкриває суб'єктивного характеру щоденника Д. Гуменної, об'єктивний же світогляд приховує за формулою алюзії, відсилаючи адресата до розкодування словосполучення «були [...] холодними членами», що позатекстово сприймається як небажаними для еміграційної Організації українських письменників (ОУП) «Слово». Таки чином, для більш достовірної інформації дослідник мусить звернутися до архівних документів чи застосувати герменевтичний метод тлумачення тексту.

Д. Гуменна у щоденникових записах розширює рамки років існування Мистецького Українського Руху (МУРу). Так, Х. Басілія резюмує: «Попри всі помилки чи хиби, МУР як явище національної культури піднісся над чотирилітньою (1945 – 1949) історією власного існування» [1, 55]. Автор діяріюша 2 лютого 1950 р. занотувала: «Вчора я прочитала в газеті про близьку конференцію МУРу, і ця замітка спонукає мене до остаточного розрахунку. З цим світом? Ніби так, бо мати оточення – моя потреба. І я від нього відмовляюся, отже і від свого світу. Подоляк, Костецький, Шерех, Багрянний, Кошелівець... З ульмівським хамйом

(драбугами, жлобами) вже раз на завжди треба покінчити. А другого нема. То як бути? Все одно, вони мене затюкали, виштовхнули, зневажили. Ні, до цього світу я вже не вернуся» [2, арк.7].

Докія Гуменна була невдоволена не лише мурівцями, а й тими літераторами, які належали до ОУП «Слово». Зокрема, в листі (25.11.1977) до Дмитра Нитченка писала: «Трохи часом мені здається, що «Слово» стало начебто львівським літературним клубом; але нема ради. Хоч щось робиться. Ювілеї Козакові, розголос про книжку Нижанківського яко літературну подію (на мою думку, вельми роздуто) тощо. Ну, помер Н. Щербина, дуже прикро і по-дурному. Нікому не довіряв, від усіх тікав, мав за ворогів, а ховати прийшлося на громадські кошти, коли він якісь заощадження мав, і ніхто не знає досі, де він їх сховав. Ну, ще подвигається Л. Полтава у ролі голови АДУКу, себто ще одної бандерівської прибудівки. Оце так коротко, «телеграфним стилем»» [12].

Суб'єктивна характеристика еміграційного літературного середовища та розрив Д. Гуменної з МУРом розцінюємо за двома факторами. По-перше, авторка стояла на порозі виїзду з Німеччини до США, куди, як свідчить її щоденник, прибула 28 березня 1950 року, по-друге, жінкою, очевидно, керував наплив емоцій, збуджений стан нібито «упередженого» ставлення світу до її персони, адже письменниця і в США не втратила контакт із літераторами, навіть, як свідчить Григорій Костюк, була членом-засновником ОУП «Слово». Водночас у записах авторки простежується історичне нюан-

сування, спроектоване на зміщення акцентів у періодизації існування МУРу: письменники, які залишилися в Німеччині і які належали до МУРу, все ж намагалися зберегти Шерехівський ритм, творчо працювати й надалі, а поштовхом до активізації було прагнення вдихнути свіжий струмінь у роботу літературно-мистецької організації. Цей свіжий струмінь, вважали, мусить надати чергова конференція МУРу, однаке через масову еміграцію творчої інтелігенції такі сподівання не справдились.

У суб'єктивності щоденникових записів немає нічого дивного, адже, за висловом О. Галича, «суб'єктивність дає змогу побачити концепцію певного історичного періоду в подіях і людях очима письменника» [6, 195]. Історична зумовленість моделювання літературного щоденника певною мірою концептуально торкається й історичного періоду, епохи, в якій живе і творить письменник. О. Матвеева висловлює думку про те, що «суб'єктивність власне спогадів завжди витворює певну концепцію історичного періоду. Автор щоденника не тримає в голові загального його пляну, він пише, ідучи за течією власного життя» [13, 42].

Уявно перервавши зв'язки із зовнішнім світом, Д. Гуменна не піддається розпачу, продовжує творчо працювати: видала в Мюнхені три книги роману *Діти Чумацького шляху*, четверту частину епопеї (1951 р.) в США. І ніхто їй у цьому видавничо-творчому процесі не заважав. Проте у щоденниках постійно скаржиться на колеґ по перу здавалося б навіть за дріб'язок, навіщо, коли «можна бути певним, що великий світ – без

будь-якої решти – повністю повториться в тобі, не перестаючи від того залишатися герметичним «світом у собі», невиводимим із своєї круглоти і великоти» [17, 358].

Щоденник Докії Гуменної має певне символічне значення, наповнює змістом буття, можна сказати, містить повноцінний самоперебіг. За життя письменниці він полегшував жіночу самотність і був способом існування. Хоча в основі своїй людина залишається тим, ким була, а фіксація свіжих подій – це розмова із внутрішнім «Я», роздуми про найсуттєвіше, пізнання довкілля, своєї епохи. З цього приводу слушною є думка Михайлини Коцюбинської, яка зауважувала: «Уже сама фіксація події – чи то зовнішньої, реальної, чи внутрішньої (емоції, суб'єктивні враження і реакції, психологічні самотатки, світ індивідуальних переживань і самоаналізу) – важлива як акт пізнання. З цих цеглинок вибудовується образ середовища, життєвська атмосфера, світ почувань і реакцій. Тобто автопортрет автора й образ доби» [9, 21].

Як свідчить щоденник, автор – інтроверт, водночас літераторка демонструвала й другий психологічний тип – екстраверта, наприклад, була стійким реалістом, заперечуючи все те, що виходило за рамки її розуміння. Наприклад, письменниця негативно сприймала модерну літературу (звідси й ставлення до Б. Бойчука), називала таке явище абсурдом: «То мали ми соцреалістичну літературу, а тепер маємо абсурдну літературу: Барку з Андіївською. Кажуть нам, що це найвище досягнення. А читати – ніякими змоґами. Чи, може, це генерал Шевельов так глу-

зує з української літератури?» [14, 46]. Образ самоти зчаста присутній на сторінках діаріюша. Розпач, самота, безнадія, безпомічність, песимізм, марнота життя – екзистенція у пляні існування «Я-соціум», «Я-довкілля», «Я-Ми», «Я-Інший», ось те езотерично хитке внутрішнє буття наратора, що оприявлено в структурі тексту; тим часом «життя різнобарвними клаптями сунеться доккола і треба студій лише про запис. Як його все зрозуміти і якої дороги триматися, на якому сучку зачепитися? Від цього залежить як мені бути і де подіти свій дух. Була творчість. Те – припечатане, як негодяще. Нема сили опертися присудові... О, Докіє, поможи мені!» [2, 11]. Задеклярована внутрішня тривога майбутнього з'являється 11 липня 1950 року, коли письменниця кілька місяців перед тим ступила на американську землю і не знала, чого сподіватися. Зрозуміло, що жанрова структура твору сповнена осмислення складних, напружених проблем сучасності; проблеми історичної доби переосмислюються автором, фокусуються на його внутрішньому, моральному стані й, занотовані, після оприлюднення щоденника, стають суспільно-культурним явищем.

Таким чином, історична зумовленість моделювання літературного щоденника яскраво демонструє тип художнього мислення автора, тенденцію вміння відчутти свій час, свою епоху й своє місце у ньому. Мисткиня не існувала в позачасовому вимірі, належала своїй епосі, яка вибрала її. Саме під таким кутом зору ми розглянули поняття історичної зумовленості творення Д. Гуменною літературного щоден-

ника. Для письменниці ХХ століття було новонародженою добою, на яку покладала великі надії, але в советському тоталітарному просторі її сподівання не справдилися. Тому, як творча особистість, вона прагнула волі, свободи мислення. Емігрувавши, продовжувала вести щоденник, який вирізняється ознаками моделювання історичної дійсності, вибіркового зображення подій минулого, пам'яттю-предметом. Остання тісно пов'язана із особистістю наратора (ним є сам автор), його світоглядом. Пам'ять є важливим фактором (предметом) жанрово-твірних доміант. Щоденники Докії Гуменної, як і спогади Григорія Костюка *Зустрічі і прощання*, є вагомим внеском у розвиток української літератури й культури загалом, незамінним історичним джерелом, духовим документом епохи – ХХ віку.

### Bibliography and Notes

1. Басілія Х., *До історії Мистецького Українського Руху*, [у:] *Наукові записки Національного університету Києво-Могилянська академія*, Том 19: Філологічні науки, Київ 2001, с. 51-55.

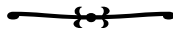
2. *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України / Щоденники Докії Гуменної*, Фонд 234, Одиниця зберігання 14, Опис 1, 111 арк.

3. *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України / Щоденники Докії Гуменної*, Фонд 234, Одиниця зберігання 14, Опис 2, 110 арк.

4. *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України / Щоденники Докії Гуменної*, Фонд 234, Одиниця зберігання 14, Опис 5, 118 арк.



5. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України / Щоденники Докії Гуменної, Фонд 234, Одиниця зберігання 14, Опис 6, 104 арк.
6. Галич Олександр, *Мемуари: масова чи елітарна література?* [у:] *Актуальні проблеми слов'янської філології* / Ред. В. Зарва, Ніжин 2007, с. 191-196.
7. Гуменна Докія, *Дар Евдоїї. Іспит пам'яті*: Книга перша й друга: Спогади, Київ: Дніпро 2004, 520 с.
8. Колядина Анна, *Дневник как літературний жанр*, Web. 21.04.2016. <[lit.1september.ru/article.php?ID=200601914](http://lit.1september.ru/article.php?ID=200601914)>.
9. Коцюбинська Михайлина, *Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури*, Київ: Видавничий дім «Киево-Могилянська академія» 2008, 70 с.
10. Лада Горлиця, *Таємниці – загадки землі*, [у:] *Наше життя* 1977, Число 7, с. 85-86.
11. Лист Б. Бойчука від 6.05.2016 р. Зберігається у сімейному архіві В.Мацька.
12. *Листи Докії Гуменної до Дмитра Нитченка*. Третя частина, Web. 5.05.2016. <[yatran.com.ua/articles/567.html](http://yatran.com.ua/articles/567.html)>.
13. Матвєєва Ольга, *Жанрова специфіка літературного щоденника* [у] Літературознавчі обрії, Випуск 17, Київ: Інститут літератури імені Т. Шевченка Національної Академії Наук України 2010, с. 41-47.
14. Мацько Віталій, *Українська еміграційна проза ХХ століття*, Хмельницький: 2009, 388 с.
15. Погрібний Анатолій, *Повернення Докії Гуменної*, [у:] *Українське слово*, Книга 2, Київ: Рось 1994, с. 444-451.
16. Погрібний Анатолій, *Літературні явища і з'яви*, Ніжин 2007, 628 с.
17. Стус Василь, *Твори*: У 6 томах, 9 книгах, Львів: Просвіта 1994, Том 4: *Повісті та оповідання. Незакінчені твори. Сценарії. Літературна критика. Заяви, публіцистичні листи та звернення*, 544 с.



**Alina Zhelnovach**

**IVAN BAHRIANYI'S DRAMAS  
IN THE LITERARY CONTEXT OF ITS TIME**

Vasyl' Karazin Kharkiv National University, Ukraine

**Аліна Желновач**

**ДРАМАТУРГІЯ ІВАНА БАГРЯНОГО У ЛІТЕРАТУРНОМУ  
КОНТЕКСТІ СВОЄЇ ДОБИ**

*Abstract:* The article is devoted to the dramatic art of the Ukrainian writer the emigrant Ivan Bahrianyi. Considering historical and social conditions of the middle of the 20<sup>th</sup> century the writer's dramas are analyzed within two world-view systems: the Soviet (general dominant art direction – socialist realism) and the emigrant (the world-view aesthetics of *Mystetskyi ukrainskyi rukh*). I. Bahrianyi's plays *Morituri*, *The Defeat* and *The General* are characterized by the genre and stylistic, ideological and thematic aspects. Comparative analysis of the above-mentioned author's works with Ihor Kosteckyi's plays as a representative of *Mystetskyi ukrainskyi rukh* and with Olexandr Korniyuchuk as a Soviet writer reflects different artistic principles in describing events of World War II.

*Keywords:* emigration, method of socialist realism, absurd, performance, mask, symbolic characters

Драматургія Івана Багряного досі лишається малодослідженою ланкою серед вартісного різноманіття художньої творчості письменника, що зумовлено передусім ідеологічним забарвленням творів автора. Однак її різновекторна інтерпретація (на тлі драматургічного спадку письменників-емігрантів, членів Мистецького Українського Руху (МУРУ) та соцреалістичних п'єс советських письменників) дозволить відобразити всю складність не тільки літературного чи ширше культурного, а й загальнолюдського стану у трагічний військовий та пово-

єнний часи. Мистці як ніхто інший відчувають рушійні моменти епохи, що залишають на їх долях неімовірно тяжкі відбитки. Еміграція 40 – 50-х років ХХ століття змушена була творити нове мистецтво на ще незнаному ґрунті, вона була досить розпорошена, проте завзята й наполеглива у своїх намірах. Мистецький процес усередині Советського союзу був схематизовано окреслений однаково для всіх сфер як соціалістичний реалізм. Українські письменники-емігранти опинилися в неоднозначній ситуації: їх не могли не хвилювати події, що відбувалися

в той час в Україні, однак задля їх інтерпретації вони користувалися західноєвропейськими модерними художніми засобами.

МУР – мистецька організація у Німеччині (1945 – 1948 рр.) вимушених емігрантів, передусім визначних українських літераторів Советського союзу, серед яких Юрій Шерех, У. Самчук, Іван Багряний, Василь Барка, В. Домонтович, Ю. Косач, Ігор Костецький, І. Майстренко, Леонід Полтава, Д. Гумена, Л. Коваленко та ін. Саме вони теоретизували подальший шлях розвитку української літератури, насамперед наголошуючи на необхідності її естетичної досконалості, національному колориті та вписуванні у загальноєвропейський контекст.

Незмінний керівник організації Улас Самчук висунув концепцію «великої літератури», що стала центральним поняттям МУРу. Письменник окреслив її в досить загальних аспектах: це мала бути література універсального пляну, яка виявляє найглибші душевні чесноти народу, відображає його історію та національну ідентичність [15, 40]. Під такою літературою він розумів всесвітньо визнану клясику високого рівня (творчість В. Шекспіра, Й. В. Гете та ін.). Позиція Івана Багряного у потребі «великої літератури» – набагато чіткіша: «Велика література потребує великої ідейности, великої любови та зненависти. Великого вогню. Іншими словами – великої рушійної сили» [1, 31]. Через таку настанову письменника науковці дуже часто применшують художню вартість його творів, особливо драматургії.

Відтак, представники МУРу відстоювали національно спрямоване мистецтво. Юрій Шерех запропонував концепцію органічно-національного стилю, який мав спиратися на два найголовніші джерела: фольклор та творчість Тараса Шевченка. Причому Шевченкова творчість трактувалася дещо глибше: як поета-експериментатора, що звертався до різних стильових напрямів української літератури (старокнижного, церковного, розмовно-побутового та ін.) [19, 58]. Також МУРівці наголошували на своїй аполітичності, прагнули якнайшвидше відтворити штучно перерваний український літературний процес, побороти комплекс меншовартости української літератури, її залежності від російської.

Через відсутність єдиної сталої програми, яка б окреслювала наміри та подальші пляни членів угруповання, неможливість взаємного порозуміння між ними (оскільки майже кожен письменник прагнув утвердити свій власний художній стиль чи напрям для об'єднання), з'явилося чимало конфліктів. Дискусії між мистцями особливо поглибилися через ставлення до Європи, особливо до європейської літературної спадщини. Юрій Шерех уважав орієнтацію на Європу не найважливішою справою, говорячи, що український літературний процес розвивається паралельно зі світовим. Натомість Юрій Косач твердо відстоював необхідність курсу на Захід як єдино можливого засобу для відродження українського культурного життя. Іван Багряний як послідовний прибічник політичного призначення літератури, її пріори-

тетності у боротьбі за національне визволення повністю відмовився від орієнтації на Європу: вона «... потрібна для того, щоб ми переступили її, ідучи вперед» [1, 33]. У художній рецепції письменника слово асоціюється зі зброєю, воно покликане ствердити національну окремішність на літературному фронті.

Серед причин занепаду МУРу як організаційного утворення були як суто об'єктивні, зовнішні причини (проживання мистців у різних країнах), так і суб'єктивні: відсутність взаєморозуміння між письменниками на еміграції та їх світоглядом. Скажімо, Григорій Грабович писав про певні вияви советщини у творах МУРівців та ін.

Таким чином, 1948 рік вважається датою, коли МУР перестає існувати. Однак, в історії української літератури ХХ століття ця мистецька організація залишається унікальним та оригінальним за своєю суттю явищем якраз в основному через різноманітність заявлених літературних стилів, багатогранність їх вияву. Творчість діячів МУРу виокремлюється ще й тому, що в цей період на батьківщині цих письменників культурне життя майже не розвивається: воно підпорядковане суворому нагляду безкомпромісно диктату советської верхівки.

Ще 1934 року відбувся Перший всесоюзний з'їзд советських письменників, на якому був окреслений новий загальномистецький напрям – соціалістичний реалізм. Аналіз советської літератури того часу подає у своїй статті *Що таке соціалістичний реалізм?* А. Синявський (літературний псевдонім А. Терца). Автор включає до своєї студії най-

влучніше, на його думку, визначення соцреалізму, взяте зі статуту Союзу советських письменників: «Соціалістичний реалізм, будучи основним методом советської художньої літератури та літературної критики, потребує від художника правдивого, історико-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку. При цьому правдивість та історична конкретність художнього зображення дійсності повинні поєднуватися з завданням ідейної перебудови та виховання трудящих у дусі соціалізму» [17].

Основне поняття соцреалістичної культури – поняття мети, до досягнення якої спрямовані всі сили та сподівання народних мас. Так, мета літератури – формувати соціально свідомого читача, спонукати та надихати його до побудови соціалізму. Мистці мислилися як одна з найважливіших ланок на шляху досягнення ідеального суспільства, щоб народні маси володіли чітким знанням про призначення світу та свою роль у ході історії.

Кожен художній текст соціалістичного реалізму заздалегідь означений щасливим фіналом, в якому стверджується домінування загальнолюдського ідеалу. Головний позитивний герой такого твору позбавлений недоліків, він може піддаватися різноманітним небезпекам, проте це не дискредитує його. За словами А. Терца, такий персонаж поспішає жити, адже кожний наступний день мислиться як ще один етап до наближення омріяної цілі; він характеризується відсутністю сумнівів та невирішених питань. Твори цього періоду часто називають безконфліктними, адже якщо у сюжеті со-

цреалістичного художнього тексту й існують протиріччя, то переважно між найкращими й хорошими персонажами, що в фіналі перевиховуються. «Зайві» люди (ті, які ще не усвідомили потребу в соціалізмі), що були героями творів початку 1930-х років, у пізніших текстах советської літератури зникають. І це логічно, бо настання гармонійного суспільного устрою наближається неспівмірними темпами або воно вже досягнуто.

Т. Гундорова, погоджуючись з Б. Гройсом, зазначає, що метод соціалістичного реалізму є продуктом елітаризму. Дослідниця розглядає соцреалізм як семіотичну систему з найнижчим рівнем арбітрарності, «тобто він припускає іконічну схожість між реальними об'єктами та знаками, які їх позначають» [8, 170]. Кодові знаки в межах соцреалістичної системи – це свого роду політизовані кліше, що переходять із одного тексту до іншого й «персоніфікують абстрактні поняття, такі, як партійність, класовість, ідейність, патріотизм тощо» [8, 170-171]. Тобто фактично можемо говорити про наскрізну ідентичність, плакатну стереотипність сюжетів, конфліктів, ідей, образів художніх творів советських письменників, які дотримувалися соцреалістичного канону. Знакові системи цього періоду носять сакральний характер, адже постулюють єдину ідеологічну мету загальнонаціонального рівня, у філософському пляні визначають сенс людського буття. Т. Гундорова якраз і підкреслює телеологічність советського соцреалізму. Власне, творцем нової людини, нової світобудови та нового ходу історії є вождь комуністичної партії, оточе-

ний не менш сакралізованим ореолом.

Таким чином, соціалістичний реалізм став етапом застою в розвитку мистецького життя Советського союзу. Через заангажованість літератури цього періоду, обмеженість використовуваних тем та сюжетів, а звідси прийомів та методів зображення дійсності, письменники часто перетворювалися на рупори партійних настанов, що, безумовно, наклало свій відбиток і на українську художню творчість.

Отже, на противагу різносистемності, наявності багатьох стильових ліній, вседозволеності будь-яких експериментів у естетичній концепції мурівців, література в межах СССР характеризувалася своєю закритістю та одноманітністю у виборі художніх засобів. Звідси бачиться цікавим контекстуальний аналіз драматургії Івана Багряного та Ігоря Костецького – також письменника-емігранта, який сповідував інакші літературні принципи, та Олександром Корнійчуком – советським письменником середини ХХ століття.

Іван Багряний – автор трьох п'єс: *Морітурі*, *Розгром* та *Генерал*, що були написані в 1947 – 1949 роках. В українському літературознавстві відсутні науково-критичні джерела, які б аргументовано характеризували художню цінність цих драм письменника. Однак на різних етапах вивчення творчості мистця до аналізу жанрово-стильових особливостей, естетики світобачення, образної системи драматургії автора зверталися В. Наддніпрянець [13], Ю. Войчишин [6], Ю. Лавріненко [12], С. Беспутна [5] та ін.

Іванові Багрянному як письменникові-емігрантові властивий особливий погляд на події в Україні середини ХХ століття. Більше того, автор створює свій власний націоналістичний міт, який він активно продукує у своїй прозовій, поетичній, драматургічній творчості, а також у публіцистиці. По-перше, він повністю відкинув можливість орієнтації на європейський мистецький доробок, а по-друге, заперечував провідний у ССРСР метод соціалістичного реалізму.

Однак, Г. Грабович наголошує, що мистецькі настанови письменниками-емігрантами дуже часто подаються досить категорично, а думка про те, що літературою можна керувати, визначати наперед її шлях – дуже близька до соцреалізму. Відтак, МУРівську програму він трактує як «гуманістично вдосконалений варіант соцреалізму» [7, 22]. Концепцію І. Багрянного про літературу як фронт, де слово є зброєю, що має спонукати цілий народ до самостійного ствердження, Г. Грабович називає «войовничою доктриною» [7, 24] і в цьому пляні негативно характеризує драматичну повість письменника *Moriturі*, де головний герой, штурман Микола Матяж, на думку дослідника, говорить плакатними фразами. Г. Грабович закидає І. Багрянному брак індивідуальності, оскільки він не описує якісь виняткові події чи перипетії з життя окремої особистості, а творить типи.

П'єса *Moriturі* зображує події 1937 – 1939 років – час масових репресій та заслань з боку російського комуністичного окупаційного режиму, час жорсткої заборони будь-якого вільнодумства і національних по-

чужань. Трагізм драми визначається вже її заголовком, адже вигуком «Morituri te salutant» – «приречені на смерть вітають тебе» – зустрічали гладіатори римського імператора перед початком бою. Звідси мотив приреченості, що в кінці п'єси формує модус надії на національне визволення та оновлення. Фактично цей твір є нарисом до роману письменника *Сад Гетсиманський*, обидва твори у своїй основі автобіографічні (це перебування І. Багрянного під слідством у харківській в'язниці). Завдяки автобіографізму п'єса набуває особливого драматизму, відтак, доля однієї людини, катованої в російських советських в'язницях, прирівнюється до долі української нації, що теж пройшла тяжкий шлях ініціації до своєї незалежності. Таким чином, оприявнюється філософський підтекст із виходом на вічну проблематику – смислу існування цілих народів. Філософська тематика підкреслюється також домінуючими біблійними мотивами про зраду Ісуса Христа Юдою та іншими його учнями, про передбачення приходу Месії, про з'явлення Антихриста, про оновлення цілого світу. Причому у розумінні головного персонажа Миколи Матяжа Антихрист – метафоризується, і його устами І. Багрянний висловлює думку про подолання комплексу меншовартості українського народу, бо Антихрист – це «підлий рабський страх, що на виправдання власної нікчемності вигадав всемогучого чорного бога; [...] це психіка патологічно хворого раба й кілька сот тисяч гицелів, що того раба дресирують... За це він тих гицелів величає Анцихристом...» [3, 27].

Помітно промовистими є імена персонажів у п'єсі *Морітурі*. Неодно-разово наголошується автором, що Микола Матяж – це штурман символічного крейсера «Україна»; Ненькало – сповідує образ неньки-України; Дід Чумак – носій козацького світогляду. Ув'язненим стає сам Карл Маркс, його *Капітал* інтерпретується як Біблія ХХ століття. Відтак, представників різних світоглядів І. Багрянний зводить у закритому та тісному тюремному просторі й показує, що перед системою не встояв ніхто: «...Якщо в цій камері нас триста сорок, то скільки нас в усіх камерах цього корпусу?... А в усій тюрмі?... А в усій Республіці?... А в усіх тюрмах союзу Республік?... В усіх тюрмах, що постали – ха-ха-ха – “іменем революції”!?!.. – Це буде кільканадцять мільйонів... – А кільканадцять мільйонів не можуть бути ворогами народу, бо... це вже народ... Це є народ» [3, 34].

П'єса І. Багряного *Морітурі* позначена абсурдистськими впливами. Насамперед це виявляється у верховенстві над героями цивілізації, ідеали якої вони самі відстоювали, а дехто продовжує їх відстоювати навіть у тюрмі. Так, Ненькало стверджує: «Я... вірний революції...» [3, 26], а на питання, чому ж він тоді у тюрмі, відповідає, що так треба. Ця сліпа покора, неможливість дійти до взаємопорозуміння навіть зі своїми співвітчизниками доводять Штурмана до відчаю. Головний персонаж розуміє, що його оточують вихованці системи, над якими владарює той «підлий, рабський страх». Винятково абсурдним є епізод із Дідом Чумаком, який просить у наглядча гудзика для штанів: «ну, от вмру я

і вмре Сталін... І покличуть нас до Бога... Так, що ж ви думаєте, як же ж я? Як же я перед Богом і перед Сталіним – штани в руках тримати буду, га!?» [3, 117], тобто для персонажа Бог та Іосіф Сталін знаходяться в одному сакралізованому семантичному полі. Алогічною є ситуація з появою Карла Маркса у в'язниці, коли герой сам визнає, що його теорія доходить свого «діалектичного заперечення» [3, 35]. Не без уваги читача лишається абсолютно безглуздий випадок, коли слідчий вважає батьками Матяжа Карамазова та Аглаю з незавершеного роману *Вальдшнепи* Миколи Хвильового. Штурман, «їх ідейний син» [3, 99], попри інші суперечливі здоровому глузду обвинувачення має прийняти ще й це, абсолютно неможливе. Різноманітні нісенітниці слідство приписує й іншим ув'язненим, та оскільки «биття визначає свідомість» [3, 43], арештанти розділяють гріх Юди.

У кінці драми в'язні із захватом зустрічають звістку про відставку Єжова, і лише Матяж розуміє, що «мурин зробив своє діло – мурин може йти геть!.. Система лишилась... От» [3, 120]. Проте життєстверджуючий мотив не покидає автора п'єси: від гордого ствердження Матяжа – «ви не зітрете нас» [3, 83], через надію на життя для дитини Валентини та Миколи, до останньої репліки Карла Маркса, яка є водночас останньою реплікою п'єси – «твоя ера починається завтра, Штурмане» [3, 126].

Абсурдистські мотиви, що характеризуються тотальною ірраціональністю, знаходять своє відображення у творах іншого письменника-емігранта, члена Мистецького

Українського Руху Ігоря Костецького, творчість якого сьогодні також лишається малодослідженою (суперечливий аналіз подають Юрій Шерех ([див. [19], [20], [21]), С. Павличко [14], М. Стех [16], І. Юрова [22]).

Ігор Костецький вважав себе приналежним до елітарної течії МУРу, про що він сам неодноразово зазначав. Девіз письменника звучав як «неповорот назад»: «...Сьогодні для української літератури кожне гасло свідомого повороту до передреволюційних традицій я вважав би за шкідливе» [11, 33]. Автор зосереджував свою увагу на західноєвропейських модерних течіях літератури (експресіонізмі, сюрреалізмі, авангардизмі), що ознаменували повне заперечення мистецьких традицій попередніх епох, використання нових художніх технік, стильове експериментаторство. Тому можемо вважати його прибічником європейського культурного світогляду. На його творчість особливо вплинули провідні філософські течії Заходу: філософія екзистенціалізму (А. Камю, Ж. Сартр, С. К'єркегор), філософія «надлюдини» Ф. Ніцше, філософія всезагального песимізму А. Шопенгауера.

Абсурдистськими мотивами позначена п'єса автора *Близнята ще зустрінуться*. В основі твору давній міт про близнят, коли один із двох персонажів-близнюків наділений негативними рисами, тому в мітології він отримав назву трікстера (шахрая). Театр абсурду в драмі створюється за допомогою гротескних та парадоксальних картин.

Уже в пролозі автор чітко визначає основні риси драми абсур-

ду, адже «незрозуміло, де відбувається дія, коли хто виходить і коли хто зникає. Та й щодо самого тексту автор обмежився на тому, що збив його до купи абияк, а по всьому написав великими літерами примітку, мовляв, текст не остаточний, і актори можуть імпровізувати на власний розсуд» [10]. Вказівка на час і місце дії дуже умовна, проте також наштовхує читача на протиріччя: «маскований баль під новий рік під час окупації» [10], тобто святкування під час жакливної трагедії загальнолюдського масштабу. Тло п'єси – пари, які танцюють; перша із них означає вечір як «бенкет під час чуми» [10], веселощі над безоднею.

Підзаголовок твору – вистава в масках, що є настановою на певну штучність та загадковість. Змодельований автором художній світ п'єси занадто умовний та хиткий, що відображає тяжкі перипетії душевного стану особистості під час Другої світової війни. Міт про близнят втілюється відразу у двох парах Святослава Тутешнього та Тогобочного та їхніх помічників Петра Тутешнього та Тогобочного. Святослав Тутешній та його помічник є адептами збройного спротиву, терору, насильства. Звідси і їх означення – Тутешні, тобто ті, що беруть безпосередню участь у війні, є учасниками підпільного руху. Натомість Святослав Тогобочний та Петро Тогобочний – прихильники мирного вирішення конфлікту, сповідують пацифізм. Вони – з того, з іншого боку, війна для них чужа. Полковник – батько обох Святославів, єдина цілісна особистість п'єси, визнає таке роздвоєння нинішнього світу, що для його покоління не було властивим.



Тереса – образ духовно спустошеної молоді дівчини, якій ще потрібно усвідомити своє призначення.

У кінці п'єси звучить головний лейтмотив твору – близнята ще зустрінуться. Так виражається надія автора на те, що дві ортодоксальні сутності людини знайдуть компроміс як частини одного цілого, і неодмінно оновляться та відродяться спустошені війною та її наслідками душі людей.

Маскований бал як композиційна основа п'єси означає інший мистецький прийом – «театр у театрі». Це зближує твір *Близнята ще зустрінуться* І. Костецького з наступними п'єсами І. Багряного. Зокрема, комедія *Генерал* також починається з прологу, але автор у цьому випадку подає виставу як сон, що вносить додаткові семіотичні ознаки. Друга світова війна у представленні Івана Багряного – карнавалізоване дійство, де «всі проти одного і один проти всіх» [4, 78] та «всі тікають і всі доганяють, і ні чорта не розбереш» [4, 42].

У Багряного переодягання має дещо інше смислове навантаження – міняються ролями колишній арештант та його кривдник. Відтак, здійснюється давня мрія Данила – він на деякий час займає місце генерала, а генерал стає божевільним арештантом. Дія тут також умовна, сміх автора – саркастичний і навіть гротескний (слідство над лантухом борошна, показова зміна прізвищ, бездумне дезертирство та нігілізм). Авторська пародія на героїзм змушує задуматися пересічного читача над вічними цінностями. Проте Іван Багряний не зраджує своїм позиціям і в кінці п'єси стверджує національні

ідеали: «Ми від'їжджаємо.. Вперед... В історію... Але ми ще повернемося! Як буря, що все змітає на своєму шляху... Ми йдемо, щоб формувати незчисленну армію, мамо!» [4, 94].

У п'єсі *Розгром* І. Багряного вищезначений театральний прийом високохудожньо реалізується на ігровому полі шахового поєдинку між Ольгою Урбан та фельдкомендантом Матісом, що символічно розкриває не лише військове протистояння між українським та німецьким народами протягом Другої світової війни, а й ширше виявляється у метафізичному бунті недооціненої та заздалегідь викресленої з історичної епохи нації. Однак, спочатку жартівлива гра перетворюється на справжній виклик для Матіса, який після шахового програшу усвідомлює поразку світового масштабу: «Розгром... Так... І – смерть!.. Десь отут, десь саме отут весь наш райх нагло зломився надвоє... Аж моторшно, так це все просто і так багатозначно, і так трагічно...» [2, 90].

Отже, для Івана Багряного характерне суспільно-політичне осягнення доби та її інтерпретація у антиутопічному ключі (заперечення методу соціалістичного реалізму) із виходом у філософську площину та із заглибленням у психологію персонажів, Ігореві Костецькому властива більша орієнтація на відомі західноєвропейські філософські течії кінця XIX – середини XX століть.

Задля цілісного показу українського культурного процесу кінця 40-х – початку 50-х років XX століття звернемося до советського літературного контексту. Коли у свій час у Олександр Корнійчука запитали, що було найголовнішим для драма-

тургів, він відповів, що справжній письменник – це не лише професійний літератор, а й громадський та політичний діяч. Як бачимо, авторське кредо майже тотожне за своєю суттю з настановою про призначення літератури І. Багряного. Однак, якщо останній сповідував власне національні цінності, то О. Корнійчук був прибічником великодержавницьких інтересів.

П'єса *Фронт* написана за особистою вказівкою Іосіфа Сталіна, а 1943 року за цей твір автору присуджено Сталінську премію першого ступеня. У п'єсі зображено події Другої світової війни, але акцентується згубна роль командування армії – критикуються старі генерали, учасники “громадянської” війни. Варто відзначити, що п'єса повністю відповідає канонам соціалістичного реалізму: два брати-персонажі, що сповідають протилежні точки зору щодо перебігу воєнних подій (відголос міту про близнюків, адаптованого Ігорем Костецьким), відповідно, позитивний та негативний герої, точніше кажучи, хороший (зважаючи все ж на досвід у військовому вишколі Горлова) і найкращий персонажі (Мирон – авіаконструктор, молоді сержанти). Сталін зображений як мудрий діяч, далекоглядний політик та військовий стратег, що радо підтримує ініціативи молодого покоління, й у кінці п'єси автор не забуває «воздати йому похвалу».

Філософія війни як центральний сюжетотворчий концепт розділяє персонажів на формальні табори. Мирон Горлов на перший план ставить звитягу рядового командування, простих бійців, а також умін-

ня вищого керівництва провадити виграшні бої. Він звинувачує свого брата: «Ти не вмієш і не можеш командувати фронтом... Щоб через твою умілість, через твою відсталість гинула їх (бійців. – А. Ж.) добра половина?» [9, 103]. Натомість командуючий фронтом Горлов наполягає на необхідності виробництва великої кількості техніки: «Кількість перемагає. Вона – суть, душа військової справи...» [9, 59]. Він сповідує принципи аж надмірного героїства, адже, за уявленнями персонажа, війну можна виграти лише хоробрістю. Це відлуння романтичного світогляду, що якраз притаманний старому поколінню.

О. Корнійчук устами своїх персонажів критикує методику війни 1917 – 1920, в чому виявляється одна з основних тенденцій соцреалізму: минулого немає, є лише сьогодення з чіткою настановою на майбутній соціалістичний поступ. Загалом автор розкрив майже всі недоліки тогочасного суспільства: відсутність компетентного керівництва та відповідної техніки, лакейство та байдужість середнього командування, написання доносів (Удівительний), відсутність адекватної кореспонденції (тиражування панегіриків (Крикун), заперечення об'єктивної оцінки Тихого). Причому це не критика советської системи як такої (приміром, як у Івана Багряного), а прагнення автора справити відповідний ефект на читача – влада великої держави прислухається до думок рядових військових і заохочує їх до нових звершень в ім'я ідеї. Сергій Горлов порівнює своїх артилеристів з апостолами, що творять дива. Відтак,

війна розуміється як священний обов'язок кожного патріота.

Письменник як чіткий послідовник соцреалістичного статуту зображує у лавах бійців представників республік великого союзу народів: українці, росіяни, грузини, казахи. Причому автор залишає новим генерал-майором Огнева, а гинуть у п'єсі українець Остапенко та казах Шаяметов (про їх походження дізнаємося з розпорошених ремарок письменника та головним чином із прізвищ, більшість із яких досить промовисті).

Ще одна п'єса автора *Місія містера Перкінса в країну большевиків* у шаржованій формі зіставляє американський та советський світогляди. Через переодягання, мовленнєву алогічність, комічність ситуацій (що зближує цю п'єсу з комедією *Генерал І. Багряного*) автор стверджує прогресивність свого народу. Інший твір Корнійчука *Партизани в степах України* – це вже зіставлення німецьких та советських солдатів періоду Другої світової війни, що тематично споріднює цю п'єсу з повістю-вертепом *Розгром* Багряного.

Отже, українська література середини ХХ століття була неоднорідною, що зумовлено суспільно-політичними процесами. Іван Багряний як письменник-емігрант, представник МУРу вибудовує свою особливу художню систему. Його картини – цілком реалістичні, й навіть автобіографічні, стали найбільшим звинуваченням советській системі. Мистець виступає синтезатором різних модерних стилів; у його творчості переплітаються неоромантизм, експресіонізм, сюрреалізм, символізм, завдяки чому автор чітко та послі-

довно окреслює єдиноплановий український націоналістичний міт. Його персонажі – це нові надлюди України ХХ століття, герої універсального характеру. Дослідники неодноразово закидали Іванові Багряному плакатність, стереотипність художньої манери, надмірну вимогливість в ідейності літератури, завдяки чому автора часто розглядають в контексті соцреалізму. На нашу ж думку, антими́т Багряного є оригінальним явищем в історії української літератури ХХ століття.

### Bibliography and Notes

1. Багряний Іван, *Думки про літературу*, [у:] *МУР. Збірники літературно-мистецької проблематики. Збірник І*, Мюнхен-Карльсфельд 1946, с. 25-38.
2. Багряний Іван, *Розгром: повість-вертеп*, Б.м.: Прометей 1948, 125 с.
3. Багряний Іван, *Морітурі*, Б.м.: Прометей б.р., 126 с.
4. Багряний Іван, *Генерал*, Б.м.: Україна, Мистецький Український Рух 1948, 94 с.
5. Беспутна Світлана, *Драматургія І. Багряного та І. Костецького: своєрідність художніх кодів*, [у:] *Вісник Харківського національного університету імені В. Каразіна*, Серія: Філологія, Харків 2006, Випуск 48, № 742, с. 81-88.
6. Войчишин Юлія, *Іван Багряний: літературно-бібліографічна студія*, Вінніпег-Оттава: Українська Вільна Академія Наук 1968, 88 с.
7. Грабович Григорій, *У пошуках великої літератури*, Київ 1993, 53 с.
8. Гундорова Тамара, *Кітч і література. Травестії*, Київ: Факт 2008, 284 с.
9. Корнійчук Олександр, *Фронт*, [у:] *Idem, Вибрані твори*, Том 2, Київ 1950, с. 49-109.

10. Костецький Ігор, *Близнята ще зустрінуться*, Web. 28.05.2016. <<http://www.ukrcenter.com/Література/Ігор-Костецький/26162/Близнята-ще-зустрінуться>>.

11. Костецький Ігор, *Український реалізм ХХ століття*, [у:] *МУР. Збірники літературно-мистецької проблематики. Збірник III*, Регенсбург: Українське слово 1947, с. 33-37.

12. Лавріненко Юрій, *Іван Багряний – політичний діяч і письменник*, [у:] *Зруб і парості: літературно-критичні статті, есеї, рефлексії*, Мюнхен 1971, с. 187-193.

13. Наддніпрянець Володимир, *На літературному базарі: поезія, проза і публіцистика Івана Багряного*, [у:] *Спілка визволення України, Організаційне Бюро на Німеччину*, Мюнхен-Нью-Йорк 1963, с. 55-89.

14. Павличко Соломія, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ: Либідь 1999, 447 с.

15. Самчук Улас, *Велика література*, [у:] *МУР. Збірники літературно-мистецької проблематики. Збірник I*, Мюнхен-Карльсфельд 1946, с. 38-54.

16. Стех Марко-Роберт, *Тобі належить цілий світ: вибрані твори*, Київ: Критика 2005, 527 с.

17. Терц Абрам, *Что такое социалистический реализм?*, Web. 21.05.2016. <<http://protivpytok.org/dissienty-sssr/sinyavskiy-a-d/abram-terc-chto-takoe-socialisticheskij-realizm>>.

18. *Чого ми хочемо*, [у:] *МУР. Збірники літературно-мистецької проблематики. Збірник I*, Мюнхен-Карльсфельд 1946, с. 3-7.

19. Шерех Юрій, *МУР і я в МУРі. Сторінки зі спогадів. Матеріали до історичної української еміграційної літератури*, [у:] *Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеологія*, Балтимор-Торонто: Смолоскип 1991, с. 365-400.

20. Шерех Юрій, *Стилі сучасної української літератури на еміграції: доповідь на з'їзді й конференції МУРу*, [в:] *МУР. Збірники літературно-мистецької проблематики. Збірник I*, Мюнхен-Карльсфельд 1946, с. 54-80.

21. Шерех Юрій, *Українська еміграційна література в Європі 1945 – 1949*, Том 1: *Пороги і запоріжжя: Література, мистецтво, ідеології*, Харків: Фоліо 1998, с. 196-235.

22. Юрова Інна, *Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття*, Донецьк: Норд-Прес 2006, 270 с.



**Ihor Vasylyshyn**

**HUMAN IN TOTALITARIAN SYSTEM MILLSTONES  
(POETIC SHORT STORY *RAILWAY GUARD* BY МYKHAYLO SYTNYK)**

National University Lviv Polytechnic, Ukraine

**Ігор Васишин**

**ЛЮДИНА У ЖОРНАХ ТОТАЛІТАРНИХ СИСТЕМ (ВІРШОВАНА  
ПОВІСТЬ МИХАЙЛА СИТНИКА *ЗАЛІЗНИЧНИЙ СТОРОЖ*)**

*Abstract:* The article analyzes ideological and philosophical concepts of poetic story *Railway Guard* written by Mykhaylo Sytnyk, it explores themes and issues in this work, highlights key motives that determine historiosophical, artistic and philosophical basis of the poem. The struggle for human dignity, individual resistance of bloody realities of the era, celebration of courage and willingness to sacrifice for the sake of the motherland is the theme of the work. The poem reads “national imperative”, when author proclaims the rights of people at times of tragic era, changing enslavement to freedom, confirmation of their statehood. The article deals with the philosophical idea of the “tragic stoicism” and “tragic optimism” as the basis of human existence in the era of totalitarian systems.

*Keywords:* totalitarian epoch, totalitarian systems, “tragic stoicism”, “tragic optimism”, “national imperative”, existential motives, historiosophical

Дослідження творчої спадщини Михайла Ситника – одного з видатних поетів ХХ ст. з яскравою і трагічною біографією емігранта-вигнанця, який усе своє життя і творчість присвятив Україні та її народові, покликане заповнити невідомі сторінки історії української літератури ХХ століття, зокрема в контексті дослідження літератури періоду ДіПі. Саме цей період у творчості М. Ситника, увібравши поезію воєнних і повоєнних років, став перехідним у художньому світі мистця – від поета-лірика, який оспівує красу рідного краю, до поета-мислителя з “національно-екзистен-

ційальною” парадигмою у творчості, історіософськими та філософськими роздумами про долю і місце народу в трагічний період тоталітарної епохи, учасником та свідком подій якої був і сам мистець, опинившись у жорнах двох людиноненависницьких систем – комуністичної й нацистської.

Якщо навіть не говорити безпосередньо про близькість творчості М. Ситника цього періоду до нових літературних напрямів і стилів, зокрема літератури екзистенціалізму, що активно розвивалася саме в повоєнну добу, то сама “екзистенціальна ситуація”, у якій опинився пись-

менник-емігрант в повоєнний період, мала значний вплив і залишила глибокий відбиток у його творах на рівні екзистенційно-філософських мотивів, художньо-філософського осмислення буття-у-світі, оскільки кривава епоха війн, вимушена втеча письменника з окупованої України й трагедія емігранта-“безgruntянина” стали для нього тією “межовою ситуацією”, у якій особистість, пройшовши через екзистенційні стани страху смерти, зневіри, відчаю, відчуження, потребувала переоцінки та переосмислення минулого. Це була епоха, про яку, аналізуючи добу Першої та Другої світових війн та роль людини і загалом місію соціому в умовах кризи епохи, французький письменник-екзистенціаліст Альбер Камю у своїй промові на церемонії вручення Нобелівської премії сказав: “Кожна людська генерація – і в цьому можна не сумніватися – вірить, що саме вона покликана змінити світ. І хоча моя генерація знає, що їй змінити світ не вдасться, проте її місія, либонь, ще величніша, а саме: вберегти світ від загибелі. Діставши у спадок покалічену історію, в якій змішалися розгромлені революції, збожеволіла техніка, мертві боги та виснажені ідеології, історію, де не багаті на розум можновладці сьогодні спроможні все зруйнувати, але вже нездатні нікого ні в чому переконати, де інтелект упосліджений до служіння ненависти та гнобленню, ця генерація, спираючись тільки на власне несприйняття дійсності, мала відродити в собі й навколо себе бодай мізерну частку того змісту, який складає гідність життя та смерти” [3, 392]. Українському мистцеві, безперечно, була близькою саме та екзистенція-

лістська модель світу, за якою кожна людина є самодостатньою й унікальною особистістю. Саме у “межовій ситуації” кризи й краху епохи, у процесі зламу старих цінностей й переконань людина переглядає свої минулі відносини зі світом. Крім того, сама атмосфера відродження української літератури й творення, за Уласом Самчуком, “великої літератури”, зокрема численні літературно-критичні дискусії про роль і місце літератури в контексті європейського і світового письменства, “мурівська” полеміка про сучасні стилі, про місце мистця у період кризи і краху епохи – це було те мистецьке середовище, у якому певний час жив і творив у таборах ДіПі Михайло Ситник. “Лише тепер, з великої часової відстані, – підкреслює М. Кульчицька, – бачимо, що не тільки останні сімдесят років, а й кілька століть української історії – це суцільні кризові ситуації. Долаючи їх, український народ витворив свою філософську традицію, близьку до сучасних екзистенційних ідей” [4, 646]. У атмосфері літературного відродження на еміграції кристалізувалася творчість Михайла Ситника, який, хоч і не був членом популярного в той час Мистецького Українського Руху (МУРу), проте брав активну участь у житті емігрантської літературної спільноти – з’їздах, конференціях і літературних вечорах МУРу та інших мистецьких організацій, виступав із читаннями своїх творів у таборах ДіПі. “Особливий успіх, – згадує М. Неврлий, – він мав у театральній залі авгсбурзького табору Соммер-Касерне у 1947 р., де читав свою віршовану повість *Залізничний сторож*, видану того ж року в Мюнхені” [6, 13]. Повоєнну твор-

чість Михайла Ситника високо оцінив Володимир Винниченко: “Ваші книжки *Відлітають птаці* і *Залізничний сторож* дають мені хвилини справжньої естетичної насолоди, а крім того, віри в силу і непоборність української душі, яка навіть у таких тяжких умовах уміє виявляти себе такою мужністю, гідністю і красою” [6, 16]. Саме боротьба за гідність людини, спротив особистості кривавим реаліям епохи, оспівування мужності й готовності до самопожертви в ім’я Батьківщини є лейтмотивом віршованої повісті поета *Залізничний сторож*. Трагедія українського народу, що опинився у жорнах сталінської та гітлерівської тоталітарних систем, мужність, незламність, стійкість українця в епоху тотального винищення народу репресивною російською советською машиною та нацистським режимом – духовий двобій людини з ідеологією окупаційних режимів складають філософське підґрунтя ідей “трагічного стоїцизму” і “трагічного оптимізму” у творі М. Ситника.

У *Залізничному сторожі* викристалізовується “національний імператив” (П. Іванишин) з усіма його аспектами – “мистецьким, військово-політичним, суспільно-громадянським, релігійного-християнським та національно-державницьким”, про який, розглядаючи творчість Євгена Маланюка, Петро Іванишин, пише: “Однією з таких ідей, безумовно, є категорія національного імперативу як домінанти національно-екзистенціального мислення” [2, 148]. Як і в Є. Маланюка та багатьох інших мистців цього часу, у М. Ситника “національний імператив” виражений в ідейно-філософських, світоглядних,

художніх концептах твору. Автор розгортає сюжет повісті, описуючи долю головного героя – залізничного сторожа Кузьми в період Другої світової війни. У спогадах героя залишився страшний час голодомору в Україні, коли він знайшов був на залізничній колії немовля, яке врятував і вигодував, незважаючи на “ненаситну смерть”, що заглядала раз у раз голодним “вовком у його віконце”. Фантасмагорична картина постає в описі зміни окупаційних режимів – советського на нацистський: “німецький звір” іде на зміну російському; панічна втеча представників комуністичного режиму, що мають “гроші, коні, поїзди”; переповнені авта, які “вгинаються” від нажитого добра; орденоносний бригадир, що повісився за клунюю на вишні і нелюдський сталінський наказ – знищувати, спалювати все, не залишаючи нічого ні нацистам, ні “ізмінникам”, які залишилися у рідних містах і селах. У душах людей зріє, проте, надія, що гіршого, ніж кривавий російський комуністичний режим, уже не може бути, зріє віра “в прийдешнє чудо” нової окупаційної влади, яка незабаром зникає. Рівнозначність двох тоталітарних режимів, однакову суть їхніх символів М. Ситник образно передає в описі двох прапорів: “– Поглянь, Оленко, і у них червоний? / Поглянь, Оленко, може я осліп? / – Ні, правда, тату, тільки з білим колом, / Ще й чорний гак. А в нас, чи той, у тих – / На прапорі червонім – серп і молот”. “Чорний гак” виконує антиципаційну функцію, закріплену за семантикою цього символу, як вияв тривоги й очікуваного зла і стає, зрештою, символом нової окупації: репресій, убивств, мародер-

ства. Часи нової окупації перетворюються в період екзистенційної безвиході, що тягнеться довго, без надії на будь-яке завершення: “Минали дні, за ними хмурі тижні...”, “минали дні, тривожні і туманні...”. Окупаційна нацистська влада врешті-решт показує своє реальне обличчя і справжнє ставлення до України та українців. Поет із позицій “трагічного стоїцизму” роздумує над причинами насадженої колоніальної свідомості, яку століттями нав’язували українцям окупанти, намагаючись стерти націю з карти народів світу:

Ні, вже така в нас,  
українців, вдача, –  
Ми звикли у свої тяжкі літа, –  
Що б’ють тоді нас,  
як ніхто не бачить, –  
Тоді, здається, і болить не так  
[7, 114].

Проте, підкреслює мистець, є, насамперед, гідність, генетично закорінена в крові народу, яка визначає його право на спротив, помсту, бунт і повстання; є символи, священні для кожного українця, – Кармелюк, Петлюра, Шевченко, Тризуб, “жовто-голубий прапор”, Самостійна Україна, – що є тією нетлінною іскрою, від якої миттєво спалахує в будь-які часи повстання проти окупантів.

Вагомим з історіософського, етнокультурного поглядів є розділ *1943-й рік*, у якому автор зображує пожирання один одним тоталітарних режимів та повернення чужинецької російської советської орди на терени України: повертаються “вошиві мужички із-під Орла”, що деруть нацистські прапори на онучі; “Потапи”, що віддирають чорний гакенкройц, міняючи його на червоний прапор; партизани з Узбекистану, тундри і

Рязані. У розвиткові історичного сюжету поеми М. Ситник дає блискучу політичну й історіософську характеристику азійщини – орди, що розповзеться невдовзі теренами Європи й надовго осяде там, нав’язуючи кров’ю свої ідеї та спосіб життя:

І майорітиме червоний прапор  
Із ваших перероблених знамен  
Аж по Берлін у шерехатих лапах  
Азійських всеоб’єднаних племен.

Ваш гакенкройц уміло  
перетопить  
На серп і молот азій моноліт.  
Й очима косими Нова Європа  
По-вовчому закліпає на світ  
[7, 120].

Мотив екзистенційної безвиході українців, затиснутих у лещатах двох ментально чужих для них орд та людиноненависницьких режимів і змушених воювати на боці чужих армій, звучить в авторському запитанні до українців – “подільців”, “херсонців”: “Чи, може скучив за кремлівським “сонцем” / Що довго не виходить із-за хмар?”. Трагедію мільйонів жертв українських воїнів, руками яких один тоталітарний режим знищив інший, поет, використовуючи фольклорний мотив смерти – хижий політ над бойовищем й зловісне “крякання” чорного ворона, – передає в страшній картині наступу, коли “земляк наш” – українець, іде на смерть, “хриплячи” в агонії чужинецькі гасла: “За Родіну! За Матушку! Вперьод!!!”. Проте розтерзана, розтоптана ордами Україна, на думку поета, ціною мільйонів жертв українців, взяла на себе важкий історичний тягар взаємознищення на своїх теренах нацистської та советської орд. Автор метафорично передає цю потугу й, водночас,



жертву рідної землі, здатної увібрати в себе ненависну кров чужинців, щоб зупинити орди смерти, через потужний символ предковичного, могутнього Дніпра, як оберега й захисника України:

Шумів Дніпро, образою по вінця  
Наповнений, аж випинався лід...  
Ой, не хотів Дніпро  
пускать чужинців,  
Одних на захід, а других  
на схід! [7, 121].

Одним із яскравих епізодів героїко-патріотичної частини віршованої повісті є опис стихійного селянського повстання, яке автор описує в душі Шевченкової Коліївщини. У розділі звучить національно-державницький імператив, який автор вкладає в уста українців, що створюють сукупно символ відновленої Держави: устами “гостя з Волині” – це Соборна Держава, для сільського вчителя – це вільна держава, де українці будуть самі собі господарями, для священника Методія держава – “це душі священний плод”, “храм народній, який благословив і сам Господь”. Окрилені словами вояка-повстанця, але засліплені бажанням помсти, селяни, замість того щоб іти в ліси й ставати до лав війська, піднімають стихійний бунт, без жалю вбиваючи окупантів, проте, знищивши лише частину, потрапляють до рук “вовчої зграї” есесівців, які жорстоко розправляються з бунтівниками. Утвердженням незламності, мужности народу перед лицем смерти, зневаги до окупантів стає в сцені тортур і страти “вогнений сміх” героїв, кинутий у лице ворогам.

Трагічним епізодом спалення есесівцями мешканців села в церкві поет підкреслює силу жертвності

й мучеництва українців, що гинуть у сакральному місці за священні для них ідеї. Мистець створює один із найтрагічніших й, водночас, духовно найвеличніших образів розіп'ятої на хресті України:

Була розп'ята ньєнка-Україна  
Двома катами на однім хресті  
[7, 121].

Паралельно з історико-героїчною лінією сюжету автор розгортає й романтичну лінію: кохання доньки сторожа Кузьми Оленки та німецького офіцера Ганса. Поет використовує клясичний сюжет сну дівчини, яка очікує великого справжнього кохання і мріє про свого судженого. У сні дівчина бачить боротьбу добра та зла, любови та смерти, двобій лицаря зі змієм, що символізує зло, але пророчий сон Оленки переривається, залишаючи її в роздумах, хто ж переміг: “чи Смерть, а чи Любов”. Проте в реаліях тогочасної доби перемагає смерть, розбиваючи романтичні почуття дівчини, і “казковий лицар” Ганс, що “прилетів з чужих країв”, з часом перетворюється на монстра – жорстокого вбивцю і “лукавого ката”, що із сигарою у зубах, удаваним “нордичним” спокоєм та усмішкою страчує повстанців-подолян і спалює мешканців села, замкнувши їх у церкві:

Ти не викривлюй усмішку  
померклу,  
Я знаю все з початку й до кінця, –  
Як ти спалив людей, загнавши  
в церкву,  
Як ти замучив коваля й шевця...  
[7, 139].

Вироком за все заподіяне зло, за знищену любов української дівчини є лише смерть колишнього коханого, як “очищення від гріхів”, як помста

не лише за його криваві вчинки, але й за зневаження самого почуття високої Любові. “Побачите, як коштує кохання – / предорого в ласкавих долях!” – виголошує Оленка.

Надзвичайно важливу роль у передаванні емоцій, настрою, навіть художньої характеристики подій, образів у Ситника, як поета-лірика, відіграють пейзажні мотиви, а архетипні символи природи увиразнюють художньо-поетичний світ поеми. Світ природи в Ситниковій поезії живий, насичений переважно народнопоетичними символами – сонце, гроза, грім, вітер, буря – авторськими метафорами, художніми епітетами, порівняннями, він органічно вростає в буття героїв, виступаючи виразником їхнього внутрішнього світу, посилюючи емоційно-психологічну складову поеми. Так, страшний період голодомору й російської советської окупації відтворюють картини грози над подільською землею: “січе дощ”, “стугонять громи”, “ніч занудилась, мов на похмілля, упершись в землю чорними грудьми”, “сльози дощу”, що падають із розлогих віт дерев; безрадісні дні нацистської окупації передає тривожний опис початку довгої зими: дні, “хмурні тижні”, зима, що “задихана, прийшла у темну ніч” й жбурляє “сум на землю – перший сніг”; дерева, що хитаються в хурделицю, наче бранці, “приковані до срібних ланцюгів”. Картину зими доповнює казково-фантастичний опис нічного неба: місяць, який стирчить на небі, “як загадка земного смутку і небесних чар”, зорі, що кліпають, “немов дівчата, наївно виглядаючи з-за хмар. Світ Оленки – це світ казкової подільської природи, світ лісової мавки, у якому вона “блука-

ла в лісі, наче сарна, уміла із вітрами говорити”, уміла “накликати зозулю опівночі”, ворожити на зорях, вірила в таємничий цвіт папороті; це перше кохання, “стигле і п’янке”, яким “пахнуть маргаритки і волошки”. Створюючи образ дівчини, поет підкреслює романтичність, моральну і духовну чистоту героїні. У розділі *Весна* розквіт природи, її відродження автор передає через філософську опозицію *народження – смерть*. Саме відродження природи – “бубнявіння порічок”, “чорногуз на клуні”, тепло, “щедра позолота сонця” – це спротив смерті, що нависла над подільським краєм: “Й не віриться, що йде життя навпроти, / Ховаючись від сонця, хижа смерть”. Природа, персоніфікуючись, бере участь у всіх подіях: сумує за страченими селянами-повстанцями (“і плакала розпатлана береза, / як сива мати над своїм дитям”); підкреслює трагедію смерті (“і трупом тхнув нев’янучий барвінок, / журбою під ногами шелестів”); передає настрій та емоційний стан Оленки через туман, який сідає “на пагорбах зелених, / на травах розстеляючи журбу”; відчуття горя героїні через загибель батька (“прозорі хмари в небі, як прапори, / схилились низько над її жалем”). Відродження в українців духу боротьби (“пробудження земляків від сну”) поет, використовуючи древній солярний архетип, передає через символ звитяги й майбутньої перемоги – український прапор, забарвлений у кольори сонця й блакиті неба: “І жовте сонце в небі голубому / Вінчало перемогою весну”. В останніх розділах поеми *Передгроззя*, *Гроза*, *Післягроззя* природа відіграє важливу роль у формуванні сюжету, особливо, у сцені подвигу за-

лізничного сторожа Кузьми, що відбувається страшною грозовою ніччю, передаючи страждання і муки сумнівів (“стрічалася гроза з його грозою / на самім дні розбитої душі”), гнів неба, реготання вітру, вибір останнього рішення героя: “Оленка? – в піднебессі грозовому / Сквознулася блискавиця, наче змії... / Чи Україна? – ніч хитнулася громом / Й дощем припала до грудей Кузьмі” [7, 148]. Картину подвигу героя й знищення ворогів увінчує образ-символ “гордої подільської матінки-землі”, що не бажає приймати крові чужинців (мотив відторгнення, родового несприйняття й прокляття), які зневажили її, спустошивши своїми ордами й заливши землю кров’ю.

Останні розділи “віршованої повісти” М. Ситник присвячує подвигу українців в ім’я Вітчизни. До знищення ворога готується Оленка, що виконує таємне завдання, про яке не знає сторож Кузьма, страждаючи від “неслави і безчестя” через стосунки доньки з німецьким офіцером, у котрого “руки у крові”, “кров братів і сестер”, яку вже нічим не змити. До подвигу готується й сам залізничний сторож Кузьма, якому доручають закласти на залізничній колії вибухівку, щоб підірвати ешелон з есесівцями, що прибувають для винищення військових підрозділів повстанської армії. Поет показує момент прозріння, екзистенційного “освянення” Кузьми, коли, здійснивши “свободу вибору” й відкинувши всі попередні тривоги й страхи, безнадію, пов’язану із багаторічним життям під советською та нацистською окупацією, герой врешті-решт знаходить своє призначення, свою місію, для виконання якої він пройшов через такі муки й

страждання, – захистити Вітчизну від ворога. Мотив жертвовності в ім’я Вітчизни й Любови увінчує сцену подвигу сторожа Кузьми, перед яким постає трагічний вибір й останнє рішення: чи життя доньки, яка б мала їхати в нацистському потязі, чи Україна та кров тисячів знищених окупантами її захисників. Життя доньки й України через величезну екзистенційну внутрішню боротьбу в душі героя, пов’язану зі страшною дилемою вибору, в момент “освянення” зливаються в просвітленій душі героя в “один вогонь” сакральної жертви:

Ні, ні, не випустить із рук  
він міни, –  
Із ними під колеса – і кінець!  
З Оленкою умре, щоб Україна  
Їм виплела нев’янучий вінець  
[7, 148].

У сцені подвигу Кузьми звучить авторський імператив: смерть заради України, заради високої Любові – священна, через “святую краплину крові, що пролилася мужньо за любов” утверджується найвища жертва перед Вітчизною і Богом. У Новому Завіті Бог об’являє себе як любов – любов, яка жертвує собою, яка любить до кінця. Саме найвищого рівня сакральності цієї жертви надають слова Ісуса Христа: “Немає більше від тієї любові, коли хто покладе життя своє за друзів своїх” [6, 165]. У ширшому розумінні – за тих і за те, що по-справжньому й самовіддано любиш. Тужливим ліричним настроєм пронизаний останній розділ твору: Оленка дізнається про героїчну загибель батька. Не встигли вони побачитися востаннє, сказати один одному тих останніх найважливіших слів, що могли б відновити любов і гармонію в їхній родині, яку вчинок Кузьми ду-

хово з'єднав у спільну місію – боротися за Україну. Тому, на думку поета, подвиг залізничного сторожа Кузьми і заслуговує на найвищу подяку, а саме, подяку від народу, яка звучить щиро і просто устами українського селянина: “Це про Кузьму я – добрий був покійник, / Хай царство дасть йому наш Бог-отець!”. В епілозі поеми автор наголошує: герої вмирають не заради слави, їх часто ховають без будь-яких почесностей, ушанувань і гучних слів, а могили їхні не завжди вкриті гранітом та й вони не потребують цього, бо найвищою вдячністю за їхній подвиг стає пам'ять тих, хто продовжуватиме їхню справу, пам'ять українського народу, незнищенна у віках. Кожен українець, у серці якого живе високе почуття любові до рідної землі, рідних і близьких, здатний на подвиг, а почуття власної гідності, гордості за свою землю, не змогли стерти в його душі сотні років чужинецької окупації, тому й триватиме одвічна боротьба, доки останній окупант не залишить української землі, – стверджує поет.

У віршованій повісті *Залізничний сторож* Михайла Ситника звучить “національний імператив”, яким автор проголошує право народу в трагічні часи епохи, добу поневолення на свободу. Подвиг в ім'я Вітчизни, смерть заради неї, на думку поета, – це священна жертва, яку принесли мільйони українців заради майбутнього рідної землі. До покоління українських мистців, яке Дмитро Донцов назвав “трагічними оптимістами”, визначивши й саму

суть “трагічного оптимізму” (“amor fati”) як особливу філософію життя, що “дає відвагу жити і вмирати” [2, 279], можна зарахувати й цілу генерацію українських письменників “другої еміграції”. До них, безперечно, належить і Михайло Ситник, творчість якого є виявом безмежної любові до рідної землі, народу, з вірою у який він пройшов усе життя трагічними дорогами його епохи.

### Bibliography and Notes

1. Донцов Дмитро, *Дві літератури нашої доби*, Львів, 1991, 296 с.
2. Іванишин Петро, *Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти)*, Дрогобич: Відродження 2005, 308 с.
3. Камю Альбер, *Щаслива смерть; Перша людина* / Пер. із французької Г. Філіпчук та О. Жупанський, Київ: Юніверс 2005, 416 с. (Серія: Лауреати Нобелівської премії).
4. Кульчицька Марина, *Людина в екстремальних обставинах (екзистенціальне в романах В. Барки “Рай” та “Жовтий князь”)*, [у:] *Українська філологія: школи, постаті, проблеми*: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті, Львів: Світ 1999, Частина 1, с. 646-653.
5. *Новий завіт з коментарем* / Ред. Л. Веремієнко, Львів: Стрім 1994, 670 с.
6. Неврлий Микола, *З Україною в серці своєму*, [у:] Ситник Михайло, *Катам наперекір: поезії, проза, спогади*, Київ: Видавництво імені Олени Теліги 1998, с. 13-23.
7. Ситник Михайло, *Катам наперекір: поезії, проза, спогади*, Київ: Видавництво імені Олени Теліги 1998, 448 с.

**Tetiana Tkachenko**

**THE MOSAIC OF UKRAINIAN INSURGENT ARMY  
OF YAROSLAV KURDYDYK**

Kyiv Taras Shevchenko National University, Ukraine

**Тетяна Ткаченко**

**УПІВСЬКА МОЗАЙКА  
ЯРОСЛАВА КУРДИДИКА**

*Abstract:* The paper deals with the peculiarities of the small prose of Yaroslav Kurdydyk (1907 – 1990). It studies the literary interpretation of UPA's activity. The article defines sensible dominants, means of character's creation, author's world outlook and clarifies the role of the title in the text's organization. The attention concentrates on the individual author's style.

The investigation reveals the main features of the writer's works. It singles out the prose's components and author's finds. Yaroslav Kurdydyk individualizes participants of Ukrainian nationalist movement in the *Two Machine Guns*. He creates the artistic mosaic of the human destinies variety. So the paper proves the uniqueness and significance of the artist's heritage in the development of Ukrainian literature.

*Keywords:* short story, symbol, personification, reflection

Постать Ярослава-Рафаїла Курдидика (Максим Булька, Славко, Ярослав Петрович), досі залишається невідомою не лише для широкого загалу, а й поза увагою літературознавців. Однак цей знаний, передусім у діаспорі, громадсько-політичний діяч, письменник і журналіст, член літературної групи «Дванадцятка» й Наукового Товариства імени Тараса Шевченка має яскравий творчий доробок, зокрема одну поетичну книжку і три збірки прози, кожна з яких відображає об'єктивні явища та події крізь призму суб'єктивного світосприйняття, формуючи цілісне

уявлення про мистецьку індивідуальність автора [3].

Збірка *Два кулемети* присвячена боротьбі Української Повстанської Армії за незалежність України. Назва книжки символічна, оскільки Ярослав Курдидик постійно підкреслює необхідність українців битися з двома жорстокими й цинічними ворогами – нацистами і більшовиками. Водночас найменування відображає стосунки під час війни. Йдеться не тільки про побратимство за духом, але й про єдність представників флори й фауни, речей та людей у бажанні звільнити

свою землю від окупантів, а також розкриває особливості людської натури, яка найкраще виявляється у критичній ситуації.

Книжка складається зі своєрідних фрагментів, об'єднаних спільним лейтмотивом – самопожертвою заради Батьківщини. Однак можна витворити послідовний шлях героя від початку формування патріотизму, ініціацій повстанця, його діяльності у війську та загибелі. На кожному етапі автор акцентує свідомий вибір персонажа, який розуміє, що ризикує життям задля високої, але наразі недосяжної мети. Проте без участі його та побратимів ціль перетвориться на утопію, в якій згине держава.

Письменник виокремлює низку чинників, які формують вояка-месника. Так, у нарисі *Діти* змалювано допомогу малечі захисникам батьківщини. Попри страх Зоря і Павлик блукають лісовими стежками, аби, повернувшись додому, розповісти про розташування окупантів. Найвищою нагородою для дітей постає означення «козацька дитина». Тобто автор наголошує на історичному підґрунті боротьби українців, а разом і на етногенетичній пам'яті як основі становлення прийдешніх поколінь. Певно тому Ярослав Курдидик не залучає портретну характеристику, акцентуючи внутрішніх порухах, самоусвідомлення власної ролі у масштабній народній війні. Тож начебто парадоксальна й жорстока річ, як участь дітей у війні, заради спільної цілі не видається категорично неприпустимою, бо це свідомий вибір малечі: «Нікому навіть на думку не спаде, що в таку несподі-

вану різню – невеличкі діти мочали свої малі пальці» [1, 70].

Варто зазначити, що в цих образах автор відображає відмінність у системі виховання советської та української людини. Тоталітарний режим продукує гвинтиків, дії яких визначає штучна ідеологія псевдорозриву (де батьками виступають «вожді») та страху опинитися за межами безликого колективу. Звідси, культ Павлика Морозова, коли діти зраджують батьків задля нових фетишів на угоду комуністичній партії. Натомість українство залучає звичаєву мораль у виховання-освіту як головний критерій оцінки вчинків. Шана предків і вроджений запал свободи детермінує поведінку від наймолодшого до найстаршого. Дух козацтва виступає головним складником характеру нації, оскільки постійно нагадує про досі нереалізовану мету вільної України.

Від активної діяльності дітей Ярослав Курдидик витворює ланку до підліткової рецепції тогочасних подій у творі *Новак*. Якщо малеча блискуче виконує функції розвідника, то п'ятнадцятирічний хлопець стає перевізником-постачальником як їжі, так і зброї для повстанців. Одержавши автомат від сивого сотенного, господар Олекса перетворюється на стрільця Китастого. Із втратою батька, хлопець переймає не лише головування в родині, але й жагу справедливої помсти окупантам. Тому своєрідна ініціація стає зрозумілим етапом дорослішання юнака, який, відчувши холод сталі, поповнив лави месників та передав обов'язок турбуватися про матір молодшим братові і сестрі. Водночас він висловлює сподівання спадкоєм-

ности його рішення у рідних за досягнення відповідного віку.

Етногенетична пам'ять, громадянська свідомість, спадкоємність – ось чинники формування молодого упівця. Однак становлення дорослого вояка відбувається з урахуванням його життєвого досвіду.

Герой твору *Дід Крига* стає також повстанцем у своїй мирній професії. Чоловік працює перевізником через Дністер. Допомігши українським партизанам, він, аби врятувати щойно переправлених вояків, топить большевиків. Письменник підкреслює жорстокість окупантів, які задля розваги виколюють старому око. Водночас Ярослав Курдидик наголошує на єдності захисників. Адже односельці, дізнавшись про подвиг діда, зробили йому новий пором.

Заявлений у попередньому творі мотив розплати вповні реалізується у новелі *Помста Карпа Дубини*. Наратор є головним героєм, який відтворює історію свого життя до сьогочасся. Оповідь чоловіка розкриває основні причини всеохопності українського руху опору, коли з ідеологічними імперативами поєднуються побутові катаклізми. У монолозі старого Карпа зринають картини заможного хуторянства. Приватна власність, робота на своїй землі були пріоритетом та цінністю для українців. Советська влада знищила землеробів і сільське господарство загалом, відібравши зароблене працею та загнавши, як худобу, людей у колгоспи. Заможний господар, спадкоємець кількох поколінь землевласників, стає свинопасом. У цьому образі втілено й проблему етноциду, оскільки приниження постійно

супроводжуються шовіністичними кпинами російських окупантів. Та після приходу німців нічого не змінилося. Українців надалі залишили попихачами сталінських або гітлерівських поміщиків – «такі ж самі гади».

Доречно зазначити, що Ярослав Курдидик влучно підкреслює тотожність трьох режимів: російська імперія, ССРР і нацистська Німеччина. Їх об'єднує тоталітарна система, нівеляція особистості, дискримінація за національністю, відсутність свободи слова, совісти, зібрань тощо. Проте чи не найболючіше їхнє панування відчули українці, яких століттями винищували, нав'язуючи комплекс меншовартості.

Отже, у невеличкому творі в одному образі письменник відобразив увесь біль українства крізь призму історичних колізій та паралелей.

Доцільно зазначити, що в художньому тексті вкраплено давні вірування на тлі сучасності. Зокрема, Карпо Дубина розмовляє з кулеметом (анімізм), дорікаючи за недостатню роботу в бою. Подібний прийом наявний також в інших творах збірки. У цьому контексті можна вбачати зв'язок із назвою книжки, адже людина і зброя стають єдиним цілим під час війни. Але свідками людського буття виступають різні речі.

Цікавим розкриттям образу подорожніх є вояцькі черевики з однойменного твору. Художній текст побудовано у вигляді полілогу. Наратор витворює уявну розмову з черевиками, які стали свідками важливих подій у його житті. Використання еліптичних конструкцій витворює потік свідомості, в

якому зміщуються часові та просторові площини. У переплетенні мирного та вояцького складників письменник вербалізує настроєвий рефрен – відчуття самотности, яке супроводжують сум, туга, холод. Попри численні зустрічі й розставання з багатьма людьми герой, зрештою, залишається зі своїми спогадами наодинці. У такий спосіб автор актуалізує питання самотности, бо суб'єктивність переживань, почуттів, порухів душі не тільки визначає унікальність, але й окремішність особи. Черевики стають матеріальним втіленням осібною ества. Більше того, вони переймаються долею господаря та ніби відбирають частину тягаря важких споминів, аби полегшити сьогодення. Герой не хоче обтяжувати звичне коло відчаєм і болем колишніх втрат, однак прагне захистити пережите для себе, маючи бодай незвичайних побратимів. Тому збереження минулого у вигляді зношених черевиків має подвійну семантику. З одного боку, ця річ є свідком перипетій, пам'яттю, насамперед чуттєвою, а з іншого – вони відображають внутрішній стан героя, змученого випробуваннями, та незламного, адже здатися не дадуть черевики.

Відтак, фетишизація зброї та речей пов'язана з асоціативними аспектами буття. Натомість персоналіфікація природи сягає глибинних духовних і душевних царин. Зображаючи подвиги людей, Ярослав Курдидик залучає образи тварин, поведінка яких у критичній ситуації постає взірцевою для будь-кого.

У новелі *Змій* наратор відтворює спогади про свого подарованого сивим козаком Точилом побратима-

коня, мудрого й доброго. Реципієнт зауважує, що оповідач наче бачить його силвету – настільки ретельно виписані зовнішність тварини та її характер. Смертельне поранення друга завдало невимовного болю обом, адже повстанець мав застрелити побратима, щоб звільнити від пекельних мук. Для Змія це порятунком, а для Петра – вшанування гідного «вояка». Чоловік зіставляє смерть коня із загибеллю козака. Тварина вартує найкращого, бо вони разом ризикували життям заради Батьківщини, про що свідчить збережена світлина, де друзі поруч.

Письменник уникає переказу подвигів, обмежуючись загальними висловлюваннями про хоробрість коня під час боїв, але деталізує прощання побратимів. Тобто він акцентує саме чуттєву рецепцію живої істоти, доводячи її перевагу в реакції тварини (вияв гідности, коли Змій перед смертю звівся на передні ноги) та людини: «І я побачив, як у Петра – загартованого козарлюгиповстанця, заблищали в очах сльози» [1, 14].

Одразу варто відзначити паралель із твором *Командир Кінь*. Сотенний одержав таке прізвисько за певними асоціаціями із твариною. Йдеться про фізичну і духову силу. Чоловік не дозволяв кривдити коней, допомагаючи їм витягати вози з болота. У боях вояк переймався за побратимів, нагадував повстанцям про душі предків (Корсунь, Базар), які передали у спадок мету боротьби. Тому навіть пораним він спромігся протистояти танку і перемогти.

Чуттєва домінанта наявна також у творі *Вовк*. Розповідь про пса,



який допоміг врятуватися з большевицького табору поневоленим повстанцям, розкриває тваринну та людську психологію. Незважаючи на «тоненькі ноги» й «щуплу постать» вдячний собака захищає вояків у боях, допомагає доставляти їжу та зброю, а насамкінець стає зв'язковим. Водночас письменник порушує проблему гуманності на війні, вкраплюючи незначний, на перший погляд, конфлікт. Спочатку голодні полонені хотіли з'їсти пса, однак, дізнавшись його бойову історію, повстанці берегли свого старого-нового побратима від пильних наглядачів. Навіть у жорстких умовах партизани зберегли людяність, завдяки чому були врятовані вправним вишколом Вовка.

Доречно зазначити, що в усіх творах збірки *Два кулемети*, попри виразних головних персонажів, письменник наголошує на всезагальності боротьби. Адже кожен докладає зусиль відповідно до свого віку, статі, статків.

Полісемантичним стає фемінний образ у художніх текстах. Насамперед жінка є берегинею не тільки власної сім'ї, роду, але й народу. Вона повинна дбати про землю за відсутності чоловіка-вояка, передати спогади й дороговкази батька малечі. Жінки забезпечують повстанців харчами й одежею, лікують і ховають, захищають села, оскільки усвідомлюють обов'язок дати життя новим захисникам Батьківщини та виховати дітей патріотами, навіть знаючи про можливу загибель заради країни. Так, у новелі *Не скажу!*.. молодий український повстанець відповідає комісарові, який пропонує пожаліти рідних, зрадивши

побратимів: «Мати вчила й казала, щоб вас ненавидіти й вбивати» [1, 73]. Хлопець впевнений у тому, що ненька схвалить його вчинок попри страшений біль втрати.

Материнська жертовність і всерозуміння вповні розкривається у творі *Втеча*. Відтворюючи умовний діалог мами й сина, письменник зображає важку долю жінки, яка постійно мусила боротися заради дітей. Вона стала вічною кріпачкою: спочатку на чужому полі, а потім у німецьких концтаборах. Однак і по поверненню нічого не змінилося. Вітчизна у лабетах російських окупантів, а загарбане знекровлене село порівнюється з домовиною. Тож українські жінки повинні, тамуючи біль, оберігати свій дім, коли чоловіки воюють. Матір ночувала біля коліски сина та під в'язничним вікном полоненої дитини. Недаремно пережиті події відбилися на зовнішності жінки: сіре та зморщене обличчя – «пом'ятий папір» (життєві негаразди), худа холодна і пошерхла долоня – «мертва пташка» (відсутність волі, реалізації). Отже, Ярослав Курдидик вибудовує характер персонажа на основі контрасту. Виснаженість і муки поступаються перед її внутрішньою силою. Тому мати не перешкоджає всеукраїнській боротьбі, відпускаючи й благословляючи Павла «битися разом із друзями за народ». Вона житиме доти, доки є найбільша цінність її буття – син.

Постать матері стає головною у творі *Заповіт Юрка Синиці*. Найближча людина незримо присутня в останніх словах сина. Він звертається із проханням до побратимів, аби ті допомогли матері, не казали про передсмертний біль і передали

його шапку, бо мама вчила, що таке «вояцька душа»: «Хай не голосять, бо сором, коли за вояком плачуть» [1, 12]. Тож навіть у лещатах смерті хлопець піклується про рідних.

Суголосна попередньому творові новела *Два листи*. Втративши зір, чотовий Петро Роговик намагається захистити близьких, пом'якшити їхній біль через його каліцтво. Двадцятирічний чоловік, незважаючи на оманливі прогнози лікаря щодо безперечного одужання, розуміє важливість примиритися з інвалідністю та навчитися жити по-новому. Саме від його поведінки і ставлення до себе залежить доля родини. Лікар уникає правди, однак він помиляється та недооцінює силу волі пацієнта. Письменник підкреслює, що це зайве, оскільки Петро не вчинить самогубства – він відповідає за матір. Хлопець усвідомлює, що для жінки повернення сина живим є найголовнішим. Зв'язок між найближчими людьми виявляється у стилістиці листів, які вирізняються кляризмом, щирістю, правдивістю та повагою до адресата.

На відміну від беззаперечної та безмежної материнської любови кохання може не подолати випробувань. Тому чотовий вважає за краще, аби Галина упевнилась в його загибелі: «...Я свій і її біль переберу на себе...» [1, 17].

Зіставляючи два жіночі образи, Ярослав Курдидик підкреслює відмінність почуттів – любов і кохання, яким притаманна самопожертва. Однак першому властиве терпіння та смиренність, а друге вирізняється поступом і поступками. Петро вирішує за себе й кохану. Він обирає самотність і синівську відданість,

не дозволяючи собі жити повноцінно. Та хлопець залишається роздвоєним, адже мама й дівчина постають двома нерозривними складниками його буття. Звідси, фінал твору відкритий. Закохана у блакитні очі юнака Галина, можливо, знайде іншого коханого чи домагатиметься відродження Петра, який приймає емоційне, але не остаточне рішення.

Тож образ матері стає універсальним, адже охоплює всіх повстанців. Відповідно градує образ матері: від окремої людини – через узагальнений образ жінок-годувальниць – до України, яка оплакує, та разом захищає своїх дітей. Тому не є випадковим ототожнення землі й мами як рівнозначних сакральних цінностей для кожного.

До речі, персоніфікація першої, що сягає протоукраїнських джерел, наскрізна у збірці *Два кулемети*. Для повстанців Україна є не тільки духовою та духовною, але й матеріальною субстанцією. Вони захищають свою територію, яка увібрала покоління предків і наснажує нащадків. У творі *Хазяйський син* убитий повстанець затиснув у кулак жменю землі та листя, а в новелі *Батько* родина селянина Солюка приєднується до упівців заради рідного Яструбинця. Гине старший син Петро, впадши долілиць до землі – «обнімав її востаннє і припадав до неї гарячим поцілунком» [1, 33]. Доречно зауважити, що на захист повстає природа: ялиці загороджують дорогу окупантам.

Справжнім пантеїстичним гимном виступає етюд *Побратими*, назва якого набуває подвійної семантики. Діалогічна форма викладу супроводжує вихоплений епізод із повсякдення повстанців, зокрема,

письменник схоплює постаті героїв під час короткого відпочинку. Ярослав Курдидик наголошує на своєрідному злитті вояків та природи, оскільки перші почуваються птахами, живучи в лісах. Залучаючи метафори й порівняння, він увиразнює цей зв'язок. Літо уподібнюється до господаря, який проводить та благословляє молодих захисників, а вітер знімає утому й відганяє спеку. Нарешті у словах Степана лунає імператив повстанців щодо єдиних сіячів та збирачів на своїй землі. Крім того, розкривається глибинна семантика назви твору, коли кривість постає фізичною та духовною ланкою між усім суцям: «...Бере кілька колосків жита, нагинає до свого обличчя і говорить до них: – Ми з вами рідні побратими і допомагаємо одне одному: ви нас годуєте, а ми біля вас на сторожі, щоб росли й достигали на волі!...» [1, 40]. Тут міститься давня сакралізація світу природи, втілена на етногенетичному рівні у первісному язичництві українців.

Варто зауважити, що фемінні образи не обмежуються винятково материнською постаттю. Наприклад, головними у творах *Янгол на коні* та *Сестра Ніна* є активні учасниці руху опору.

Студентки Ніна і Тетяна добровільно стають до лав повстанців. Щоб увиразнити персонажів, письменник знову вдається до контрасту: порівняння юнок із газелями, а їхніх рук із крильцями метелика дисонує з означенням «залізні дівчата». Наратор підкреслює непохитність і незламність фемінної статі. Подруги постають взірцями для вояків, оскільки за жодних обставин не припиняють допомагати

побратимам. Звідси, нарис *Сестра Ніна* є прозовою одою жертвовності молодих дівчат, які своїм завзяттям захоплювали і спонукали до звитяг і продовження боротьби.

Дилогію з попереднім твором утворює новела *Янгол на коні*. Згадка про оборону Холодного Яру втворює історичну проєкцію героїчної боротьби українців 1920 – 1940-х років. Отже, колишніх повстанців не буває. Тепер дружина полковника Олекси Чесного Наталка допомагає упівцям. Її хата перетворилася на центр групи отамана Комиша. Жінка з конспіративною метою змінила ім'я та прізвище (Явдокія Лишня), стала зв'язковою між черкашанами і волинянами та використовує свій медичний фах. Вона – «невтомний великий борець, втілений у жіночу постать» [1, 64]. Нацисти викрили Наталку, але після її смерті біля хати невтомної воячки люди завжди замирили в пошані. Тому назва твору має кілька значень. По-перше, «янгол» асоціюється з добротою жінки, яка, долаючи негоду та біль, рятувала людей як лікар і воїн. По-друге, образ Наталки набуває сакральної семантики через її самопожертву. Вона не зрадила повстанців та прийняла мученицьку смерть. Недаремно наратор зазначає, що, стоячи над могилою Чесної (вказівка на доміную характеру), всі запалювались натхненням та черпали терпіння у борця «за волю свого краю».

Варто зазначити, що Ярослав Курдидик залишає нерозкритою таємницю викриття осередку повстанців. Можливо, зрадником став хтось із односельців або це зробив розвідник ворога. Натомість письменник зосереджує увагу на ницості

окупантів. Чоловіки принизили стару жінку: роздерли сорочку й убили, а потім повісили на гак.

Неймовірну жорстокість і цинізм ворогів зображено також у таких творах збірки, як *Гад* (росіянин-енкаведист, якого навіть свої називали дегенератом, бо стріляв в обличчя мирних людей) та *Будко* (чоловіка змушували копати ями для побратимів після того, як більшовики розривали їх кіньми живцем – божевілля і смерть). Звідси, проблема гідного прощання із життям набуває для письменника особливого значення. Його герої прагнуть радше загинути в бою, аніж терпіти кпини ворога. Тому не дивно, що питання смерти стає не менш важливим, аніж хай короткого, але звитяжного й корисного для громади буття. Загибель вояка не оплакується, а виступає імперативом нащадкам, які повинні продовжити боротьбу. Звідси, шана у пам'яті відображається сльозами в душі.

Полонений Богун (із однойменної новели) перед неминучим розстрілом вирішує до останнього лишатися повстанцем. Тож б'ється з охоронцями, здобуває зброю та, наскільки вистачить набоїв, стріляє у ворогів. Йому важливо померти вояком, а не приниженим катами ув'язненим.

Влучна вербалізація смерти захисника вкраплена у твір *Наш друг Базиляк*. Наратор, оповідаючи про агонію товаришів, звертає увагу на те, що найгірше для упівця – загинути не від пострілу, а у полоні. Однак за будь-яких обставин більшість «відходить тихо». Прощання стає певним ритуалом. Вояк наче передає своїх рідних побратимам,

духовий зв'язок перетворюється на кривний, а образ руху опору розростається до боротьби великого українського роду.

Отже, у збірці *Два кулемети* Ярослава Курдидика відображено події 1940-х років, коли українцям довелося протистояти двом потужним ворогам – советському та нацистському режимам. Письменник створює мозаїку із розрізнених епізодів щоденної битви заради волі Батьківщини. Його персонажі йдуть різними шляхами до сповнення мети предків, але витворюють єдину громаду в опорі окупантам. Вони демонструють сміливість і витривалість (Микола Гайсинський б'ється з однією рукою – однойменний твір), жертвовність і гідність (Павло Рогоза з *Останньої ночі*), оскільки захищають власну країну, землю, родину. З одного боку, автор зображує типові ситуації під час збройного конфлікту. Але, з іншого – він виокремлює кожного персонажа, даючи промовисті імена й прізвища (Курінний Козак із новели *У польовій лікарні*, *Поліський чорт*, *Попецькі сотні*).

Фрагментарність історій визначає форму викладу: еліптичні конструкції, звуконаслідування, кляризм. Ці доміанти авторського ідіостилу здобули яскраве втілення у новелі *Прямий запал*, у якій бунчужний Чолій підриває себе разом із мостом. Рефрен «стук-стук-стук» визначає хронотоп, фіксуючи місце і час наближення ворога. Тож письменник, за допомогою художнього прийому, нотує останні миті життя героя, відбиваючи удари серця.

Зображуючи будні повстанця (особливо яскраво вони виписані у нарисі *Дні з болота і сталі*), Ярослав

Курдидик наголошує на марній ідеалізації війни, яка втілює протистояння зброї, що «плює смертю на всі боки», та людини, кинутої в крутіж «між славою і смертю». Вояк позбавлений звичних речей, комфорту. Він змушений поневірятися лісами, недосипати й недоїдати, відчувати неприязнь чи ненависть до філістерів, усвідомлювати, що може будь-якої миті загинути, зокрема і заради них, та зникнути з пам'яті, наче його й не було: «Вояк гине тихо і непомітно. Падає, на його місце підходить і стає інший... Подібний до нього і одностроєм і душею, і терпінням... Як зеренце піску одне до одного. Лише ім'я в нього інше...» [1, 20].

Відображаючи природу, автор залучає метафори й порівняння. Персоніфікація тварин, рослин та землі пов'язана не тільки з територіально визначеним локусом, але й українським синкретичним світосприйняттям, де поєднано язичництво і християнство. Ярослав Курдидик підкреслює, що віддані та щирі представники флори й фауни сприяють воякам, радіють і сумують разом із ними: «За дверима коливається віття старого дуба, – немов тисячами рук передає Юркові останнє прощання...» [1, 12].

Незважаючи на чіткі оціночні характеристики своїх (чесні, порядні) та чужих (п'яниці, «суміш пекла й мерзоти»), письменник презентує

галерею образів, позбавлених героїзації, адже захист Вітчизни – не подвиг і навіть не обов'язок, а радше подяка й шана країні, народові, батькам, які дарували життя із вродженим бажанням соборності й волі. Свобода вибору, яким виявляється свідомо боротьба за Україну, – ось на чому акцентує автор.

Звідси, упівцями варто назвати не тільки безпосередніх учасників боїв, а й тих, хто забезпечував надійну тилову оборону, допомагав реманентом і харчами, вболівав, лікував та молився за кожного повстанця як за кривого.

Доречно відзначити й інтерсеmiotичний аспект новел і оповідань: перша буква кожного твору оформлена М. Білінським відповідно до змістового наповнення книжки. Збірка Ярослава Курдидика *Два кулемети* продовжує бути актуальною в контексті сучасних подій.

### Bibliography and Notes

1. Курдидик Ярослав, *Два кулемети* (з вояцького блокноту), Нью-Йорк 1954, 84 с.
2. *Літературознавча енциклопедія: У 2 т.* / Автор-укладач Юрій Ковалів, Том 1; Том 2, Київ: Академія 2007.
3. *Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості* / Упорядник В. Просалова, Донецьк: Східний видавничий дім 2012, 516 с.

Vitalii Matsko

## “COMPETITION” OF ALTERNATIVE PARADIGMS IN GENRE-STYLE AND POETIC SYSTEM OF VIRA VOVK

Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, Ukraine

*Abstract:* In the theoretical article for the first time new poems “Land Sparkling”, “Sin of Sanctity” by Vira Vovk have been analysed from the point of view of individual-author’s modification of style and genre, in particular combination of modern and postmodern, different poetic genres in one literary work. It is proved that the metalanguage of the poetess makes clear the polyphony, multidimensional aspect of philosophic-artistic thinking, creates especial magic of poetic word, inner atmosphere of primordial harmony of a person and the world, directing the reader to the space of “competition” of alternative paradigms in genre-style and poetic system.

*Keywords:* vers libre, style, genre, modernism, postmodernism, synthesis, metalanguage, sacred world, poetics

In the literary criticism a number of researches is dedicated to the creative work of Vira Vovk. Their authors are famous scientists, among them M. Zhulynskiy, H. Syvokin, M. Ilnytskyi, T. Salyha, V. Morenets, M. Slaboshpytskyi, S. Pavlychko, O. Astafyev, N. Zborovska, M. Kotsiubynska, N. Naumenko. Creative work of the diaspora writer formed the basis of dissertation research of I. Zhodani *Inter-Semiotics in the Creative Work of the Writers of the new York Group (Emma Andiyevska and Vira Vovk)*, monograph *Emma Andiyevska and Vira Vovk: Texts in the Context of Inter-Semiotics* [6]. The compiler O. Rosinska in *Methodological Recommendations to Learning the Course Ukrainian Diaspora Literatura* [9] studies artistic practice of the writer in the context of postmodern aesthetics of creative work. I. Zhodani shows the pe-

culiarities of individual style of V. Vovk, connecting the creative manner of the master of word with the synthesis of traditions of different cultures of the world and exclusively Ukrainian way of artistic vision. We should mention that the researcher came close to the representation of wiping away insignificant edges between modernism and postmodernism, although she didn’t reveal them. Thus, *the aim of our article* is discovering the features of “competition” of alternative paradigms in genre-style and poetic system of Vira Vovk.

Specialists in literature pay their attention mostly to the style verges, distinguishing modernism and postmodernism, although nowadays we can speak not only about the differences, but also about symbiosis, syncretism, crossing, combination of stylistic forms. There is plurality of interpreta-

tions (pluralia tantum), and only infinite set in the postmodern artistic plane displays immeasurableness of the fragments, makes more clear the unlimited abilities of word play. In such intellectual game the recipient has nothing to do but to reconstruct, decode artistic and historical reality according to the individually formed world outlook, philosophic thinking, aesthetic reading and axiological perception of the text. Approaching the idea of J. Derrida, who into the concept of synthesis puts the ability to describe the process of fusion of aesthetics and philosophy, calling it (the process) deconstruction (the later is artistic transcription of philosophy), with the active “help” of aesthetics, which absorbs the understanding of metaphorical etymology of philosophic notions, we reach the space of text decoding. Deconstruction – means ruining of stereotype and attracting the sense to the new context. In order to verify that the sense is constructed in the process of reading, we should examine the tale-poem *Land Sparkling* [3], poem *Sin of Sanctity*” by V. Vovk [2], which, according to L. Kolenska, is inclined to philosophic-religious reflections and presented the audience of readers with many collections of poetry. Her poetical creative work she began with a poem in the magazine for children *Little Friends* in 1941. Thus Vira Vovk is in Ukrainian literature a patriarch (if we can use this word for a woman). During her 75 years of creative life she wrote hundreds of works, more than ten books, and the author herself is honoured by the National T. Shevchenko award (2008).

Michel Foucault apprehends the tendency of understanding postmodern art through its separate reading by

every individual, but such understanding the researcher puts into the frames, because “art is imparted with sense”. We consider inversely, that the reader, feeling “competition” of alternative style concepts, looking for the truth, perception of the world, “releases” all sense frames, which kept him or her, the reader is in the state of waiting for something new. M. Foucault as well as J. Derrida, unfortunately, didn’t develop theoretical receptive principle of waiting, which hides “competition” of alternative paradigms in the artistic system. For example, if Yu. Andrukhovych in his *Daily Warder* tried to change aesthetic strategy of Ukrainian novel, appealing to the speech, which envelops different layers of language: here exclusively literary and folk language of the people of the previous century, jargon and colloquialisms are represented, then Vira Vovk, inversely, reveals colloquialisms, modern mixed dialect, jargon elements, preferring vocabulary of sacred world of things, mythologization, canonization of the ancient Ukrainian customs and traditions, comparative historical being of the nation in peculiar language-literary halo. The language of the writer is purely literary with some unnoticeable elements of Galician dialect with the aim to emphasize geographical location of Ukraine, in which properly Christian virtues have been preserved to our time, although they imperceptibly undergo the influence under the modern social-historical formations. The author contrasts with different language streams, change of the functions of the author and lyric characters, change of actions, strengthening them (the streams) with mythological, fantastic, sacred, oniric pictures (verse *Story*, in the poem *Sin*

*of Sanctity*; in the verse *Yurko* from the tale-poem *Land Sparkling*: “Yurko is tossing on the bed, he is on fire from his dream, perspiring...”) chasing the aim of creating ambiguous situations, in spirit “pushing” the recipient to confront modern and postmodern writing, projecting the past to the present and the future, to clear up the function of illusions as for the eternal moral-ethic problem of good and evil, truth and injustice. Such multifunctional idea helps better reproduction of not only the author’s plan, but also distinct reading of modern and postmodern style features.

Both modernism and postmodernism in artistic world make clearer the world outlook, the way of world perception. This refers to the artistic world, which is conventional, because it is the image of reality, and then the time dimension, its chronotope are also conventional. In the writer’s works the images instantly develop from one dimension of time into others. Also, Yu. Pokalchuk in the article *Different Worlds of Vira Vovk* emphasizes on the style syncretism, perception of the world [13]. The writer in her poems depicts the events, which, synchronically, out-of-text take place in different places, in different time. When living in Brazil, the author conventionally transfers herself to Ukraine, writes about it, depicting lyric characters, native Carpathian spaces, landscapes with metaphoric colours: “Once upon a time here lived / Znakhar Ostap, kind to everyone, / praised by people. / Here once upon a time / There was a house on a hill, / Which was washed by two streams” [3, 5].

First of all, we should mention that the poetess equally skilfully con-

trols both the technics of vers libre and traditional versification, which is seen in her first collections of poetry. F. Nietzsche explains the genesis of free verse, which in different literatures comes out of folklore creation, as the nature’s being, because in ancient times perception by the person the world and the place in it took place through the complex of rituals, which absorbed culturological paradigms – uniting elements – music, word, singing, dance. Owing to music, the slur of harmony of eternally repeating and unchangeable, calendar and ancient being of the nature, and disharmony of the human nature has been realized [14, 42]. When analyzing the book of poetry *Guiding Star*, I. Bondarchuk as early as in 1958 mentioned that “V.Vovk has a poetic talent. Lyric gifts of the author are indisputable. She can seize hardly appreciable temper that is why the reader reads her verses with pleasure. She is really hardworking and ambitious, she has profound knowledge, got from the western sources” [1]. We can add that assiduity and talent accompany the poetess during all her life. And to her 90<sup>th</sup> birthday she published in Rio de Janeiro two poems, which became the subject of our research.

Poetical paradigm of the above mentioned mentioned poems is not a method, it is rather a style, author’s manner, manifestation of creative individuality. R.Hromyak expressed his personal point of view to the problems poetical, when the artists of word “created the concepts on the basis of formed world outlook and creative method (style)...” [5, 161]. In fact a method is in advance planned, thought over step, view to the architectonics of the literary work, and it, as an artificial



formation, “keeps” the artist on the edge of the chair, constrains creative thinking, fantasy. And the style, which we mentioned above as the world outlook, concerns to the geniuses, intellectually formed authors, it can be easily changed and it is shaped under the influence of life, situations, sudden or magical enlightenment.

Lyrical-epical works of Vira Vovk belong to synthetic and monumental genre, in which unite epos of the heart and music of the soul, metaphoric “element” of global upheavals and gentle movements of human feeling, love to the fellow man and sharp condemnation of violence between people and violence over the nature: “Thick forests, which were the home for / Heroes of this land, / And for different forest animals: / Bears, deers, wolves. / They were deforested by the enemies, / Leaving only deserted clearings, / That is why this river, which was formerly / Flowing deep / And bringing on its spine tailed rafts / Now is crying on the stones. / And this beautiful mountain valley / Formerly used to be for people / As a pasture, / Now all this belongs to the stranger, / As well as the forest belt, / Where we used to pick up berries and mushrooms, / It isn't ours any more... / The holy man grieved: / What devil takes away from people / Natural property and ruins / Such a divine country, / As this land sparkling?” [2, 13-14 ].

We widely illustrate the textual content filling in order to show creating by the author vers libre form of the poem, in which the complex of symbols, meta-images, paradigm metaphors can be traced. Genre-style peculiarities are strengthened with the attraction to the structure of epic canvas poetic genres:

tale, legend, song, ballade, prayer, folklore genres – proverb, saying, charm:

Oh, mayweed, mayweed,  
Get green,  
Be the carpet under the feet  
For the fair-haired girl, who can  
Make a wreath from you [3, 33].

The author uses the set of methods with the aim to more clear expression of thoughts, feelings, emotions of a lyrical character. Both narrative form of making 21 poems in the literary works *Sin of Sanctity*, *Land Sparkling*, and a number of artistic methods, as well as attraction of the texts of oral folklore, mythology into the structure helps aesthetic effect of perception artistic truth in the process of reading; it strengthens the aesthetics and the author's appeal to wide use of tropes, which performs in poetical field central reflecting-expressing function. In two big poetic works the plotline is made in the form of a story, but so, that the author's lyrical “I” is hidden beyond the words and phrases of the lyrical character, beyond the esoteric intuition, which must be decoded by the reader.

In the poems it is very difficult to determine what is principle in the individual manner of the writer of such level as Vira Vovk, because there we can see Ukrainian emotional-volitional, cardo-centric anthropocentrism, inclination to native vastness, natural self-expression of lyrical characters in organic unity with the nature and spiritual glorification of the Almighty, the characters, whose thoughts are addressed, as in Shevchenko's works, to Blessed Virgin: “Look at them, the blessed one, / Those robbed, blind / Slaves”. In the literary works of V.Vovk we can also see the character (farther

Lavrentiy), who addresses the Blessed Virgin, asking to forgive earthly sins:

– Blessed Virgin-Mother, / Have a look at your faithful servant, / Who unwillingly so gravely offended / Your Only Begotten Son, / And refused children-orphans / In their prayer. / A man – is resigned to temptations, / Not conscious of sinful minute, / Weak, as a stem in the tempest, / Cannot resist / Only with Your grace they are blessed, / And as oaks they raise their foreheads against lightnings, / And they rather become ashes, than surrender. / I, sinful, couldn't / Stand tall as a sycamore or an oak" [2, 43-44].

We observed stylistic peculiarities, which are shown not only in combination of modern and postmodern, we will talk about it hereinafter, but also in psychological ingenuity of lyrical characters, the problem of common to mankind values, revealing the motives (crime, love, good, charity), literary associativity; the author didn't put on the surface historical upheavals, they are read as if from inside. So, when talking about postmodern, we should refer the thought of Professor A. Pavko, who identifies the strong side of this literary-artistic style (A. Pavko calls the style the trend. – *V. M.*) as "appeal to overcome such negative phenomena of the society of the epoch of modern, as "totalitarianism" of different spheres of life, "dispossession of objective knowledge", "limitation" of thoughts, actions of a person by different reasons of "general", "rational" or "real" [10, 37].

The poetess prefers language metaphors, other descriptive-expressing means; aesthetic field is formed by metonymic portraits, details, childness (love to children, concept of a child in the adults' world outlook), appeal to

"secondary" compositional elements, "dressing" them into the form of irreality and mystics (dreams, hallucinations, aberration of memory, sudden confessions, ecstasies), equal vector image of the narrator (reasoner, chronicler, anonymous observer with certain intentions and the real character in *Pleading (Sin of Sanctity)* and *Water-Colour* (afterword) in the fairytale-poem *Land Sparkling*); aesthetic conceptual function is strengthened by ethnic-marked symbols, oneiric product of subconscious and the headings of each poem.

The metalanguage of the artistic world is strengthened by creation of myths, helping the poetess to depict the difficulty of being, which was in good time mentioned by Solomaya Pavlychko: "The myth was to become the basis of unity of the artistic text, which was very often lost in the modernist literary work in search of more profound and wider reflection of the difficulty of life" [11, 17]. It is metalanguage that characterizes stylistic peculiarities of modern text: thoughts, hidden in words and phrases, and the idea of each of the 21 poems, of the mentioned literary works, is based on the intuition and feelings. The sphere of image is poetics of the myth, sacred world of the lyric character, multiplied by the patriotic feelings of love to Common Slavonic customs and traditions. However, psychological ambivalence, twofold power of Vira Vovk isn't destructive, it doesn't split lyrical characters, but becomes cyclic closed wholeness of a personality. Appeal of the lyrical characters to sacred world, artistic depicting sacred rituals, sacrament, mystery, fantasy allegedly softens strokes of fate, smoothes injuries that we some-

times inflict to one another. Lyricism of the text, attraction to its structure of prayer, invocation, helps the lyrical character to smoothen emotions, without hurting fellow men.

The symbiosis of modern with postmodern in the poem *Sin of Sanctity* can be characterized by the introduction of the pictures of archaic character, myth, collective unconscious: "Old father Hryhir / kneeling in front of the icon case / Implores Holy Mother / About faithful stock. / The Holy Virgin appeared to him / Wearing the crown of onyx, / With black embroidered omophorion, / Her eyes like deep wells with water. / Together with you I go to Golgotha, / My children" [3, 35]. The features of modernism are shown more distinct in the poem: light emotional motives of objection of the previous can be felt, in the name of the poem we can read evaluative "we – new", in the text is seen elitism, actual cultural heredity and advantage of ideal, irrational over material. Sacred world, modeled by the poetess, becomes antithesis to secular, mundane, everyday world. In both poems sacred, spiritual is marked by the antipode to the life material principles, mercenariness of the society. Although in modern clerical space, life of priesthood of the beginning of the 21<sup>st</sup> century we can see visible changes according to the demands of time, we can also see that the priests in their mode of life don't refuse from material benefits, they drive expensive cars, have luxurious apartments, buy land properties... In other words, metalanguage of the literary works of Vira Vovk, her significant creative heritage makes up immense out-of-text content, the main core of which radiates aesthetic

vastness – modeling of the world and the person in it. Anthropocentrism is coded in the glorification of spiritual beauty of the literary character, who in his or her heart bears love to the Almighty, fear to break ten commandments of Christ. Lyrical character of Vira Vovk is – inner beauty, psychological ingenuity, singularity of I, appointment of a person in the world, whose main slogan is making good for Other. Thus, suitable words were said by I. Bondarchuk about Vira Vovk almost sixty years ago: Her spiritual strength, constant appeal to the God is manifested in all her literary works. Profound religiousness generates love to the nature, because the nature by its beauty proves omnipresence of the God" [1]. Pantheistical models (poem *Sin of Sanctity*) are connected with the ethnic folk poetic symbols, motives: "The breeze with aroma blew / Aroma of roses, lilies of the valley and lilies, / Slight beams appeared in / the small chapel. / Old Lavrentii lifted his eyes, / Noticing Holy Mother of Jesus, / who came down from the icon and with the gentle gesture / put her hand on his forehead" [2, 45]. Modern researcher Yu. Hryhorchuk noticed in religious-spiritual motives central constant of poetic world outlook of Vira Vovk, which is in the comprehension of simplicity of extramundane being, sincerity and openness to the world, and "this type of artistic thinking creates boundless magic of poetic word, inner atmosphere of primordial harmony, such desired at the beginning of the third millennium" [4, 232].

New poems of Vira Vovk (in April 2016 they were favourably sent to me by the author) disprove the thought of O. Pakhliovska, who summarizes, as if

“postmodernism [...] sacralizes desacralization. Can it be that famous double-coding, double narrative register? And maybe it is just infantile (non-developed, childish. – V. M.) game, where the rules are invented from the head, and only with the goal to break them” [12]. The researcher two times appeals to the modal word “can”, and in this way she emphasizes supposition. By her artistic practice V. Vovk as though opposes the researcher and makes out the formula written in postmodern text in the afterword to *Water-Colour* with the following quintessence-gist: “I took out the box of water-colours / I tried to paint / The greatness, happiness, love, / But I could only paint: / A tree, a bird, an animal. / We can make only real things; / Everything boundless, secret and perfect / Paints the God” [3, 50]. With the last sentence the writer summarizes that the postmodern world isn’t desacralized but sacralized by her. Artistic world, lyrical characters are closely connected with the belief in God, religious rituals, religious life, which is marked by the symbol of divine power. For atheists unreal picture of the world will look like a myth, like deviation from ratio, like unconscious, unearthly, inaccessible for mind truth, when for adherents – it will be like indisputable space of divine power, like a priory.

To our mind, for “the competition” of alternative paradigms in poetical system best of all helps stylistic combination of modernism and postmodernism, as a means of perception of the world – it is appeal of the author to magical realism, which absorbs the elements of rational and irrational fantastic and mythical, real and concealed, astral and terrestrial. Thus, in

fairy-tale “Land Sparkling” we can see the elements of magic realism, where fantastic nature isn’t internally contradictory, but, in the same time, it isn’t explained: “Furious beast runs through Ukraine, / It eats its fill with bread, / Dances on the sides of burnt houses, on the ruins, / It dances out soul from body, / Chokes with blood... / The horse of St. Genus the Slayer of a Dragon / Kicks the dirt / The horse’s shoes strikes sparks from the stars: / – Hey! Wake up from your dreams, Zaporozhian Cossacks! / Rise from the burial hills in the steppe! / St. Genus is calling for the fight / With the evil spirit!” [3, 37-38].

Lyrical character doesn’t deny the logics of magic elements, but accepts them: “... tells to Nastia: / – St. Genus the Slayer of a Dragon is calling for the fight, / We should campaign, / Because the dragon wants to eat whole Ukraine up / And not to choke! / The spark is running from home to home: / Rebels, unite! / A horse and on flying carpets, / Everyone is hurrying to the bloody battle / The land is offended by the evil dragon, / Scatters sparks at the dawn” [3, 38]. The elements of magic realism are read through the details of sensory perception as the synthesis of different feeling of the individual; sense is so-called measuring element of lyrical character’s perception of surrounding world; the author often resorts to the usage of symbols and images; fairy-tales, folklore and mythology are attracted into the structure of text; the past contrasts with the modern (even out-of-text, in abstract forms), astral – with the earthly, physical; the actions of the characters, their tempers contrast with one another. Sacred world, belief the author models with the help

of surrealistic visions, abstractions. The belief for the poetess becomes dominant and attributes philosophic synthesis in combination with the new and postmodern style as biblical love, which compensate lack of Good and Justice in the modern world. And the main thing is – that the poetess gives expressive end of the fairytale-poem, which allows the recipient to determine, what in fact corresponds with the real course of the events, and what to the fantastic: “Everyone here – is a relative, nobody is forgotten; About the blood / The horns are heard. / Every Chinese cloth / From the Wild Field / Will be taken as a gift / By the Holy Mother of God... / In the new light / From the shadows of ruin / Will grow free / Grandchildren and children. / And the joy will be, / The song will revive, / The Land Sparkling / Will arise in glory!” [3, 48-49].

For Vira Vovk in the image of Land Sparkling arises, like revived song, glorified Ukraine, simple, neat, full of new power, love and kindness. Delicate feeling of nature, sincere images of ordinary people, courageous and proud, and the most important – divine veneration for the beauty of Ukraine has been reproduced in the poem. The above mentioned coordinates, conceptual synthetic formations, according to Mykhaylyna Kotsiubynska, make possible to read “the thinf, which in due course gains power and creates tactful and delicate poetic individuality of Vira Vovk” [8, 5]. L. Kolenska emphasizes on metaphysical factors, on polyphony (stylistic alternation) of creation of the text. She summarizes: “Style, form, vocabulary and genres, for sure, will more and more alternate in the creative work of this poetess and writer,

but her faithfulness, her first love to the Heaven and to her “heaven”, to her promised Land, which give inspiration for her writings, will never change” [7, 21].

From all mentioned above we can make some conclusions.

The offered examples (pluralia tantum) in modern text filling of Vira Vovk make clearer many fragments of postmodern style, which affirms syncretical field in poetical structure.

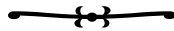
After analyzing the poems *Land Sparkling*, *Sin of Sanctity*, we proved that the peculiarities of individual style of the writer are connected with the synthesis of irrational and rational, fairytale and real, exclusively Ukrainian way of artistic vision of the environment.

Vira Vovk, thanks to the combination of different styles, provokes the recipient in the intellectual game to artistic deconstruction, decoding text and out-of-text understanding of social-historic changes.

Ethically marked symbols, poetics of myth, sacred world of lyrical character, strengthen the purity of his or her spiritual world; the purity, multiplied by the patriotic feelings of love to the ancient Slavic roots, Christian customs and traditions has been mentioned.

Metalanguage of Vira Vovk makes clearer polyphony, multidimensionality of philosophic-artistic thinking of the author, creates unspeakable magic of poetic word, inner atmosphere of primordial harmony of a person and the world, directing the reader to the space of “competition” of alternative paradigms in genre-style and poetical system.

1. Бондарук Іван, «Зоря провідна» *Віри Вовк*, [у:] *Наш клич* (Буенос-Айрес), 30 жовтня 1958, Web. 21.04.2016. <[www.ukrlife.org/main/cxid/bondaruk4.htm](http://www.ukrlife.org/main/cxid/bondaruk4.htm)>.
2. Вовк Віра, *Гріх святости*, Ріо-де-Жанейро 2016, 50 с.
3. Вовк Віра, *Земля Іскриста*, Ріо-де-Жанейро 2016, 52 с.
4. Григорчук Юлія, *Релігійні мотиви в поезії Віри Вовк і Яна Твардовського*, [у:] *Вісник Львівського університету: Серія філологічна*, Львів 2012, Випуск 56, Частина 2, с. 231-238.
5. Гром'як Роман, *Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997 – 2007*, Тернопіль: Джура 2007, 368 с.
6. Жодані Ірина, *Емма Андієвська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсеміотики*, Київ: Університет «Україна» 2007, 116 с.
7. Коленська Любов, *Віра Вовк. Її симбіоза українського, вселюдського і релігійного світів*, [у:] *Наше життя* (Нью-Йорк) 1986, Число 6, с. 7-8, 21.
8. Коцюбинська Михайлина, *Метаморфози Віри Вовк*, [у:] *Віра Вовк, Поезії*, Київ: Родовід 2000, с. 5-32.
9. *Методичні рекомендації до вивчення курсу літератури української діаспори* / Упорядник О. Росінська, Макіївка 2010, 21 с.
10. Павко Анатолій, *Методологія модерну і постмодерну: проблеми синтезу протилежних підходів*, [у:] *Вісник Національної Академії Наук України* 2011, № 3, с. 34-39.
11. Павличко Соломія, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ: Либідь 1999, 447 с.
12. Пахльовська Оксана, *Ситуація постмодернізму в Україні*, Web. 22.04.2016. <<http://ktm.ukma.edu.ua/2001/6/post-modern.html>>.
13. Покальчук Юрій, *Різні світи Віри Вовк*, [у:] *Всесвіт* 1990, № 2, с. 148-150.
14. Nietzsche Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik und ältere Kritische Studienausgabe*, München 1980, 576 S.



**Tetiana Shestopalova**

**“POETRY AS A SELF-CREATION” IN THE CRITICAL WORKS  
OF YURIY SHEVELOV (SHEREKH) (THE ATTEMPT OF EXPLICATION  
OF THE LITERARY DIALOGUE WITH BOHDAN RUBCHAK)**

Petro Mohyla Black Sea National University, Ukraine

**Тетяна Шестопалова**

**“ПОЕЗІЯ ЯК САМОЗДІЙСНЕННЯ” У КРИТИЦІ  
ЮРІЯ ШЕВЕЛЬОВА (ШЕРЕХА) (СПРОБА ЕКСПЛІКАЦІЇ  
ЛІТЕРАТУРНОГО ДІЯЛОГУ З БОГДАНОМ РУБЧАКОМ)**

*Abstract:* In this article was made an attempt to reconstruct continuous creative and intellectual dialogue of two well-known Ukrainian modern humanitarians – Yuriy Shevelov and Bohdan Rubchak. Author relies on their letter’s collections between each other, which are being stored in Bakhmeteff archive in the Rare Books and Manuscripts Library at Columbia University (USA), and also relies on their critical performances.

Bohdan Rubchak’s and Yuriy Shevelov’s articles, which are dedicated to the same poetry book of Natalia Liviyska-Kholodna, are transferring epistolary dialogues to the level of basis, methodology, meanings of literary criticism. Formal way of poetry comprehension, which was taken by Bohdan Rubchak, Yuriy Shevelov characterized as a method of approximation to its essence. Instead poetry essence itself needs critic’s “real sense”, his perception of art’s phenomenal core, which has no name.

Finally, both of them were interested in “the variants of critical discourse”, which, as we know, are being dictated by the methods of criticism, so that, by variants of critical thinking. Epistolary dialogue, which caused from the beginning by Yuriy Shevelov’s interest in modern poetry of Bohdan Rubchak, subsequently reaches culmination in common understanding of literature and poetry as a method for realization of own creative and intellectual essence.

*Keywords:* Yuriy Shevelov, Bohdan Rubchak, poetry, critics, epistolary dialogue, spiritual affinity, intellectual

Вивчення й поцінування інтелектуального доробку Юрія Шевельова є без перебільшення актуальним. Видання його творів (наприклад, [25], [26], [55], [56]), осмис-

лення його критичного методу [15], [58], реконструкція його особи як суб’єкта біографії [5], [9] й інтелектуальної історії [7], [8], [10], [16] є однією із об’єктивних потреб націо-

культурної й історичної свідомости: зрозуміти модерну історію, культуру України.

Велике значення для історико-літературного й загальногуманітарного вивчення феномену літератора-інтелектуала має його листування. Його епістолярні діалоги з багатьма відомими й видатними творчими особистостями потребують предметної уваги, оскільки містять унікальні згадки про факти культурної дійсності, показують характер сприйняття й інтерпретації цих фактів респондентами і, загалом, потужно впливають на наше теперішнє розуміння інтелектуально-гуманітарного ландшафту відповідної доби.

Українське літературознавство має певні напрацювання в цьому напрямі. Наприклад, 2010 р. було видано студію Надії Баштової з підготовки нею до друку листування між Юрієм Шевельовим та Григорієм Костюком [2], [12]. 2011 року своє листування з Юрієм Шевельовим опублікувала, забезпечивши розлогими коментарями, Оксана Забужко [8]. 2014 року Микола Степаненко підготував до друку прецікаві листи Юрія Шевельова до Олекси Ізарського [11]<sup>1</sup>. 2015 р. було надруковано листування Юрія Шевельова та Юрія Лавріненка за 1945 – 1949 роки [57], що містить цілу низку відкривавчих моментів

<sup>1</sup> Це видання вважаємо показовим для розуміння проблеми, що досить гостро стоїть в українському літературознавстві й полягає в тому, що епістолярій інтелектуала зберігається не разом: він рознесений між кількома архівами, приватними колекціями, країнами, континентами. Так, згадані листи Юрія Шевельова наразі зберігаються в Україні, а листи Олекси Ізарського – у колекції архівних документів Ю. Шевельова в Rare Book and Manuscript Library Колумбійського університету (США) [58].

щодо організації МУРу, основ критичної свідомости українських літераторів тієї доби тощо.

Студії Ольги Лучук та Олени Денисенко спираються на фахові спостереження над листуванням Юрія Шевельова відповідно з Юрієм Луцьким [13] та Оксаною Соловей [6].

Осібне й перехресне вивчення колекцій епістолярію має безперечну цінність як для створення життєписів і інтелектуальних біографій культурних діячів української еміграції, так і для розуміння багатьох перипетій історії української літератури ХХ століття.

Листування між Юрієм Шевельовим і Богданом Рубчаком – ще одна джерельна база вивчення модерної української культури ХХ століття й пізнання інтелектуальних засад мислення й діяльності її творців. Воно актуалізує проблеми української літературної дійсності в 1960 – 1980-х роках і привертає до себе увагу як одне із найширших і найцікавіших у їхніх персональних колекціях у Бахметьєвському архіві Бібліотеки рідкісної книги й рукописів Колумбійського університету (США). Ми нарахували 163 листи Юрія Шевельова (незначну частину цієї кількості складають офіційні запрошення чи повідомлення) та 65 листів Богдана Рубчака за 1959 – 1993 роки. Вивчення цих листів дає змогу спостерегти унікальну ситуацію інтелектуально наснаженого діалогу між українськими гуманітаріями двох поколінь.

Поняття поезії у назві запропонованої студії вжито як метонімію Буття з огляду на те, що буття виявляє себе історично й перевіряє свою історію через людину. Поезія, у якій мова безнастанно відновлюється й



повертає свіжість сприйняття, є першоджерелом усякої творчості. Через поезію у такому широкому значенні слова людина повсякчас стається (саморозкривається) у своїх думках, бажаннях, діях [3].

Юрій Шевельов неодноразово заявляв про “любительське” ставлення до літератури, порівняно із мовознавством, яке було його науковим фахом. Проте література була невід’ємною часткою його інтелектуальної й діяльної природи. Він писав вірші (1926 – 1946), належав до ініціативної групи МУРу, був літературним критиком та істориком літератури. Його іронічне одкровення, що як мовознавець за науковим покликанням, “у гречку скавав тільки поза наукою і цього принципу дотримуватимуся, поки живу” [41], може бути сприйняте у контексті його літературної діяльності, куди, ніби “в гречку”, для задоволення, він постійно “стрибав” від мовознавчих пріоритетів: підтримував і продовжував авантюри (як пізніше і сам визнавав) літературно-мистецькі проекти (МУР), рецензував художні видання, виробляв цілу стратегію розвитку української літератури<sup>2</sup>, демонстрував карколомну свободу й незалежність мислення у характеристиках і оцінках розмаїтих національно-мистецьких з’явищ тощо<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> У ході предметної дискусії з Б. Ручаком Ю. Шевельов підкреслює: “мова не про мою підтоптану особу, а про цілісність нашої культури” [49].

<sup>3</sup> Тут цікаво згадати й лист Василя Барки до Богдана Рубчака, де він пише про хибність “презирства” лінгвістів до літературознавців, подаючи такі аргументи: “з якою любов’ю презентував кожному літературну книжку академік Щерба, а перед ним тутешні науковці – діти в коротких штанях. Я вже не кажу про старого геніяльного Потебню, що з любов’ю до письменства сам особисто видавав друком нові збірки тогочасних поетів” [1].

Він добре усвідомлював, що саме література забезпечує людину шляхом для “самоздійснення”. У *Матеріалах для біографії “Юрій Шерех (1941 – 1956)”* про це сказано: “Поезії Шереха писалися для себе, статті – для читача, але справді і вони були також для себе...” [26, 45]. Отже, самоозначення й саморозкриття інтелектуала відбувається через поезію й критику, через явища культури й мистецтва. Професійно-практичний аспект такої позиції також цілком ясний, і закорінений у філософему мови “як дому буття”: знання глибин мови вимагає знання стану літератури, створеної цією мовою, зокрема, поезії як квінтесенції цієї літератури. Іван Фізер, трактуючи гайдеггерівську диспозицію “художнє слово – мова”, писав: “Поезія – це слово неприхованості сущого. Тож кожна мова є здійсненням такого ословлення, в якому перед кожним народом у тому, що історично звершується, сходить, розпускаючись-розквітаючи, його світ і в якому зберігається як така, що прикрито замикається, його земля” [24, 33].

Спроба експлікації діалогу має на меті привернути увагу науковців до джерельних матеріалів модерної української літератури, що зберігаються за кордоном, а також виявити неочевидні шари змісту листування Юрія Шевельова та Богдана Рубчака та концептуалізувати критичні позиції двох визначних літераторів, чії праці належать до найцінніших досягнень української гуманітарної думки модерної доби<sup>4</sup>. Реалізацію

<sup>4</sup> На тлі добре відомих філологічній спільноті високих характеристик творчо-інтелектуального ества Юрія Шевельова нагадаємо одну знакову, на нашу думку, характеристику Богдана Рубчака: рідкісний у сучасній культурі тип «генія сократичної бесіди» [8, 239].

широко поставленої мети з огляду на обсяг студії ми зводимо до трьох завдань: виявити психологічну канву листування, розглянути концепт родинності у ньому, розкрити “дійсне чуття” (Іван Франко) Поета і Критика у діялозі.

Те, що перший, представлений в архівах, лист Юрія Шевельова до Богдана Рубчака датований 6 січня 1959 р., а Богдана Рубчака до Юрія Шевельова – 19 березня 1961 року, говорить, що зберігся далеко не повний епістолярний діалог. Проте й у такому обсязі він дає цікавий матеріал для констатації й осмислення багатьох питань.

#### 1. Психологічна канва листування

Її відтворюють звертання. У них переплітаються діловитість, довіра, приязнь, гра, іронія й самоіронія. Звертання Богдана Рубчака до Юрія Шевельова в перші часи знайомства академічно-шанобливе: “Вельмишановний Пане Професоре!”, наприклад, [17]. Коли стосунки ближчають, звертання стає більш теплим: “Дорогий Юрію Володимировичу!”, зокрема [19].

Юрій Шевельов, як правило, не міняв обраної від початку форми звертання до своїх адресатів. Але його листи до Богдана Рубчака ламають цю традицію. Найчастіше повторюване звертання: “Дорогий Богдане Ярославовичу!”. Але поза тим зустрічаємо: “Шановний Пане Богдане” [29], “Дорогий Пане Богдане” (найчастіше вживане звертання, наприклад: [28], “Вельмишановний Пане Богдане” [32]).

Суб'єктивність звертань зростає відповідно до збільшення часу знайомства й дружби. Після того, як Богдан Рубчак отримав звання професо-

ра, лист починається словами: “Випадало б тепер почати “Шановний Пане Професоре”, але сподіваюся, що Ви дозволите мені по-старому почати, – Дорогий Пане Богдане!” [34]. Іншого разу: “Пугу-пугу, новонароджений мій синку!” [38]. Також зустрічаємо: “Дорогий Б. Я.!” [39; 53], “Вельмишановний пане Професоре Рубчак!” [42].

Є листи без звертання, але їхній тон сам по собі імплікує неформальне й дружнє, з родзинкою легкої філологічної гри, ставлення до адресата: “Пише Ваш духовий помічник чи, коротко, піддушник. Просто, щоб тримати Вас *on courant*. Я розписав листи до Повпа, Ганса Роте і Мак-Міллена з чужинців... Побачимо, чи з того що буде, чи нічого” [44].

І нарешті приклад просто віртуозного обігрування Юрієм Шевельовим ініціалів Богдана Рубчака: “Дорогий Бо-Яр-е!” [48].

Гумором перейнятий лист Юрія Шевельова від 31 серпня '83<sup>5</sup>. Іронія, обернута на адресата, тут збалансована самоіронією, що засвідчує повагу до співрозмовника й почування з ним на рівних: “Щоб Ви мене не запідозрювали в мерзенних замірах і намірах, виписую всі звертання, які спадають мені на думку –

Дорогий Богдане Ярославовичу, Професоре Рубчаче, засновнику науки тещології, невтомний борче за незалежну Ескімосію і майбутній перший президенте цієї потужної держави!!!

Маєте рацію, мій роман з Пріською з Полоцька триває<sup>6</sup>. Це правда,

<sup>5</sup> Тут і далі в тексті дати показані в тому вигляді, у якому вони фігурують в оригіналах листів.

<sup>6</sup> “Пріська з Полоцька” – княжна Єфросинія. А “роман” з нею – це студіювання написів на її хрестії 1161 року.

що вона не першої молодости, але ж і мені вже майже стільки років” [43].

Кожне звертання містить у собі настрій адресанта, але головно показує властиву діалогу психологічну свободу. Це доволі рідкісний для Юрія Шевельова підхід, який переважно тримав дистанцію у стосунках із іншими. Тут вона якщо не знята, то принаймні максимально скорочена.

## 2. Концепт родинної близькості

Передання традиції у спадок від одного покоління мистців до наступного – це прикмета українського національного ґрунту; вона виражала себе в літературі ХІХ століття через посвячення літераторів у батьки, сини, доньки один одного. За довгі роки знайомства Юрія Шевельова із Богданом Рубчаком концепт родинності вербалізувався розмаїто, але не в сенсі хронологічної наступності поколінь у виконанні незмінної програми літератури, як це робило народництво позаминулого століття, а у відчутті духової близькості, яка, за істотної різниці у поглядах на літературу, наукових позиціях, зрештою, у віці, зобов'язувала до глибокої відповідальності перед близьким “родичем”. Очікуючи від Богдана Рубчака рецензію на *Меандри Віри Вовк*, Юрій Шевельов пише: “Ваша стаття має вже тата, має й маму, чекаю на дитя” [37]. Переїнятий останніми деталями редагування *Анналів* УВАН, Шевельов удається до мотиву батьківства, приспішучи Богдана Рубчака: “Не відвертайтеся від Вашого байстряти перед самим його народженням, не штовхайте мене на шлях Катерини, бо я теж можу «шубовсть у воду»” [50].

Дещо зтягнувши із надсиланням Юрію Шевельову відредагованих

матеріялів *Анналів*, Богдан Рубчак залучає до свого листа ремінісценцію з вірша Олекси Веретенченка: “Вже недалеко, небагато / До заповітного кінця. / За все, за все помститься тато\*” (під зіркою: “\*Тато – Юрій Володимирович Шевельов”) [21].

Юрій Шевельов, задоволений надісланими матеріялами, завіряє у відповідь: “Ні, цей тато не з мстивих” [45].

Візію родинності створює Богдан Рубчак, коли дізнається, що Юрій Шевельов складає із себе обов'язки головного редактора “Сучасности”: “Дорогий Юрію Володимировичу!

Дійшла до мене недавно сумна вістка, що Ви залишаєте “керму” й прощаєтеся зо “Суччю”. Ну, як же можна? Ну, хіба це совісно? Як ми без Вас, Батьку, та й козакувати будемо?” [20].

Юрій Шевельов, який тонко реагує на прояви стилю у всьому, не забарився з відповідною реакцією: “Пугу-пугу, новонароджений мій синку!

Президентський лист пішов до справ академічних... Моє неректорство – доконаний факт... Щодо синівства, – дякую, але в наш час діти покидають батьків рано, а потім приїздять хіба на похорон. До того я ніколи не любив дітей. Можу зробити виняток, звісно, для цієї” [38].

Чого в цьому листі більше? Прийняття гри в дуєті... у чомусь на зразок епістолярного театру? Схвилюваності від запропонованої йому ролі батька? Вагання, чи варто довіритися Іншому й чи не призведе довіра до відчуження? Готовності прийняти це як виклик долі й спробувати набутти сина за духом? А чи всього разом під флером іронії й самоіронії, що дає змогу обом листувальни-

кам зберегти приватний простір, не нав'язуючись і не спокушаючись на свободу один одного?

Безперечно, Ю. Шевельов домінував у цьому діалозі. Але чи мали б ми тепер предмет розмови, якби зусиллями обох співрозмовників не постав спільний культурний, світоглядний, психоетноментальний простір? У Б. Рубчакові, як він сам визнає, попри "сартризм", живе "бойківський поганин" [18]. Ю. Шевельов вивчає не до кінця зрозумілі йому корені свого українства (так би мовити "слобожанського ідола"), й, фактично, протягом усього життя студіює історію української мови (сказати б, її зародковий стан), Харків (як місто його фізичного й культурно-особистісного початку) й українське мистецтво (простір його генетичної пам'яті)<sup>7</sup>. Глибокий інтерес Богдана Рубчака до української літератури знаходить зворушений відгук у Юрієві Шевельові: "Радий, що відкриваєте скарби в нашій літературі. І я. Досі. Аж соромно" [33].

Отже, цей діалог забезпечують базові обставини: (1) його психологічна свобода, яка, до речі, не виключала різних робочих епізодів, (2) "родинний" "український ген", властивий обом співрозмовникам, що схиляло їх обох свідомо затримувати себе в українській культурі для себе та її самої.

Напруги й динаміки взаєминам надає низка чинників. Серед них приналежність співрозмовників до різних поколінь, до різних освітньо-

академічних традицій, до різних інтелектуальних і психо-типів.

3. *"Дійсне чуття" поета й критика в діалозі*

Юрій Шевельов від самого початку формувався як дослідник і аналітик. У літературі, – крім короткого відрізка часу, коли сам писав поезії, – він ішов двома дорогами: інтерпретації й послідовного історизму. У межах першої "дороги" Тамара Гундорова дослідила т. зв. "театралізовану", "близьку до постмодерністської", критику Шевельова [4]. Матеріал для роздумів їй дала стаття "Го-Гай-Го", автора якої, на думку дослідниці, можна було охрестити "четвертим бубабістом". Друга "дорога" – це дорога "історика літератури", де Шевельов, за його власним визначенням, "не є постмодерністом" [5, 97].

Водночас в обох випадках критична рефлексія поставала на основі "дійсного чуття" (вислів Івана Франка) художньої текстури й художнього стилю. Шевельову не зрадило "дійсне чуття", яке навідало його щодо "Бу-Ба-Бу", тому він став на відповідну іронічно-ігрову платформу, бо серйозні критичні закиди несерйозному в своєму естві літературному "створінню" недоречні, якщо тільки критик свідомо не бажає засвідчити своє простацтво чи недалекоглядність. Критичні інтерпретації давали інтелектуалові більшу, ніж зазвичай, свободу думки. Проте й небезпек, в уяві Шевельова, інтерпретація несла більше, бо критикові треба бути свідомим свободи, щоб вона не перетворилася на анархію суб'єктивності. Цим пояснюється, вочевидь, його оцінка в листах своїх і чужих інтерпретацій як "модної хвороби", яка загрожує брех-

<sup>7</sup> Про пошук Юрієм Шевельовим своїх українських начал предметно йшлося у нашому виступі на конференції "Kharkiv – City of Ukrainian Culture: An International Conference In Honor Of Yuri Shevelov" (12-13 березня 2015 р., Гаріманівський інститут Колумбійського університету, США) [60].

нею, і не є науковим вивченням літератури<sup>8</sup>.

Академічна дисципліна скеровувала рух від факту до факту, схилилася до аналізу у системі зв'язків та наслідків. Коли у листі Богдана Рубчака з'являється прихильне міркування про "надхненні" статті, то Юрій Шевельов розвиває думку так: "Надхненні" статті, щоб триматися Вашого терміну, корисні, коли є не тільки вони. Але коли вони монопольні, це стає небезпечно. Найцікавіше може йти від дрібного й суто фактичного, а приходити до широких узагальнень...

А потім, потрібні в літературознавстві й "нудні" речі. Біографія, текстологія і т. д. не можемо скидати їх за борт, не мусимо віддати їх советам, які так перебріхують" [41].

Богдан Рубчак насамперед – поет, але й академічний учений. Юрій Шевельов вважав його щасливим випадком в українському еміграційному середовищі, де добрих поетів, що є водночас і "літераторами" (літературознавцями), майже немає [30]. Він просив про статті до "Сучасности", писав, що не уявляє себе на посаді редактора цього журналу без участі порад і допомоги Богдана Рубчака [35], покладав на нього надію як на кращого з усіх можливих наукових редакторів для літературознавчого випуску згадуваних тут *Анналів УВАН* [46], високо оцінював перекладацький талант Богдана Рубчака, здатного зберегти найскладніші стильові й семантичні

нюанси оригінального наукового повідомлення [29], [30], [31].

Але в кожному випадку їхньої співпраці в Юрієві Шевельові домінує жадібність на "поетистичність" Богдана Рубчака<sup>9</sup>. Уже перший лист зумовлений художнім враженням: "Шановний Пане Богдане, я проковтнув Вашу збірку в поїзді... Мені здається, що за винятком може пари поезій, яких можна було б і не включати., Камінний сад – і справжнє, і професійне. Дуже Вам вдячний. Ваш Ю. Шевельов" [27].

Замовляючи статтю для тематичного числа "Сучасности" про сторіччя між 1878 та 1978 роками, Ю. Шевельов домагається властивої Б. Рубчаківі "справжності", прохаючи писати "неортодоксально й суб'єктивно" (себто неакадемічно?), щоб "поставити питання й розворушити думку про період української літератури останніх десятиліть 19 століття, "який у нас поховали безнадійно" [34].

Отримавши від Б. Рубчака статтю *Героїзм малих діл (ситуація української літератури навколо 1878 року)*, схарактеризував її як "добру", "солідну", "персональну студію" доби: "А справді дякую, бо знаю і те, що період не зовсім Ваш, і інші труднощі були. Але знаю й те, що справді видатні віртуози час від часу люблять виступати в скромній ролі учасника квартету чи іншого ансамблю, бо це привчає їх до самодисципліни й самоконтролю. Тільки менші таланти бояться цього або гребують. Бачу "Сучасність", бе-

<sup>8</sup> "Помірковане" ставлення Юрія Шевельова до інтерпретацій неодноразово підкреслюється в його листах. Наприклад: "Наша історія літератури майже цілком перевелася на інтерпретації, а треба плекати фактично-біографічно-історичне тло" [40]; "Я історист і жанр інтерпретації мене не захоплює. Вуаля, се ту" [47].

<sup>9</sup> Цей термін запропонував сам Юрій Шевельов у студії *Трунок і трутизна. Про "Палімпсести" Василя Стуса*. Володимир Моренець витлумачив його як "непохопний духовний зміст лірики, що не піддається вичерпній понятійній ідентифікації й сигналізує про себе поетичним словом" [14, 99].

резневе число, як такий ансамбль” [35].

Водночас *Героїзм малих діл* здобувся не лише на компліменти. Шевельова насторожив підкреслений академізм викладу: “...Тільки часом є блискітка старого, не-богемного, але трохи коло-богемного Рубчака. А так мовить стовідсотковий професор. Справді, буття визначає свідомість, – чи гра і маска? Я толерував цей неоакадемізм у тоні, але раз чи два таки не втримався і усунув якийсь там «тепер перейду до питання» і т. п.” [35].

І пізніше Шевельов підкреслює цю рознесеність свого сприйняття співрозмовника між двома полюсами (поезія й наука). Наведемо один приклад, але він непоодинокий: “Дорогий Богдане Ярославовичу, професор Рубчак обіцяв мені статтю про Чижевського. Богдан Рубчак обіцяв мені – що звучало несподівано і манливо – поезії. Але, як писав Наш Великий Кобзар, – “і знов мені не принесла нічого пошта із Чикаго”. А я знов, як писала Наша Велика Поетка, – «Контра спем сперо»” [36].

Смислова вага поетичних алюзій тут значно більша, ніж академічних. Створюється враження, що Ю. Шевельов потерпає за ненадісланою поезією більше, ніж за академічною статтею, хоча, виходячи з його власної академічної репутації, мало бути навпаки.

Світло на неясні тривоги Шевельова, можливо, проливають дві студії (одна – Богдана Рубчака, друга – Юрія Шевельова), навколо яких виникає особливе завузлення їхнього епістолярного діалогу. Можемо помилятися, але здається, що це кульмінація взаємин талановитих літераторів і доказ їхнього співпереживання

літератури, образно кажучи, “дійсного чуття”, поділеного на двох. Студія Богдана Рубчака має назву *Серце надвоє роздерте*. Вона була написана як передмова до книги *Поезії старі і нові* Наталі Ливицької-Холодної (Нью-Йорк, 1986). Студія Юрія Шевельова, присвячена цій же книжці, принципово позбавлена назви.

Передмова Богдана Рубчака шукає і віднаходить “логіку” творчості поетеси. Це дуже ефективний спосіб представлення нової книги читачеві. Критик раціонально підказує побачену ним “діялектику” художньої думки, підбирає певний “ключ” до неї. Таким чином, читач, який скористається професійними підказками, має більше шансів сприйняти унікальний поетичний світ. Із іншого боку, він може не прийняти запропонованої “логіки” й “ключів”. І це змусить, відштовхнувшись від поглядів критика, активніше шукати своє прочитання.

Богдан Рубчак побачив “залом” / “згиб” між довоєнною та повоєнною лірикою Наталі Ливицької-Холодної. На цій метафорі він побудував свою візію “діялектичної двоїстості”, “життєдайних двоєдностей”, які “діють скрізь у цій книзі – не тільки в її загальному профілі, але й у окремих тематичних і стилістично-формальних моментах” [23, 118]. Критик сформулював евристичні й верифікаційні завдання своєї студії. Він послідовно й аргументовано представив поетичний феномен Наталі Ливицької-Холодної. Високотехнологічний аналітизм, базований на академічній традиції, працює у цій студії на встановлення зарубіжних джерел української поетки (Шарль Бодлер). Робота з поетичними текстами надзвичайно скрупульозна – у студії проаналізова-

но формально-стильові, мотивно-образні аспекти. Доведено, що ця поезія є перемогою, на яку в історії літератури святкує небагато поетів. Зрештою, ґрунтовна аналітико-синтетична, чітко структурована праця, суворо дисциплінована в методологічному й операційному аспектах свідомо закінчена в тому моменті, де має розпочатися суб'єктивна співпраця поета й кожного читача.

Зробивши колосальну працю з розбору поетики, критик визнав, що зовсім недостатньо для представлення перемоги Поезії осмислити “технічну майстерність” книжки. Це останнє речення передмови відкриває читачеві самостійну дорогу до книжки.

Сьогодні ця передмова служить зразком професійної літературної критики, яка одночасно розкриває й приховує поезію; яка зтягує думку в поетику й благословляє її на вільний лет, яка говорить рівно стільки, щоб втримати читача в стані апетиту на поетичне явище.

Студія Ю.Шевельова *Без назви / sans titre / ohne Titel / untitled / sin titolo / senza titolo* побачила світ на початку 1987 року. Про неї Юрій Шевельов написав Богданові Рубчакові: “Викінчую статтю про Л-Х. Не рецензію, не про книжку, а таки про її поезію, отже, про Вашу статтю там не буде, а буде це все ніби додаток до неї” [51]. Прізвище Богдана Рубчака в статті “без назви” згадано сім разів не принагідно, а в порядку адресної дискусії про літературний критицизм, його методологію, сенси й підстави.

На перший погляд це може здатися дивним, але студія ніби скерована проти раціонально-аналітичного й історико-культурологічного вивчен-

ня літератури, яке її автор послідовно обстоював у своїй професійній діяльності. Формалістичному підходу до поезії тут протиставлено тезу її феноменального ества й ірраціонального впливу на читача. Чим це зумовлено? Вочевидь, слід пам'ятати, що Шевельов ніколи не був доктринером-ортодоксом. У кожному явищі він цінував його сутнісні унікальні риси, до розуміння яких шукав і прокладав відповідний шлях. Це стосувалося і його самого як об'єкта авторефлексій, і ставлення до інших людей.

Не випадково він високо цінував поезію Богдана Рубчака як “справжню” і його самого як “справжнього Поета”. Не випадково він застерезливо писав про домішування академізму до “старорубчакізму”, до “коло-богемного Рубчака” як про щось несподівано вразливе для себе. Поет є альфою й омегою “дійсного чуття”, синтетичного образу, запорукою живого ества мистецтва. Професор вступає аналітиком і хірургом слова.

Богдан Рубчак здійснив філологічний аналіз поезій Наталі Ливицької-Холодної й ніби заслонив “дійсне чуття” феноменальної сутності мистецтва, твореного Поетом. Для Шевельова воно виринуло майже дисонансно в останньому реченні студії *Серце надвоє роздерте* наголосом, що знання “технічної майстерности” недостатнє для розуміння поетичної перемоги Наталі Ливицької-Холодної [23, 166].

Відтак Юрій Шевельов фактично продовжив розмову після крапки, яку поставив Богдан Рубчак. У своєму есеї він показав, що раціональний аналіз безсилий проявити ірраціональне “дійсне чуття”, формалізм має сенс тоді, коли він тільки етап у

наближення до справжнього буття, яким є поезія. Ю. Шевельов – формально Не-поет – обстоював цілісну естетику мислення, у якій рацію не відкидає емоцію, а вони існують у взаємодоповненні й діалектиці: “Як назвати цей залишок чи цю надвишку, що стоїть поза і понад сумою засобів, не знаю. Щоб не вдаватися знову в суб’єктивізм і трансценденталізм, пропоную назву – без назви / sans titre / ohne Titel / untitled / sin titolo / senza titolo” [56, Т. II, 243].

Це був принциповий крок на захист цілісної “справжньої” реакції на живу “справжню” поезію, на захист “дійсного чуття”. Що це так, доводить розгніваний – “препоганий” (вислів Юрія Луцького) – лист Юрія Шевельова до тодішнього редактора “Сучасности” (того ж таки Юрія Луцького), спричинений напозір невинною пропозицією останнього вмістити статтю “без назви” у двох числах журналу, попередньо розбивши її на дві частини. Категоричний тон відповіді Юрія Шевельова свідчить, що вкладені у студію ідеї мають для нього непроминальне значення: “Є статті, що надаються до ділення. Приміром, стаття Рубчака про Лівницьку природно ділиться на три частини – молода Лівницька – стара Лівницька – форма її поезій. Бо ця стаття – раціональна. Сенс моєї статті в тому, що вона ірраціональна, її підтекст прихований і з’ясовуються тільки в останньому реченні, яке розкриває зміст нібито беззмістовної назви. Бо це стаття не тільки про Лівницьку, а й проти самовпевненого раціоналізму в літературній критиці. Стаття наскрізь полемічна, але приховано. Для мене цей аспект важливіший, ніж характеристика Лівницької. Це моє кредо і ніби заповіт.

Це моя самокритика, бо я був давніше теж подібний до «раціоналістів». Усе це безслідно зникає, коли статтю поділити. Її друк у двох частинах робить її все-одно, що недрукованою взагалі, безпредметовою” [54].

Із самої статті “без назви”, із кроків для реконструкції єства критичної свідомости Юрія Шевельова, з його епістолярію впливає, що ця унікальна праця замислювалася не так для полеміки з Богданом Рубчаком, як для самопізнання особистості, яка себе вибудувала усупереч усім советським катаклізмам, крізь які пройшла. Але як реакція саме на статтю Богдана Рубчака, есей “без назви” адресований насамперед йому – “заповіт батька дорослому синові” – для постійного нагадування про унікальність щирої натури, “дійсного чуття” особистості, непідпорядкованість цього “чуття” жодному теоретичному методу, і його здатність творити справжню поезію і справжню критику.

Богдан Рубчак почув “заповіт”. 18 січня 1987 р. він відписав Юрієві Шевельову надзвичайно проникливу відповідь, де було захоплення студією як однією з найкращих у Шевельова... і серйозний аналіз її основних тез. Перше наближення до цього листа виявило, що Б. Рубчак перетворив властиву Шевельовським працям “подвійність сенсів” (“адже Ваш текст, як завжди, з «подвійним дном!»” [22]) на спосіб власного реагування на критику. Наприклад, він дякує за “майже барокові (неоднозначні? – Т. Ш.) компліменти, що на них ...аж ніяк не заслужив” [22]. Він погоджується із “переяскравленням” у своїй передмові можливостей формалістичного підходу, яке скритикував Шевельов,



але й наголошує, що добре знання формалізму (тобто його сильних та слабких сторін) дало змогу сформулювати “неоформалістичні” або навіть “не-формалістичні” висновки: “Це я особливо «кропітно» намагався робити в нашій розмові про Л-Х, особливо в моєму пасажі про «вісниківців», але й теж у другій частині статті, про «нову» її поезію. Про це я згадую в останньому реченні своєї статті” [22].

Але ж дотримання певного методу дисциплінує думку, запобігає анархії суб’єктивізму – “нагадує” магістральну настанову свого старшого колеги й друга йому самому Богдан Рубчак. А водночас застосований метод забезпечує один із можливих варіантів критичного мислення.

Співіснування різних способів і варіантів критичної думки – запорука гуманітарного плюралізму, про який мріяв Шевельов і просував своїми працями. Це відчуває його адресат: “Отже хоча б тут відбувається між нами розмова – розмова двох варіантів критичного мовлення, в якому один ніби заперечує критичну дисципліну в ім’я суб’єктивної реакції, а другий ніби її проголошує” [22].

Відтак, головний сенс статей і епістолярію “по статтях” – в утвердженні багатоголосся критичного дискурсу, бо кожне “дійсне чуття” як акт мислення суб’єктивне й неповторне. Література живе в плюральному просторі індивідуальних рефлексій. Цитуємо Б. Рубчака: “Ще більше радію глибшим рівнем Вашого тексту, який підноситься [до мене] [...] дружньою і вдумливою полемікою з моїми думками, що з неї я вже багато скористав і що її я пережив. Ви

тонко зрозуміли мій натяк в одному з моїх останніх Вам листів, що недобре, що в Вашій статті про мою не буде. Ваша зустріч і розмова з моєю статтею це те, що тепер нам необхідне. Адже тільки в справжніх розмовах може куватися нове, як це прекрасно знають усі зачинателі будь-якого відродження думки, включно з (пригадуєте?) ді-півськими. Без таких розмов і зустрічей (коли кожний сидить у своєму кутку і бубнить своє, а Свароги з Качуровськими нас “зустрічають”) – про ніяке відродження говорити не можна.

Наслідок всього цього вельми цікавий: Ваша стаття куди більше поетично творча, куди більш юна, ніж моя. І навіть у цьому я чую цікаву між нами розмову, повну пікантних парадоксів, аж до ролі Хвильового в критиці” [22].

Юрій Шевельов був задоволений прочитанням і розумінням студії “без назви” Богданом Рубчаком. Дозволимо собі зацитувати більшу частину відповідного листа: “Дорогий Пане Богдане!

Як добре знати, що на світі є хоч одна людина, яка вміє читати...

Я справді тішуся Вашою реакцією. Одному волати в пустелі – роля клясична, але невдячна. Вдвох усе-таки веселіше. Істотних розбіжностей у істотному я не бачу. Я з формалізму вийшов і його не заперечую. Те, що не вкладається в формули і виходить поза межі форми одержується тільки після формалізму. Як сказав Ендрю Ваєт про реалізм – «Найкраще, що могло трапитися реалізові, – це абстракціонізм». Перефразуймо це на інтуїцію і формалізм, і я скажу, що найкраще, що могло трапитися інтуїтивізму, – це формалізм.

Так і щодо віку. Звучить претензійно й трюїстично, а все таки загальної істини нема. Вона міняється з віком. Якби люди жили до 150 років, зберігаючи здатність думати, була б ще четверта істина. На щастя (?), люди дуріють перед таким віком, тому істин в основному є три, і про це я кажу. Але істина старости теж не абсолютна і теж не найвища.

Чи моя стаття більше сподобалася б Л-Х, я не знаю. Нічого не маю проти того, щоб принести їй радість, але не писав це спеціально для неї. Якщо так буде (поки що я нічого від неї не чув), то це може пояснюватися тим простим фактом, що ми обоє «вісімдесятники». Та ще й тим, що ми обоє пережили фантастично сліпу молодість, як я це тепер бачу (отже, істина відносна).

Щоб із статтею покінчити, в ній ще намічене, правда, тільки зачерком, третє дно, – ми і Європа. Тому заголовки чотирма мовами. Тому Олесь, а не Бодлер (У ролі джерела поезії Наталі Лівницької-Холодної. – *Т. Ш.*). Хоч я дуже докладно й пильно стосунків Л-Х з Б. не студіював, може, якби це зробив, погодився б з Вами” [52].

Побіжно скажемо, що студія Шевельова таки справді більше сподобалася самій поетесі, але сьогодні справа не в цьому. Обидві студії, тематичні рефлексії й авторефлексії авторів схиляють до думки, що “дійсне чуття” не відриває поезію від сенсворчих начал суб’єкта. Воно вбудовує її в широкий горизонт відносин зі світом, іншими людьми, своєю індивідуальною історією; допомагає шукати і знаходити однодумців, друзів, наступників за духом.

Отже, епістолярний діалог Юрія Шевельова і Богдана Рубчака відбу-

вався не як формальне спілкування, а як спосіб творчо-інтелектуального саморозкриття і взаємозбагачення двох непересічних високоталановитих особистостей рівно як і спосіб розгортання методологічного плюралізму української літературної критики, свідомий запит на який сформується за кілька років.

Архівний епістолярій дає унікальну можливість розширити наші знання про цих літераторів, поглибити уявлення про критичну свідомість української літератури, а відтак і сприймати епістолярну спадщину як складник українського гуманітарного ландшафту.

Ця студія аж ніяк не вичерпує заторкнуту тему. У перспективі – дослідження інших її аспектів та видання самого епістолярію, оскільки оперування повними даними листів відкриває багаті можливості для його використання у науковій теорії та практиці.

### Bibliography and Notes

1. Барка Василь, *Лист до Б. Рубчака від 21 березня 1962 р.*, [in:] *Bakhmeteff Archive*, Rare Book & Manuscript Library of Columbia University: Bohdan Rubchak Papers (неописана колекція).
2. Баштова Надія. *Юрій Шевельов і Григорій Костюк: “...На старості літ починаємо листуватися...”*, [у:] *Спадщина. Літературне джерелознавство. Текстологія*, Київ: Стилос 2010, Том 5, с. 352-364.
3. Гайдеггер Мартін, *Дорогою до мови* / Пер. з нім. В. Кам’янець, Львів: Літопис 2007, 232 с.
4. Гундорова Тамара, *Посттоталітарна пам’ять і театр “розрадяннення людини” Ю. Шевельова*, [у:] *Ідентичність і пам’ять у пострадянській Україні*, / Ред. М. Антонович, Київ: Дух і Літера 2009, с. 173-185.

5. Гундорова Тамара, *Юрій Володимирович Шевельов: буденні спогади про небуденну людину*, [у:] "Слово і Час" 2009, № 2, с. 95-99.

6. Денисенко Олена, *Юрій Шевельов як критик і науковець у своїх листах до Оксани Соловей*, [у:] *Вісник Харківського національного університету імені В. Каразіна* 2009, Випуск 57, № 854 (Філологія), с. 65-70.

7. Дзюба Іван, *Юрій Шевельов: літературознавець, есеїст, культуролог, "Сучасність"* 2009, № 3-4, с. 155-184.

8. Забужко Оксана, Шевельов Юрій, *Вибране листування на тлі доби: 1992 – 2002: з додатками, творами, коментарями, причинками до біографій та іншими документами*, Київ: Факт 2011, 504 с.

9. Знаєнко Мирослава, *Спомини про Вчителя: Юрій Володимирович Шевельов (1908 – 2002)*, "Слово і Час" 2009, № 2, с. 92-95.

10. Корогодський Роман, *Юрій Шевельов (Шерех). Портрет*, [у:] *Idem, І дороги. І правди. І життя*, Київ: Гелікон 2002, с. 121-192.

11. *Листи Юрія Шевельова до Олексія Ізарського / Упор. Микола Степаненко*, Полтава 2014, 388 с.

12. *Листування Юрія Шевельова і Григорія Костюка (1950 – 1988) / Упор. Н. Баштової*, [у:] *Спадщина. Літературне джерелознавство. Текстологія*, Київ: Стилос 2010, Том 5, с. 365-501.

13. Лучук Ольга, *Боятися стати на власні ноги: Епістолярний діалог Юрія Шевельова з Юрієм Луцьким*, [у:] *Українська культура: Культурно-освітній та літературно-мистецький ілюстрований журнал* 2008, № 12, с. 32-33.

14. Моренець Володимир, *Оксиморон: Літературознавчі статті, дослідження, есеї*, Київ 2010, 528 с.

15. Павличко Соломія, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ: Либідь 1999, 447 с.

16. Поліщук Ярослав, *Критика і самокритика (Юрій Шерех та Юрій Лавріненко)*, [у:] *Idem, Література як геокульту-*

*турний проект*, Київ: Академвидав 2008, с. 235-268.

17. Рубчак Богдан, *Лист до Юрія Шевельова від 19 березня 1961 р.*, [in:] *Bakhmeteff Archive*, Rare Book & Manuscript Library of Columbia University: Yurii Shevelov Papers, Series I: *Correspondence*, Subseries 1: *Correspondence with Individuals*, Box 11, folder 16.

18. Рубчак Богдан, *Лист до Юрія Шевельова від 30 травня 1978 р.*, [in:] *Ibidem*.

19. Рубчак Богдан, *Лист до Юрія Шевельова від 10 липня 1978 р.*, [in:] *Ibidem*.

20. Рубчак Богдан, *Лист до Юрія Шевельова від 11 лютого 1981 р.*, [in:] *Bakhmeteff Archive*, Rare Book & Manuscript Library of Columbia University: Yurii Shevelov Papers, Series I: *Correspondence*, Subseries 1: *Correspondence with Individuals*, Box 11, folder 17.

21. Рубчак Богдан, *Лист до Юрія Шевельова від 6 серпня 1985 р.*, [in:] *Bakhmeteff Archive*, Rare Book & Manuscript Library of Columbia University: Yurii Shevelov Papers, Series I: *Correspondence*, Subseries 1: *Correspondence with Individuals*, Box 11, folder 18.

22. Рубчак Богдан, *Лист до Юрія Шевельова від 18 січня 1987 р.*, [in:] *Bakhmeteff Archive*, Rare Book & Manuscript Library of Columbia University: Yurii Shevelov Papers, Series I: *Correspondence*, Subseries 1: *Correspondence with Individuals*, Box 11, folder 19.

23. Рубчак Богдан, *Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу*, Львів: Піраміда 2012, 484 с.

24. Фізер Іван, *Філософія літератури*, / Ред. В. Моренець, Київ 2012, 217 с.

25. Шевельов Юрій, *Вибрані праці: У 2-х томах, Том 1: Мовознавство; Том 2: Літературознавство*, Київ: 2008, 583 с., 1151 с.

26. Шевельов Юрій, *З історії незакінченої війни / Упорядники О. Забужко, Л. Масенко*, Київ 2009, 471 с.

27. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 6 січня 1959 р.*, [in:] *Bakhmeteff Archive*, Rare Book & Manuscript Li-

brary of Columbia University: Bohdan Rubchak Papers (неописана колекція).

28. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 24 серпня 1960 р.*, [in:] Ibidem.

29. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 18 лютого 1961 р.*, [in:] Ibidem.

30. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 2 березня 1961 р.*, [in:] Ibidem.

31. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 22 березня 1961 р.*, [in:] Ibidem.

32. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 31 березня 1964 р.*, [in:] Ibidem.

33. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 11 лютого 1974 р.*, [in:] Ibidem.

34. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 1 липня 1978 р.*, [in:] Ibidem.

35. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 27 січня 1979 р.*, [in:] Ibidem.

36. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 18 квітня 1979 р.*, [in:] Ibidem.

37. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 6 лютого 1980 р.*, [in:] Ibidem.

38. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 21 лютого 1981 р.*, [in:] Ibidem.

39. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 23 лютого 1983 р.*, [in:] Ibidem.

40. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 30 березня 1983 р.*, [in:] Ibidem.

41. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 6 серпня 1983 р.*, [in:] Ibidem.

42. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 21 серпня 1983 р.*, [in:] Ibidem.

43. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 31 серпня 1983 р.*, [in:] Ibidem.

44. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 12 вересня 1983 р.*, [in:] Ibidem.

45. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 12 серпня 1985 р.*, [in:] Ibidem.

46. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 25 липня 1985 р.*, [in:] Ibidem.

47. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 14 вересня 1983 р.*, [in:] Ibidem.

48. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 21 вересня 1985 р.*, [in:] Ibidem.

49. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 25 грудня 1985 р.*, [in:] Ibidem.

50. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 13 січня 1986 р.*, [in:] Ibidem.

51. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 18 серпня 1986 р.*, [in:] Ibidem.

52. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака від 25 січня 1987 р.*, [in:] Ibidem.

53. Шевельов Юрій, *Лист до Богдана Рубчака без дати*, [in:] Ibidem.

54. Шевельов Юрій, *Лист до Юрія Луцького від 14 грудня 1986 р.*, [in:] *Bakhmeteff Archive*, Rare Book & Manuscript Library of Columbia University: Yurii Shevelov Papers, Series I: *Correspondence*, Sub-series 1: *Correspondence with Individuals*, Box 8, folder 9.

55. Шерех Юрій, *Поза книжками і з книжок* / Упорядник Р. Корогодський, Київ: Час 1998, 456 с.

56. Шерех Юрій, *Пороги і Запоріжжя: література, мистецтво, ідеології: У 3 томах*, Харків: Фоліо 1996–1998.

57. *Юрій Лавріненко та Юрій Шерех: листування 1945 – 1949* / Координатор проекту Лариса Лавріненко (за підтримки Української Вільної Академії Наук у США); Вступне слово Альберта Кіпи; Передмова, упорядкування листів, підготовка до друку Тетяни Шестопалової; прим. Тетяни Шестопалової, Олександра Брайка, Київ: Український культурологічний альманах “Хроніка 2000” 2015, 304 с.

58. Юрчук Олена, *Маскарадна літературна критика як український варіант антиколоніальної критики*, [у:] *У міні імперії: українська література у світі постколоніальної теорії*, Київ: Академія 2013, 224 с.

59. *George Y. Shevelov Papers, 1922 – 2001*, Web. 16.07.2016. <[http://findingaids.cul.columbia.edu/ead/nnc-rb/ldpd\\_4078070/summary](http://findingaids.cul.columbia.edu/ead/nnc-rb/ldpd_4078070/summary)>.

60. *Kharkiv – City of Ukrainian Culture: An International Conference In Honor Of Yuri Shevelov*. Web. 10.07.2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=YYOPXLeHfn0>>.

**Iryna Baraniuk**

**POETICS OF FICTIONAL PEDAGOGICAL TEXTS  
BY VASYL' SUKHOMLYNSKYI**

Volodymyr Vynnychenko Kirovohrad State Pedagogical University, Ukraine

**Ірина Баранюк**

**ПОЕТИКА ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНИХ ТЕКСТІВ  
ВАСИЛЯ СУХОМЛИНСЬКОГО**

*Abstract:* The outstanding Ukrainian pedagogue's works, written in the genre of fairytales and ethic stories, are gaining increasing popularity. This can be explained by their powerful pedagogical influence. The article relevance is in the fact that for the first time there has been made an attempt to analyze secrets of artistic pedagogical texts influence from the point of view of literary criticism. It has been identified that there are two levels in the poetics of fictional pedagogical works by Vasyl' Sukhomlynskyi, such as the inner world of a literary work and its subtext sphere. This idea is illustrated by the analysis of two works. In each of those the outstanding pedagogue resembles an artist-sculptor who carefully models a child's soul with the touches of his delicate hands.

*Keywords:* Vasyl' Sukhomlynskyi, artistic pedagogics, inner world of a literary work, subtext

Василь Сухомлинський (1918 – 1970) – один із найвидатніших педагогів сучасності. Частина його творчої спадщини, яку можна іменувати як «художня педагогіка», з часом набуває усе більшої популярності. А це лише підтверджує наявність у ній неабиякого художнього потенціалу: добре відомо, що іспит часу витримують лише ті літературні твори, які містять у собі особливу мистецьку енергію.

На перший погляд до творення художньо-педагогічних текстів директор Павльської школи вдався з цілком прагматичних міркувань. За

фахом він був філологом, учителем української мови та літератури, але, відчуваючи потребу глибше вивчити всі тонкощі процесу навчання і виховання дітей молодшого шкільного віку, на деякий час перекваліфікувався на вчителя початкової школи. Свою роботу з маленькими школярами описав у знаменитій книзі *Серце віддаю дітям*. Саме в ній він детально дослідив роль казки як одного з засобів, які найбільш розвивають дитину. Творення казок стало улюбленою справою його вихованців.

З часом він вдався до іншого жанру творів художньої педаго-

гіки – так званих «етичних оповідань». Процес творення цього жанру відбувався надзвичайно інтенсивно – з'являлося буквально сотні коротких оповідань, заряджених неабияким виховним потенціалом. Уже після смерті Василя Сухомлинського стараннями його дочки Ольги було видано кілька збірок таких оповідань. Вони користуються великим успіхом у педагогів, які використовують їх у своїй роботі з дітьми. І зараз можна з певністю сказати, що етичні оповідання Василя Сухомлинського є винятково яскравою сторінкою не тільки в українській, а й у світовій літературі для дітей.

Такі класики гуманної педагогіки ХІХ – ХХ століття як Костянтин Ушинський, Януш Корчак, Василь Сухомлинський, Шалва Амонашвілі є авторами казок, притч, оповідань, що містять у собі зміст виразного педагогічного спрямування. У цьому треба бачити закономірність, яка, думається, породжена прагненням видатних педагогів-гуманістів розширити арсенал засобів педагогічного впливу словом, наділенням художньою енергією, тобто такою енергією, яка володіє підвищеним потенціалом педагогічного впливу. Добре відомо, що художній та педагогічний талент є, по суті, аналогічними за своєю природою.

Професіоналізм учителя, який працює з художнім текстом, фактично визначається тим, наскільки він розуміє *художню природу* самого тексту. Лише в такому випадку він буде здатний виконувати одне зі своїх основних завдань – розвивати в учнів здатність до *художнього* (естетичного) сприймання літературного твору. Іншими словами, про-

фесіоналізм учителя визначається його здатністю розуміти не лише педагогічний зміст твору, тобто його ідейний смисл, який має бути переданий учням з якомога більшою повнотою, а й розуміти таємниці *художньої впливовості* твору. Власне знання цих таємниць робить його володарем ситуації, визначає рівень оптимальності методичних прийомів, які застосовуються при вивченні учнями тексту.

Кожний текст, створений із метою впливу, зокрема й педагогічного, здійснює його з допомогою спеціальних виразально-зображувальних засобів. А оскільки текст твору художньої педагогіки є за своєю природою мистецьким, то обґрунтованим буде звернення до фундаментального терміну літературознавчої науки «поетика», який означає *систему виразально-зображувальних засобів художнього тексту*.

Ось чому своє наступне завдання формулюємо як дослідження *поетики творів художньої педагогіки Сухомлинського*.

Проте зараз зробимо дуже суттєве уточнення: ведемо розмову про поетику творів художньої педагогіки, іншими словами – про поетику педагогічних текстів, які створені з прикладною метою здійснювати педагогічний вплив на юного читача. Ця сконцентрованість виразальних зусиль на здійсненні виховного впливу перебуває в серйозній колізії з істинною художністю, яка, як відомо, не терпить оголеної ідейної тенденційності, відкритого моралізаторства.

Вихідне засадниче твердження нашого дослідження полягає у тезі, що твори художньої педаго-

гіки Сухомлинського не тільки не втрачають художню якість через свою ідейно-педагогічну заангажованість, а навпаки, досягають саме в пляні «чистої» художности справжнього успіху. Щоправда, ця художність особлива, у неї своя органіка і своя, думається, генеза, яка йде як від народних казок та художньої педагогіки Костянтина Ушинського, Януша Корчака, Шалви Амоношвілі та інших.

Власне в художності, що притаманна етичним оповіданням Василя Сухомлинського, криються головні секрети їх педагогічного впливу.

Зрозуміло, що розгадка художности потребує відповідного підходу саме з позицій поетики як науки про художність, а точніше, про засоби творення художности. Але, виходячи з того, що у творів художньої педагогіки В. Сухомлинського, як про це щойно йшлося, є своя специфіка («органіка»), необхідно відзначити, що поетика художнього педагогічного тексту має свою особливу структуру. Нас менше нас мають цікавити традиційні для художньо-літературних текстів суто мовні (епітет, метафора і таке інше), характеротворні, ритмомелодійні чи композиційні виражальні засоби. На нашу думку, домінантними в поезії художньо-педагогічного тексту В. Сухомлинського є два рівні – 1) внутрішній світ твору; 2) його підтекстова сфера. Окремо розглянемо кожний із цих рівнів.

Терміни «внутрішній світ літературного твору», «художній світ літературного твору» є широко вживаними в літературознавчій науці категоріяльними поняттями. «Художній світ є потужним засобом

впливу на читача, а значить, він є складником поетики твору» [2, 99], – наголошує літературознавець Григорій Клочек. Сприймаючи твір, читач немов би «входить» у світ, що зображений в ньому, починає жити в атмосфері цього світу. Рівень художности твору визначається «магією» тексту, його здатності «втягнути» у свій внутрішній світ читача (реципієнта). Процес сприймання твору визначається ще й здатністю реципієнта ввійти у його світ, «декодувати» його образну систему. І ця здатність «декодування» залежить від багатьох чинників – інтелектуального розвитку читача, рівня літературної освічености: сюди входить здатність сприймати художнє слово, його «аромат» – саме на цьому неодноразово наголошував В. Сухомлинський. Підготувати дитину до повноцінного сприймання мистецького слова – є одним із найголовніших завдань лінгводидактики видатного педагога. Інші чинники – життєвий досвід, емпатичні можливості, інтерес до подій, які зображені у художньому світі, предметних реалій тощо. Спеціалісти з психології сприймання художнього твору вдаються до таких понять як *інтенція автора* та *інтенція читача*, де слово «інтенція» означає намір, ціль, спрямованість свідомости, волі й почуття на якийсь предмет. Ось чому про художній світ «можна і треба говорити як про феномен, утворений подвійною інтенційністю. З одного боку, він є продуктом інтенції мистця, тобто його своєрідність визначається особливостями художнього мислення автора, його світобаченням (світорозумінням, світосприйманням). З іншого боку,

про нього треба говорити як про феномен, наявний у свідомості реципієнта, сформований там у процесі сприймання твору. Художній світ, витворений інтенцією мистця, скоригований у процесі сприймання інтенцією реципієнта і тому є «продуктом», сформованим інтенцією автора та інтенцією читача» [2, 99].

Внутрішній світ художніх педагогічних текстів В. Сухомлинського вибудовувався таким чином, щоб дитина-реципієнт (читач або ж слухач) входив у нього як у свій дитячий світ, де він все *впізнає*, і це *впізнавання* є для нього надзвичайно природним і приємним процесом, над яким він, зрозуміло, не задумується. Таке входження у світ, який зразу ж стає для дитини близьким, сприяє одному надзвичайно важливому для сприймання педагогічного тексту факторові, а саме: ввійшовши у знайомий і багато в чому близький йому світ, дитина, яка взагалі довірливо сприймає те, про що читає чи слухає, ще глибше вірить у події, які відбуваються у творі. А якщо глибше вірить, то це сприяє тому, що виховний потенціал, який закодовано у творі, глибше і тривкіше сприймається («засвоюється») дитиною-реципієнтом. Але при цьому дуже важливо, щоб дитина у цьому знайомому для себе світі робила відкриття, котре породжувало б емоційний подив. Саме таким чином – через подив – породжується енергія, яка за своєю природою є художньою.

Василь Сухомлинський, розробляючи методику виховання природою, неодноразово підкреслював величезну роль *подиву*, що охоплює дитину, яка раптово відкриває для

себе красу природи. Такий подив можна ще іменувати як *потрясіння красою*, *потрясіння*, яке здатне обумовити подальший інтерес дитини до природи, інтенсифікуючи таким чином сам процес виховання красою природи.

Проілюструємо висловлені думки аналізом внутрішнього світу невеличкої зарисовки В. Сухомлинського *Вранці на пасіці*, виховне завдання якої полягає у вихованні дитини любові до природи, в умінні вдивлятися у неї. «Був сонячний весняний ранок. З вулика вилетіла бджілка. Покружляла над пасікою та й полетіла вгору. Дивиться – на землі щось біліє. Спустилася – а то яблуня цвіте. Знайшла найпахучішу квітку, сіла на її пелюстки та й п'є солодкий сік. Напилася, ще й діткам своїм набрала. [...] Повернулася бджілка на пасіку. Віднесла мед у вулик, вилила в мисочки маленькі. Та й до подружки своєї. Розповіла їй про яблуню, про кульбабу. Та й полетіли.

А сонце світило над усім світом. Воно гріло і яблуню, і зелений луг, і ставок. І бджоли радісно співали, бо є сонце. І золоті сонечка квітів» [4, 29].

Знайомство з цим твором допомагає зрозуміти слова знаменитого педагога: «Тонке відчуття краси природи, захоплення нею – джерело радості буття і розуміння цінності життя» [5, 179]. Дитина, переживши емоційне піднесення, викликане сприйманням краси літньої природи, збереже його в своїй емоційній пам'яті на все життя. Спогад про такі хвилини *переживання радості буття* – це «свято, яке завжди з тобою». Уважне, проникливе в деталі прочитання цього твору, є входженням



у художній світ чарівного літнього дня.

Оповідання *Вранці на пасіці* є другою, втіленою у слово реальністю, що містить у собі здатність викликати у читача подив перед красою природи. Його художній світ надзвичайно барвистий, пахучий, сповнений сонця, руху, радісного емоційного збудження. Сприймати такий світ – це переживати миттєвості щастя.

Проте не треба забувати, що маємо справу з оповіданням для дітей. А це означає, що всі *прийоми художності* створені таким чином, щоб здійснити художньо-педагогічний вплив власне на дитячу свідомість. Такі прийоми – це своєрідні «секрети» художності, на які, як правило, читач не звертає увагу – він просто сприймає їх вплив, не задумуючись, яким чином, з допомогою яких засобів цей вплив здійснюється.

То ж звернемо увагу на кілька таких прийомів.

Перший і головний із них полягає у тому, що автор зразу ж концентрує увагу на бджілці. Психологічний сенс цього прийому полягає у зосередженні дуже рухливої і нестійкої уваги дитини на якомусь одному об'єкті. Протягом оповідання дитина стежить за бджілкою. Більше того – вона починає дивитися на світ з високої фізично-просторової точки зору, тобто з висоти лету бджілки над весняною землею з її квітучими яблуневими садами, із зеленими лугами, що розквітчані «золотими сонечками» – квітом кульбаб. Дитина спостерігає, як бджілка спускається на квітучу яблуню, вибирає найпахучішу квітку й п'є солодкий нектар. А потім – «золоте сонечко» кульба-

би, знову найпахучіша квітка, з якої бджілка збрала багато меду.

А далі – пасіка. Буквально казкове дійство, у яке дитина вірить безоглядно – вірить у те, що бджілка «віднесла мед у вулики, вилила в мисочки маленькі. Та й до подружки своєї. Розповіла їй про яблуню, про кульбабу. Та й полетіли».

За кожним таким сюжетним ходом дитина стежить найуважнішим чином – і таким чином робить для себе відкриття за відкриттям. Відбувається активне збагачення життєвого досвіду дитини – збагачення через казкове. Якщо дитина вийде у весняний день на природу і побачить квітучу яблуню, що стоїть огорнута легким шумом бджіл, що працюють, то її сприймання вже буде іншим, ніж до того, як вона прочитала чи прослухала казкове оповідання *Вранці на пасіці*. У неї вже буде *збагачений* погляд на світ – збагачений знаннями, які вона тримала в найдоступнішій для себе казковій формі.

Художність твору багато в чому залежить від наявності в ньому *ефекту відкриття*. Читач, сприймаючи твір, збагачується лише в тому випадку, коли відкриває у ньому щось нове для себе. Для дитини-реципієнта аналізований твір – суцільне відкриття. Вона відкриває для себе не тільки життя бджілки, а й красу квітучого весняного світу. «Справжнє свято для дітей – цвітіння садів». «Не можна довго спати в ці дні, – вчимо ми дітей, можна проспати красу», – розповідав Василь Сухомлинський про свій шкільний досвід. – Діти встають до сходу сонця, прагнучи не пропустити тих хвилин, коли перший потік сонячного

проміння осяває квітки, вкриті крапельками роси. *На цю красу дитина сама не зверне увагу, якщо їй не показати, не розповісти про неї* (письмівка моя. – І. Б.)» [5, 179]. Тому одне з важливих завдань педагогічного підтексту полягає у тому, щоб *звернути увагу* на красу сонячного весняного ранку. Високе блакитне небо, сонце, цвітіння садів, гудіння бджіл над ними – на всі ці *знакові* деталі української весняної природи письменник звертає увагу дитини. І в тому, що він вибирає власне такі *знакові* деталі, криється ще один із секретів художності твору. Бо, якщо звернутися до семіотики, знакова деталь саме тому є такою, що вона упізнається багатьма реципієнтами. У знакової деталі підвищена асоціативність, а це означає, що її сприймання активізує увагу відтворення реципієнта. Пейзажні картини В. Сухомлинського будуються на знакових деталях – це його творчий принцип, підказаний чудовою інтуїцією як мистця, так і педагога.

І в тому, що В. Сухомлинський опорними деталями свого пейзажного етюдю робить широко упізнавані, позначені архетипністю знакові образи, треба вбачати вагомий педагогічний сенс, а саме: він апелює до архетипного первня у свідомості української дитини. Розбуджене таким чином *архетипне* дитячої свідомості, впливає на здатність дитини відчувати красу рідної природи, а це, в свою чергу, за В. Сухомлинським є важливою передумовою виховання високодухової людини.

Сонцепоклонство – теж є рисою архетипної свідомості українського народу, яка виявляється у фольклорі, у творчості таких мистців як Ми-

хайло Коцюбинський (*Інтермеццо*), Павло Тичина (*Сонячні клярнети*). Оповідання, яке тут аналізується, завершується справжнім гимном сонцю. Цей піднесений гимн є хвалою життю й красі рідної природи: «А сонце світило над усім світом. Воно гріло і яблуню, і зелений луг, і ставок. І бджоли радісно співали, бо є сонце. І золоті сонечка квітів» [4, 29].

У мистецтвознавстві відоме правило, яке деякі естетики возводять у ранг мистецького закону: «Інтенсивність художнього сприймання і насолоджування пропорційна упорядкованості й складності художнього феномена. За інших рівних вимог менш складний твір більш дохідливий, але менш дієвий» [1, 274]. Такі висновки, що побудовані на науковій основі, є цілком справедливими. Виходить, вони суперечать нашим висновкам про легкість входження дитини-реципієнта в художній світ творів Василя Сухомлинського: важливий чинник педагогічного впливу може бути «менш дієвим». Щодо творів художньої педагогіки В. Сухомлинського, цей закон діє. Просто треба врахувати їх одну винятково важливу особливість: дитина легко і з радістю входить у художній світ твору – і В. Сухомлинський як автор все робить для цього, щоб дитина, легко увійшовши в художній світ твору, непомітно для неї ж самої відчула потребу розкодувати (шляхом напруженої інтелектуальної діяльності) складний художній смисл і таким чином зробити для себе важливе відкриття, збагативши ним, цим відкриттям, свій внутрішній світ. Ця інтелектуальна напруга стимулюється потребою розгада-

ти, розкодувати *підтекстову сферу* твору, яка з винятковим умінням вибудовувалася В. Сухомлинським у більшості його художніх творів. Розкодований дитиною смисл входить у її свідомість і вже стає її *смислом*, складовою її духового життя. У поєднанні в художньому світі твору цих двох складових – доступності для дитячого сприймання та наявності підтекстової сфери, яка потребує декодування, – криється один із найголовніших «секретів» його педагогічної впливовості.

Наука про художню літературу вже давно визнає наявність у творі підтекстових (імплицитних, тобто прихованих) смислів ознакою художності тексту. Іншими словами – підтекстова сфера твору є одним із генераторів художньої енергії.

Необхідно зазначити, що підтекст як один із вагомих чинників художності літературного твору має свою, сказати б, історію. До нього, як до важливого засобу впливу, вдавалися промовці ще античних часів, сугеруючи (навіюючи) слухачам потрібні їм, давньогрецьким і давньоримським, риторам, смисли, – вони професійно ставилися до своєї справи.

У старояпонських, старокитайських та староіндійських трактатах, присвячених мистецтву слова, знаходимо чимало концептуальних тверджень щодо природи підтекстових смислів і їх виключно важливого значення для художності поетичного твору. Так, наприклад, у трактаті давньоіндійського вченого Анандавардхана *Світло дхвані* про зовнішню оболонку твору, тобто про опис подій, розвиток сюжету і таке інше, говориться лише як «оправу», в той

же час душею поезії, її суттю він вважав так звані «дхвані» – тобто прихований зміст, який сугерується з-під зовнішньої «оправи». Наявність «дхвані» є сутнісною ознакою твору і визначає рівень його художності.

У давній японській поезії, особливо в таких її традиційних жанрах як *гайку* (*гокку*) та *танка*, цінувалося уміння шляхом ляконічного зображення пейзажів навіювати тонкі, із глибокими смислами, емоційні враження.

В європейській і північно- та південноамериканській літературі підтекстова сфера твору почала ретельно вибудовуватися письменниками в добу Модернізму. Тут найбільш знаковими фігурами були представники психологічного реалізму, які культивували «принцип айсбергу» (Гемінгвей, Фолкнер, Селінджер та ін.). Особливої популярності набули твори магічного реалізму (Габріель Гарсія Маркес), більш-менш адекватне сприймання яких могло відбутися тільки шляхом «декодування» читачем підтекстових смислів.

Отже, художня література ХХ століття позначена наявністю у творах підтекстової сфери, яка є одним із чинників художності. Щодо багатьох літератур Сходу, то там підтекст усвідомлено вживався як виключно важливий літературний прийом здавен – починаючи ще з глибокого Середньовіччя.

Природа підтексту, його «технологія» як засобу мистецького впливу є розмаїтою. Він може діяти як навіювання (сугестія) певного емоційного стану, який у свою чергу породжує не завжди виразний смисл, що піддається вельми приблизному

формулюванню. В таких випадках у тексті важко виявити засоби творення підтексту – тут мова може йти лише про засоби навіювання емоційно-естетичних станів, які заряджені смислом саме тому, що є естетичними: наявність художнього первня надає твореному почуттю змістовності.

Найпоширеніший жанровий різновид оповідань В. Сухомлинського – це мініатюрні новели, сюжет яких складається з одного або ж кількох епізодів-картин, у яких зображено вчинок дитини-героя новели. Як правило, в таких випадках зображений вчинок містить у собі підтекстовий смисл, розкриття якого само по собі наділене виховним ефектом.

Зовсім інша природа підтексту, наприклад, в оповіданнях притчевого характеру. Наявність у них ознак притчевості легко відчувається, і це відчуття немовби підказується реципієнтові: шукай підтекст, добрайся до нього, розгадувай, пізнавай, формулюй його.

З метою продемонструвати, як відбувається вибудовування в етичних оповіданнях В. Сухомлинського підтекстових смислів і як вони, ці смисли, виконують функцію художньо-педагогічного впливу, розглянемо оповідання *Як діти раділи, а Ялинка плакала*. «Наближався Новий рік. Поїхали люди до лісу, зрубали струнку Ялинку. Привезли її у велику світлу кімнату. Поставили посередині, прикрасами та цукерками прибрали. Бігають діти навколо Ялинки, милуються, пісні співають. Радісно дітям. А Ялинці страшно й сумно. Бо немає ні лісу темного, ні зайчика сірого, ні неба

синього, ні місяця ясного. Бо в ногах у неї не снігова ковдра, а папірці барвисті всякі.

Заплакала з туги Ялинка, та ніхто й не помітив гіркої сльози, що впала з гілки на підлогу. Одна тільки дівчинка синьоока помітила, зітхнула й тихо прошепотіла: «Ялинка плаче...».

Закінчилося новорічне свято. Поїли діти цукерки, познімали прикраси. А Ялинку викинули на подвір'я... Біля неї стояла синьоока дівчинка» [3, 44].

Художній світ оповідання – «шкільний», а значить, добре був знайомий учням, бо кожний із них знав, що таке новорічний шкільний ранок. І тому розповідь про Ялинку, яку привезли з лісу, поставили у великій кімнаті, прикрасили, – і все це для того, щоб діти веселилися біля Ялинки, танцювали навколо неї і співали пісні – зустрічали Новий рік, викликає уже знайомі їм асоціації. Це той випадок, коли художній текст наділений *високим ступенем асоціативності*. Запитаємо: яке це має значення? Велике! Йдеться про один із «секретів» педагогічної дієвості оповідання, а саме: учні легко входять у художній світ твору, для них він виявляється добре знайомим. Це буде *їхній світ*, вони будуть вірити тим подіям, які відбуватимуться у цьому світі. І з чим більшою вірою вони сприйматимуть ці події, тим сильнішим буде вплив педагогічної ідеї, що закодована у тексті оповідання.

А подій на тому новорічному святі було кілька. Перша з них: «Заплакала з туги Ялинка, та ніхто й не помітив гіркої сльози, що впала з гілки на підлогу.

Одна тільки дівчинка синьоока помітила, зітхнула й тихо прошепотіла: Ялинка плаче...».

Увага юного читача, що перебуває в знайомій атмосфері новорічного свята, раптово перемикається на Ялинку, якій стало страшно й сумно, бо «немає ні лісу темного, ні зайчика сірого, ні неба синього, ні місяця ясного». Ялинка заплакала, немов жива істота. Але автору недостатньо того, що дитина зверне увагу на Ялинку, як на живу істоту, що має своє ім'я (Ялинка – з великої літери). Авторіві важливо, щоб викликати у юного читача співчуття до красуні Ялинки, яку зрубали у лісі й силоміць привезли на це чуже свято, на якому їй так боляче. З метою викликати у дітей співчуття до Ялинки, автор, як чудовий знавець дитячої душі, вдається до спеціального прийому – показує дівчинку, яка одна помітила, як Ялинка плаче, і глибоко пройнялася її болем – сама зітхнула. Дівчинка дуже гарна – синьоока! Але вона особливо гарна своєю здатністю до співчутливості. Показавши цю дівчинку, автор переключає увагу юного читача на неї, змушує його ідентифікувати себе з цією доброю і красивою дівчинкою. Таким чином відбудеться мимовільна спроба зрозуміти її, пройнятися почуттям співчутливості, що оволоділо синьоокою дівчинкою. Але, якщо таке упізнавання не відбудеться чи відбудеться у недостатній мірі, то автор застосовує ще один прийом, який все-таки змусить юного читача зосередити свою увагу на нещасній, покинутій ялинці й одинокій синьоокій дівчинці, яка одна стоїть біля неї. «Закінчилося новорічне свято. Поїли діти цукерки, по-

знімали прикраси. А Ялинку викинули на подвір'я... Біля неї стояла синьоока дівчинка».

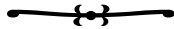
Останні речення оповідання немовби відсилають читача до підтексту, бо змушують шукати відповідь на запитання: чому синьоока дівчинка стоїть біля викинутої ялинки? І якщо вчитель, читаючи з дітьми оповідання, попросить їх висловитися про те, що почуває, про що думає дівчинка, стоячи біля ялинки, то це означатиме, що діти, шукаючи й висловлюючи відповіді на ці запитання, почнуть заглиблюватися у підтекстову сферу твору. Оповідання скомпоноване таким чином, що його кінцівка посиляє читача до підтексту – розгадувати його, заглиблюватися у художні сенси проблематики твору. Й у такому випадку оптимальність методичного рішення учителя полягає у тому, щоб «іти за автором», який, посилюючи читача розгадувати підтекст, все зробив для того, щоб він відчув і зрозумів: використовувати ялинку для власної утіхи – злочин, бо вона є частинкою *живої* природи.

Василь Сухомлинський, із його виключно розвинутим даром слова та величезним інтересом до художньої літератури, з постійним, ще з юнацьких літ, бажанням бути письменником, не міг – цілком на високому професійному рівні! – не цікавитися «таємницями» літературної майстерности, а через те його казки та етичні оповідання в суто літературно-художньому пляні є довершеними творами, побудованими на використанні тонких технологій художньо-педагогічного впливу. Так, задумовані ним казки та різножанрові оповідання (пейзажні зама-

льовки-мініатюри, шкіци, новели, оповідання притчевого характеру) писалися як твори з виразною педагогічною дією. Проте він, чудово розуміючи (як, до речі, ніхто до нього і після нього!), що вплив естетичний, тобто вплив Краси, є найтоншим і найефективнішим засобом виховання, домагався, щоб вони були посправжньому художніми. Виховання, якщо воно ефективно, апелює перш за все до емоційного світу дитини. Виховна дія відбувається через збудження емоцій. А емоція, заряджена естетичністю, тобто художністю, є емоцією вищого, найбільш шляхетного рівня. І саме тому в кожному своєму оповіданні Василь Сухомлинський нагадує скульптора, який делікатними дотиками своїх чутливих пальців обережно ліпить душу дитини.

## Bibliography and Notes

1. Боров Юрий, *Эстетика*, Москва 1988, 496 с.
2. Клочек Григорій, «Художній світ» як категорійне поняття, [у:] Idem, *Енергія художнього слова. Збірник статей*, Кіровоград: Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка 2007, 448 с.
3. Сухомлинський Василь, *Вогнегривий коник: Казки. Притчі. Оповідання*, Київ: Вікар 2008, 200 с.
4. Сухомлинський Василь, *Вічна тополя: Казки. Оповідання. Етюди*, Київ: Генеза 2003, 272 с.
5. Сухомлинський Василь, *Проблеми виховання всебічно розвиненої особистості*, [у:] Idem, *Вибрані твори: У 5-ти томах, Том 1*, Київ 1976, 654 с.



**Tetyana Khorolska**

**GENRE SYNCRETISM OF IVAN BILYK'S NOVEL  
DRONNING MAUD LAND**

Berdians'k State Pedagogical University, Ukraine

**Тетяна Хорольська**

**ЖАНРОВИЙ СИНКРЕТИЗМ РОМАНУ ІВАНА БІЛИКА  
ЗЕМЛЯ КОРОЛЕВИ МОД**

*Abstract:* The combination of different novelistic genres of the novel *Dronning Maud Land* by Ukrainian writer Ivan Bilyk were considered in the article. The author of the article concludes that the considered novel combines the features of adventure, detective, political, spyware, socialist-realist, psychological, challenge and journey-novel. The narration in the form of dialogues, polylogues and internal monologues, well as elements of diary allows the writer to deeper disclose psychological state of the characters. Genre syncretism of Ivan Bilyk's novels is one of the characteristic features not only of mentioned novel but also other writer's prose. It causes the relevance of further research on Ivan Bilyk's works.

*Keywords:* novel, adventure novel, detective, socialist-realist novel, psychological novel, journey novel, challenge novel

Український письменник, журналіст Іван Білик, відомий як автор історичних романів *Меч Арея* та *Похорон богів*, починав творчу кар'єру із іншого жанру. Перу письменника належать пригодницькі романи *Танго*, *День народження золотої рибки*, *Земля Королеви Мод*, які містять елементи різних романних жанрів. Хоча останнім часом інтерес вчених-літературознавців до письменницького доробку мистця зріс, однак жанрові особливості творів Івана Білика досі залишаються маловивченими. У нашій статті ми спробуємо розкрити жанровий синкретизм роману *Земля Королеви Мод*.

Одним із дискусійних питань літературознавства залишається питання класифікації романних різновидів. Ніна Бернадська, узагальнюючи попередній досвід вивчення жанрової специфіки роману, виділяє найчисельнішу групу романних різновидів – за тематикою: авантюрно-пригодницький, авантюрно-філософський, біографічний (автобіографічний), виробничий, воєнний, детективний, еротичний, історичний, лицарський, любовний, любовно-авантюрний, любовно-сімейний, морально-описовий, морально-повчальний, науково-фантастичний, побутовий, політичний, популіст-

ський, пригодницький, психологічний, роман-випробування, роман-виховання, роман-подорож, роман про вампірів, роман про сучасність, роман-таємниця, селянський, сімейний, соціальний, соціально-кримінальний, соціально-побутовий, соціально-психологічний, тенденційний, фантастичний, шпигунський [2, 309]. Однак, ця дослідниця вказує на перетин критеріїв такої класифікації, тобто, твір може перебувати на межі двох і більше романних різновидів.

Спираючись на подану вище класифікацію, можна говорити про те, що роман Івана Білика *Земля Королеви Мод* поєднав у собі риси пригодницького, детективного, політичного, шпигунського, психологічного, роману-випробування, роману подорожі.

Дослідниця творчости Івана Білика Злата Артюшенко визначає жанр твору не тільки як пригодницький роман, але і як роман-мрія. Спираючись на особистий архів письменника літературознавець говорить про нездійснене бажання мистця вирушити в експедицію до Антарктиди. Вона ж визначає елементи роману-подорожі в творі [1].

Поштовхом до написання роману *Земля Королеви Мод* (1982), міг стати й підвищений суспільний та науковий інтерес до Шостого материка. Після підписання Договору про Антарктиду (1959 рік) [5] на її території почали активно відкривати наукові станції та провадити експедиції. Їх матеріали, а також нестримна уява письменника могли стати матеріалом для твору.

У *Літературознавчій енциклопедії* Юрія Коваліва подається наступне визначення пригодницького роману:

це “метажанр, художні твори про подорожі, відкриття, сміливі наукові експерименти, авантюрні або героїчні вчинки, які характеризуються гострою інтригою, заплутаними сюжетними лініями, фантастичною колізією та напруженою фабулою” [10, 269]. Автор енциклопедії вбачає близькість цих творів до авантюрних та детективних романів. Персонажі пригодницьких творів часто перебувають у екстремальних ситуаціях на межі життя та смерті.

Ю. Ковалів зазначає, що пригодницький роман XIX століття з його динамічним сюжетом, надміром ситуативних загадок, стрімким розвитком дії вплинув на творчість європейських письменників XX століття. Серед українських мистців, у творчості яких прослідковується традиція пригодницького роману, дослідник називає В. Винниченка, І. Багряного, О. Бердника, а також І. Білика [10, 269].

Дослідниця пригодницької літератури Тетяна Табунщик виокремлює такі загальні риси цього жанру: тут присутні “динамічний, захоплюючий сюжет, різкі несподівані повороти подій, елементи інтриги, конфлікт добра, романтичний, значною мірою ідеалізований герой – яскрава індивідуальність, який нерідко володіє надприродною силою” [11]. Усі ці риси більшою чи меншою мірою поєднуються в романі *Земля Королеви Мод*.

Тематика твору інтригує з перших сторінок. Тринадцять журналістів із різних країн світу подорожують Шостим материком. Кожен із них ставиться до подорожі як до легкої, цікавої, трохи незвичної прогулянки. Перебуваючи в Антарктиді вже три



місяці, герої не зустрічають якихось труднощів чи перепон. Але з кінцем антарктичного літа та через надмірну безпечність недосвідчені полярники потрапляють у льодову пастку материка, де й намагаються вижити. З цього моменту починаються небезпечні подорожі героїв.

Сюжет не можна назвати надзвичайно динамічним, що обумовлено місцем дії та пейзажем, змальованим у романі. Саме пейзаж впливає на часопросторову організацію твору: “У цьому світі було всього два кольори: білий і голубий – білий під ногами, голубий – угорі, й цей світ звався Антарктидою, Шостим материком” [3, 3]. Час у романі *Земля Королеви Мод* теж підпорядковується пейзажу, про що пише й З. Артюшенко [1]. У творі час інколи зупиняється або тягнеться дуже повільно, оскільки навколишній пейзаж майже не змінюється: “Сніг і лід, одноманітна сиза рівнина, лише де-не-де пощерблена торосами та визубнями заструг. За всіма підрахунками до берега лишилося ще миль п’ятдесят, і туди годі було сягнути оком” [3, 40]. Але навіть на тлі такої природи, герої Івана Білика потрапляють у складні ситуації: глибокі, непрохідні тріщини, брак їжі, небезпечні снігові бурі, полярна ніч. Та не тільки природа влаштовує мандрівникам небезпечні пригоди. Герої потрапляють на далеку полярну базу, де відбуваються загадкові події: смерть майже всіх мешканців, таємнича поведінка господаря бази, дивні міражі. Письменник до останніх сторінок роману тримає читача в напрузі, постійно натякаючи на існування злочину і не розкриваючи його причин, зберігаючи інтригу. Розв’язка твору теж залишається від-

критою: “Сили аж тепер остаточно покинули Булата. [...] Віддалік чувся рокіт літака [3, 415]”. Чи врятував літак зниклих полярників, чи залишилися сили вижити у Булата та кількох інших нещасних мандрівників? Ці питання автор залишає відкритими, даючи змогу читачеві зробити власний висновок.

Іван Білик романтизує головного героя. Булатові притаманні такі риси як розсудливість, зібраність, відповідальність водночас сентиментальність, заглибленість у внутрішній світ, прагнення зрозуміти власну душу. Герой часто згадує свою сім’ю: “...Перед очима знову й знову спливала незабута картина дитячих літ” [3, 38]; “...а перед очима в Булата знов постав старший брат Михайло...” [3, 133]; “Булатові навіть пригадався дід...” [3, 178]. Саме завдяки внутрішнім монологам, маренням Матроса, довідуємося про його переживання за слабке здоров’я сина, щирю любов до дружини. У хвилини відчаю герой читає вірші Шевченка: “Він читав напам’ять годину чи півтори, й мене знову заповонило враження якоїсь незбагненої сумної мелодії, що випромінювалася з незрозумілих слів, і я вперше подумав: поезія не в словах, а в чомусь більшому і загальнішому...” [3, 284]. Відчувається прихильність автора до героя-українця, його ідеалізація. Булат не намагається стати головою мандрівної групи, але швидко заслуговує найбільшу повагу, він завжди діє і говорить вважено та щиро, у скрутній ситуації приймає рішення, рятуючи тим самим всю групу. Письменник наділяє його дещо надприродною душевною та фізичною силою: “Й коли посідали бельгієць і француз, він скинув

шлею, поплентався до нарт і взяв за пазуху кілька бляшанок згущеного молока, треба було якось рятувати тих п'ятьох на Модгеймі. Він вирішив іти сам. У мозку гостро стукало, й то були до болю знайомі слова: «Боротися й шукати, знайти, не здаючись...» [3, 414].

Ю. Ковалів до різновиду пригодницької літератури відносить і детектив. Головною ознакою таких творів, наголошує він, є сюжет, який послідовно розкриває певну таємницю, пов'язану зі злочином та його розкриттям. У детективах обов'язковою є перемога добра над злом [10, 271].

Дослідники детективного жанру в Україні О. Харлан, Л. Кицак, йдучи за С. Кестгаї називають головною ознакою детективу таємницю [13, 81]; [7, 61]. Л. Кицак називає наступні прийоми реалізації інтриги в детективних творах: замовчування, інтригуюча пауза, перипетії, лжеінтриги, утаємничення зворотного розвитку сюжету, напруга у безвихідній ситуації. Деякі з цих прийомів застосовує й Іван Білик у романі *Земля Королеви Мод*. Автор не викладає одразу всі факти злочину, тільки натякає на таємницю та вбивство – прийом замовчування. У сюжеті наявний також прийом лжеінтриги, коли підозра у політичній зраді падає на невинного професора Марша. Врешті з'ясовується правда – зрадником виявляється дон Фернандо, якого ніхто не підозрював. Герої твору довго не можуть з'ясувати мотиву вбивства, що вказує на прийом утаємничення.

Таким чином, Іван Білик увів у твір найголовніші складові детективного жанру: наявність убивці, жертви та героя, що намагається розкрити цей злочин, його поміч-

ника [6]. У нашому випадку злочинцем виступає Тацуро Курасава, який убиває свого співвітчизника. Йому протистоїть група журналістів-полярників та головний герой Булат Матрос. Саме українець запідозрює злочинця і першим доходить до логічних висновків, які розкривають правду. Йому активно допомагає француз Жак-Антуан, всі інші герої виступають спостерігачами та свідками. Врешті злочинця переможено, хоча карає злочинців сам материк.

У детективній історії, змальованій Іваном Біликом, закладені елементи соцреалістичного політичного шпигунського романів. Центр інтриги – відкриття японськими геологами покладів алмазів і урану в Антарктиді. Саме за володіння геологічними картами ведеться напружена боротьба. Тацуро Курасава намагається продати їх американському шпигуну, особа якого виявляється в самому кінці. Факт перебування журналістів із різних країн світу на території Шостого материка не випадковий – кожен із них є представником своєї країни (однієї з тих, що підписали мирний договір про співробітництво), відправлені під егідою ЮНЕСКО для ознайомлення з роботою дослідників та полярних станцій. Автор не раз вказує на приналежність деяких героїв до тогочасних політичних сил: Булат – українець, комуніст із ССРСР, дон Фернандо – соціаліст, учасник перевороту в Чилі, прибічник Сальвадора Альєнде. Це обумовлює й ставлення до них інших членів групи (які є представниками капіталістичних країн) – за стереотипами соцреалістичної літератури. Відчувається упереджене ставлення до Матроса: «Вони зневажають мене,

як радянського журналіста, думав Булат, звичайнісінькі сірі люди, ладні за гонорар зневажати всіх, проти кого їх спрямовує ними ж творена пропаганда” [3, 73]. Такі національні та ідеологічні стереотипи часто звучать у творі. Так Булата називають “червоним комісаром”, дона Фернандо – “піночетівцем”: “Я здогадуюся, чому так поводить себе цей чоловік: він представник хунтівської Чилі. За це всі й ігнорують його [3, 297]”. Не тільки природні умови ускладнюють перебування героїв в Антарктиді, а й намагання стількох різних особистісних і національних характерів, ідеологічних типів знайти спільну мову між собою. Усе це залишає відбиток на особистості кожного учасника експедиції.

Іван Франко, говорячи про новий роман, тобто роман кінця XVIII – початку XIX ст., називає його суспільно-психологічним. Письменник вказує на те, що в такому творі “романіст став не тільки психологом і соціологом, він мусить бути тепер і природознавцем, і промисловцем, і лікарем, і юристом, і ремісником, і хліборобом, щоб зрозуміти, заглибитися й відтворити надто диференційоване суспільство, всюди найти явища істотні і відмежувати їх від менш важливих” [12, 181]. Завдання автора такого роману Іван Франко вбачає в “змалюванні оточення, аналізі тонких зв’язків і пружин, що існують між першим, часто несвідомим, імпульсом і вчинком”, а завдання самого роману у “спогляданні тисячі найменших подробиць, якими, наче вода по камінню, протікає людське життя, з яких, наче брила з атомів, складаються людські вчинки, і малі, і великі...”. Об’єкт твору – людина “у

відриві [...] від могутніх, керуючих і визначальних впливів природи й суспільства не існує і ніколи не існувала” [12, 182].

*Літературознавча енциклопедія* подає визначення поняття “психологізм” як “передавання художніми засобами внутрішнього світу персонажа, його думок, переживань, зумовлених зовнішніми і внутрішніми чинниками” [10, 292]. У романі автор експериментує з формою оповіді вводячи у твір елементи щоденника. Така форма оповіді допомагає глибше розкрити психологічний стан героїв в умовах ізоляції та постійної боротьби за виживання. *Землю Королеви Мод* можна назвати романом у діялогах і монологах (за Н. Бернадською). Письменник зводить оповідь до коротких влучних описів. Більшість подій, характери героїв розкриваються через діалоги, полілоги, внутрішні монологи головного героя.

Психологічного значення у романі Івана Білика набуває пейзаж. Олександр Галич вказує на те, що пейзаж найчастіше будується на принципах психологічного паралелізму, тобто почуття людини зіставляються чи протиставляються природі [4, 159]. У романі *Земля Королеви Мод* читач спостерігає іншу картину: сама природа, впливає на внутрішній стан людини і визначає його. Це стає випробуванням внутрішніх сил персонажів твору, а інколи призводить до психологічних розладів та душевних страждань героїв: “Буран шалів із суботи, й принішклі люди самі собі здавалися жменею мишей, що потрапили в глуху пастку” [3, 378]. Хтось із героїв упадає у депресію, хтось, навпаки, штучно намагається створити

події, які б порушили монотонність буття, хтось жертвує своїм життям, щоб полегшити долю інших. Таким чином у *Землі Королеви Мод* можна зауважити й риси роману-випробування: герої ведуть постійну боротьбу за виживання, намагаючись подолати грізного, безжального противника, – природу. Часто сили людей перебувають на грані можливого: “Ми виснажені й од холоду та постійних вітрів перебуваємо «на межі обмороження», як сказав би небіжчик Сміт. Якщо не знайдемо 7-го складу, я впаду й більше не підведусь” [3, 389]; “Я далі не можу... Який сенс іти на Модгейм, однаково поздыхаємо. Ця Антарктида нас перемогла, дайте нам змогу бодай спокійно вмерти!..” [3, 414].

У романі Івана Білика й Антарктида постає своєрідним героєм твору, майже живою істотою. Істотою злою, хитрою, безжальною до людини, що наважилася ступити на її землю. Антарктида ніби грається з героями твору. Її краєвиди водночас прекрасні й страшні, не схожі на досі бачене: “Ніч, яка настала за годину, теж не була схожа на справжню ніч, а швидше на декорацію поганого фільму, коли тільки погасили свічки, а прожектори за кадром лишили ввімкненими. Умовна ніч. Я тебе бачу, ти мене ні” [3, 45]. Підступна Земля Королеви Мод забавляється з вимушеними полярниками міражами, магнітними бурями, темрявою полярної ночі, яка наводить жах на людей, позбавляє їх сил боротися за виживання у суворох умовах: “...Над північним обрієм поволі виринає сонце, заморожене й ледь живе. Йому бракує сил піднятися над кригою, і ми з якоюсь упертою жорстокістю до

себе дивимось на його половинчастий диск. Лише о дванадцятій воно нарешті виборсується з полону, але всього на кілька хвилин, потім крига знову починає його засмоктувати й тягти в безодню, воно ще за інерцією пнеться на «схід», грузнучи й грузнучи, поки від нього лишається вузький сегмент, а тоді й остаточно тоне. Антарктида мовби знущається з нас, давши нам змогу дивитися на цю жахливу агонію, яка не залишає жодних надій” [3, 224].

Простір твору прозраджує у творі риси роману подорожей (“різновид пригодницького чи сенсаційного романів, сюжет якого побудований на розповіді про подорож” [10, 347]). Вимушені полярники постійно йдуть Антарктидою долаючи величезні відстані у льодовій пустелі. В романі Івана Білика безмежжя снігової, льодовикової пустелі й обмеженість фізичних сил людини у спробі подолати природу, вселяють жах у живих істот: “...Слово «оаза» зовсім не пасувало до Шостого материка: зловісна кам’яна пустеля, скопище безладно наверханих брил, своєю непрохідністю страшніших, ніж материковий льодовик” [3, 49].

Дослідник романного жанру Олександр Ковальчук вказує на складність літературного процесу 1960-х років у слов’янських літературах, зумовлену переплетінням різних стильових течій і тенденцій [8, 59]. Літературознавець вказує на переважання ліричної прози, яка, однак, втрачає свою актуальність до середини 1960-х років, коли кожна національна література обирає свій шлях розвитку. О. Ковальчук, йдучи за Л. Новиченком, виділяє такі шляхи розвитку романного жанру в україн-

ській літературі: лірико-романтична проза та конкретно аналітична, які поступово вбирають ознаки одна одної [8, 61]. В той же час О. Ковальчук звертає увагу на розвиток цього жанру в болгарській літературі 60-х років ХХ ст., де, за його словами, переважає “позитивний ліризм”. Головна ознака таких творів – поєднання точки зору оповідача і героя твору, що дає змогу повніше зобразити характери героїв [8, 60].

Саме на 1960-ті роки припадає літературний дебют Івана Білика. На нашу думку, український письменник зазнав впливів розвитку романного жанру, що переважали і в українській, і в болгарській літературах. Українського впливу, оскільки автор писав на теренах України, болгарського – бо спочатку увійшов у літературний процес як перекладач з болгарської (Івану Білику належить більше двадцяти перекладів із болгарської прози другої половини ХХ ст.). Вплив “позитивного ліризму” болгарської літератури найкраще простежуються в образі головного героя роману *Земля Королеви Мод* – українця Булата Матроса.

Іван Білик у романі *Земля Королеви Мод* зміг поєднати не лише різні стильові літературні впливи, але й риси різних за тематикою і формою романних різновидів. Жанровий синкретизм романів Івана Білика є однією з характерних особливостей не тільки зазначеного роману, але й інших прозових творів письменника.

1. Артюшенко Злата, *Художня інтерпретація історії у романах Івана Білика*: дисертація ... кандидата філологічних наук:10.01.10, Київ, 2015, 195 с.

2. Бернадська Ніна, *Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція*, Київ: Академвидав 2004, 368 с.

3. Білик Іван, *Земля Королеви Мод*, Київ 1982, 415 с.

4. Галич Олександр, Назарець Віталій, Васильєв Євген, *Теорія літератури*, Київ: Либідь 2006, 488 с.

5. *Договір про Антарктиду*, Web. 27.05.2015. < [http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/995\\_224](http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/995_224) >.

6. Кестхейи Тибор, *Анатомія детектива*, Будапешт: Корвина 1989, 262 с.

7. Кицак Людмила, *Художня природа інтриги в детективах*, “Українська література в загальноосвітній школі”, 2014, № 7-8, с. 60-62.

8. Ковальчук Олександр, *Український повоєнний роман: проблеми жанрового розвитку*, Київ: Вища школа 1992, 174 с.

9. *Літературознавча енциклопедія*: У 2 томах / Автор-укладач Ю. Ковалів, Том 1, Київ: Академія 2007, 608 с.

10. *Літературознавча енциклопедія*: У 2 томах / Автор-укладач Ю. Ковалів, Том 2, Київ: Академія 2007, 622 с.

11. Табунщик Тетяна, *Пригодницька література: генеза, специфіка та особливості становлення*, Web. 17.01.2016. <<http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/58.pdf>>.

12. Франко Іван, *Влада землі в сучасному романі*, [у:] *Ідем, Зібрання творів*: у50-ти томах, Том 28, Київ: Наукова думка 1981, с. 176-195.

13. Харлан Ольга, *Розвиток жанру ретродетективу в сучасній європейській літературі*, [у:] *Актуальні проблеми іноземної філології: Лінгвістика і літературознавство*, Донецьк 2009, Випуск IV, с. 79-87.

**Halyna Raybediuk**

**ARCHETYPAL MODUS  
OF TARAS MELNYCHUK'S LYRICS**

Izmail State Humanitarian University, Ukraine

**Галина Райбедюк**

**АРХЕТИПАЛЬНИЙ МОДУС ЛІРИКИ  
ТАРАСА МЕЛЬНИЧУКА**

*Abstract:* The article explores the specificity of the archetypal modus of Taras Melnychuk's lyrics as the inherent code of his creative psychology and thus poetics. Parameters of individual ways of *textualization* of the *key archetypes* in the narrative of his lyrics are examined. The semantic range of image structures of the appointed semantic field of the artistic heritage of the poet is characterized. Their domination of the artist in the lyrics is associated with basic existential problems of his philosophical and aesthetic conception (life and death, good and evil). The main focus is on clarifying of the mental and biographical sources of author's text structuring. The hierarchy of the archetypal origin images in Taras Melnychuk's aesthetic system is analyzed based on the interpretation of the fiction and memoirs materials.

*Keywords:* text, poetics, archetype, modus, mentality, traditional, individual, existential, sacrum (the sacred)

Пошуки національного іманентного коду українського мистецтва слова останніми роками є чи не найголовнішою проблемою літературознавства. Одним із варіантів постструктуралістського повороту у ньому наприкінці ХХ століття, як відомо, стала поява теоретичної проблеми психоісторії. На особливий статус тут претендує теорія архетипів колективного та індивідуального несвідомого, яка становить підґрунтя цього методу. Як справедливо зауважує Ірина Бетко, він дає змогу "більш адекватного вивчен-

ня художнього світу тих творів, що, не обмежуючись конкретикою зовнішньої предметної реальності, апелюють до пізнання складних і неоднозначних, а нерідко глибоко прихованих феноменів людської душі (психіки)" [3]. Саме до такого роду творів належить "оперта на прикореневі поняття-символи" (І. Малкович) лірика Т. Мельничука – "самозаглибленого поета-вигнанця" (І. Зелененька), якому у структурі Космо-Психо-Логосу (за Г. Гачевим) українства належить осібне місце. Літературознавці сьогодні виокрем-

люють його доробок “у цілком самодостатній і ще до кінця незвіданий літературний материк” [14, 281].

Відомо, що Тарас Мельничук у 1970-ті роки відбував покарання за інакодумство. Він не був дисидентом у буквальному розумінні антагоніста тоталітарної системи. Активної участі в русі опору проти російської окупації не брав, “не займався політикою, жодною правозахисною діяльністю, а лише писав вірші” [2, 17]. У незакінченій автобіографії поет занотував, що “йому довелося гибіти, гнити за ґратами. За СЛОВО!” [14, 5]. Тож цілком зрозуміло, чому творчий доробок мистця йшов до читача звивистими шляхами замовчувань і фальсифікацій.

Сьогодні ще належить чимало зробити на шляху видання й осягнення спадщини Т. Мельничука. Як свідчить М. Лазарук, “Тарасові твори розпорошені серед багатьох людей, котрі свого часу або ж давали йому притулок, або просто спілкувалися. Тому зібрати їх до купи, уникнувши при цьому підробок, фальшивок, буде непросто. Та відступати нікуди, сучасникові треба донести Мельничукові поезії, а ще для того, щоби показати всю велич таланту Князя роси, його неповторність” [9]. І значущим маркером цієї неповторності художньої манери мистця є архетипальний модус його лірики. В означеній царині уже зроблено деякі кроки. Про це свідчать публікації І. Зелененької, С. Кута, І. Малковича та ін. Окремі аспекти адаптації архетипного образу *Хати / Дому* в його індивідуальному ліричному наративі окреслено й нами у спеціальній студії [21]. Проте вести мову щодо

цілісного уявлення про архетипальний модус поезії Т. Мельничука як окремішній художньо-естетичний феномен загалом чи індивідуальний код його лірики поки зарано. Тим часом в естетичній системі поета образам архетипної генези належить вельми суттєва роль. У більшості своїх випадків із їх допомогою він створює смисловий простір, що прямо чи опосередковано вступає у “певні відношення з культурною пам’яттю народу” [11].

У нашій статті ми спробуємо дослідити архетипні модуси лірики Тараса Мельничука через трансформацію в авторський текст архетипного образу Матері. Основними завданнями цієї публікації бачимо означення смислоемності архетипу Матері у межах його індивідуальної естетики та в системі символічно-екзистенційних вимірів буття нації.

З огляду на біографічні реалії життя поета-в’язня, відторгненість від світу в його тривіальному розумінні, а відтак заглиблення у власні внутрішні імпульси буття й формування світу ірреального, в процесі його творчості відбувався процес, що його Ніла Зборовська трактувала як “енергетичне перевантаження”, тобто “зниження психічної енергії у полі свідомого”, внаслідок чого “активізуються глибинні енергетичні потоки неусвідомленого” [8, 12]. Тож закономірно, що правомірність застосування юнгіянського методу до аналізу лірики Т. Мельничука обумовлюється її всебічною відкритістю на духово-психологічну проблематику розвитку людської особистості, доволі рельєфно заглибленої у таємниці незбагнено-

го. Тому саме техніка психоаналізу уможливорює, на наш погляд, розгляд творчості мистця з позицій, гранично об'єктивних і найбільш органічних для його художнього самовираження та оприявнення самототожності.

У статті акцентуємо увагу на текстуралізованих у поезії Т. Мельничука архетипах культури національної ментальності. При цьому не зводимо цю проблему до психологічно специфічного розгляду підсвідомого як такого, а трактуємо архетипи як наскрізні символічні структури, які пронизують національну культуру перманентно на всіх етапах її розвитку. Беремо до уваги той факт, що на кожній із історичних фаз вони виявляють різну динаміку стильової адаптації, забезпечуючи індивідуальний спосіб бачення довкілля різними націями, формуючи уявлення про специфічну художню картину світу.

Модель художньої картини світу у поезії Т. Мельничука структурована на багатьох архетипних принципах, котрі переводять його тексти у мітологізований вимір, що має вихід на кореневі, ментальні основи буття української нації. Інтегральні складники архетипної системи поета засвідчують взаємодію двох споріднених архетипних світів: індивідуального несвідомого (людини) та колективного несвідомого (етнонації). Формування його художнього світу як системно організованої цілості великою мірою сугерує сутнісні грані національного світогляду. Художня “реконструкція” (Елеонора Соловей) українського менталітету виконує у творчості мистця важливу функцію

“генерування естетичної енергії” (Григорій Клочек).

Знакові ментальні риси світогляду Тараса Мельничука виявнює домінуючий образ матері, що має явно архетипну генезу. Уже самими назвами віршів (*Матері, Мамо..., Материнство, Мама пішла кудись по морозній стежині..., Я чув, як співають мамині руки, Ой знаю мамо знаю, Матері уміють народжувати...; А звідки... (Матері моїй), Благослови, мати...*) поет яскраво дефініює його превалювання в образній структурі лірики. Цей образ становить важливий ментально-емоційний комплекс в етнопсихології українства загалом, виражаючи вічну стихію (нерідко – несвідому), що асоціюється з містичною причетністю до духових джерел предків, тобто створює понадособистісну основу буття роду, характеризує змістовий аспект колективного несвідомого, що його Карл-Густав Юнг трактував як архетип [24]. У цьому сенсі вірші Тараса Мельничука потверджують думку Ігоря Набитовича про те, що художня література “як невіддільна інтегральна частина культури стає особливим засобом пізнання таємниці *sacrum*” [26, 39]. Для мистця сакральне усвідомлюється як ідеал, що вимагає “трансцендентування” біологічної сутності людини, виходу в позамежний (“донебний”) простір буття. Різні рівні структури цієї категорії виступають формотворчим елементом художньо-філософської системи Тараса Мельничука, розгортаючись у багатоманітних індивідуальних формах естетичного освоєння й оприсутнення у тексті. Сакралізований образ матері, закорінений у родовій пам'яті україн-



ства, є істотним ключем декодування його авторського тексту, акцентція ж ролі матері у національному бутті – важливим змістовим компонентом модусу колективного несвідомого (етнонації). Онтологічний зміст цього архетипного образу передається ним через багату символіку переважно релігійно-духовного пляну (Мати-Богородиця, Мати-Україна).

За К.-Г. Юнгом, як відомо, архетип Землі та архетип Матері – нероздільні як першопочаток і завершення, онтологія та екзистенція людини [24]. В українській мистецькій традиції архетип Матері артикулює один із найстійкіших історично сформованих архетипів. У кожного мистця він, безумовно, трансформується в авторський текст по-різному. В поліструктурному художньому просторі української лірики сама тема матері локалізується у базовий художній субстрат, що знакує проблеми широкого асоціативного діяпазону, дотичного до проблематики соціального, філософського, етичного та естетичного пляну. Проте в усіх випадках образ матері, а відтак і поетична тема в її різних індивідуальних виявах і трансформаціях виступає тим істотним символом, що формує духовий образ української нації.

У ліриці Т. Мельничука образ матері наділений особливою енергетичною силою і має виразні риси архетипного образу, здатного формувати уявлення й відображати “типову форму повторюваного душевного переживання” [8, 373]. Тут індивідуальна художня репрезентація виявляється в силі та яскравості звучання, наявності багатьох

семантичних акцентів, у джерелах образности, інтертекстуальній (біблійній та фольклорній) осяжності, тематичній модифікації тощо. Слово поета вводить реципієнта у духовну царину високої християнської етики, національного світу, де любов до матері, до рідних пракоренів визначила глибинні основи буття. Його лірика виплекана “на традиційних барвах національної духовности” [7]. У віршах мистця образи матері й України становлять єдиний архетипний образ (“Якщо для матері не зробить добро син, – / То не зробить його й для народу”). В його художньому світі Вітчизна є шанованою із діда-прадіда гуцульською землею, до якої він “приріс пуповиною» (“землю батьків / поклав мені Бог на серце”), на ній “росою капле з іви Материна Пісня”. Ця сув’язь важливих для поета ціннісних величин, які презентують його художню аксіологію, передається глибоко інтимною сповіддю, в якій поєднано звичайне земне й водночас одухотворене, екзистенційне, загальногартісне, сакральне (“Якщо нема свободи й в чужім краї, / то в ріднім... / В ріднім є хоч пісня мами по ночах”).

У літературному віданні суб’єкта лірики Т. Мельничука з домінантним образом матері безпосередньо пов’язаний “модус розуміння національного сенсу” буття (П. Іванишин). Мати й Україна існують у його свідомості як щось “невід’ємне” (Б. Кучер), сворідний *sacrum* (“звари мені Вкраїноньку мати”). Саме з цими образами поет пов’язує віру в прийдешню волю своєї землі (“Благослови, ненько, / Підняти калину...”). Еквіваленти народного світогляду, національні

морально-етичні цінності гранично сконцентровані у присвятному вірші *А звідки... (Матері моїй)*: “Тарас – під рушником весільним. / А поруч – юна і свята, / з тавром печалі на устах, / задумана Мадонна з сином. / Хліби рум’яні на полицях / і на полумиску козак...” [13, 21].

Водночас архетипний характер образу матері в ліриці Т. Мельничука структурований автобіографічним підґрунтям. Значна частина його віршів адресована саме їй – найдорожчій і найріднішій у світі людині, яку він опоетизував у дусі високих шевченківських традицій. Тут на думку спадають записані Григорієм Штонем роздуми поета вголос після його удостоєння премії Тараса Шевченка: “...Я ж перед тим великі роки кружляв довкола його (Шевченкових) віршів. І десь так само почав розуміти, що поезія – то не ямби і не хорей [...] Його вірш не лише протестує чи звеличує, а й будує. Її – Україну, матір пророка і генія. Богоматір...” [12, 13]. Для нього мати була неспростовною Правдою життя. Саме цей ракурс найчастіше зустрічаємо у творчості поета. В ній мати виступає потужним джерелом найвищого сенсу – земного та небесного. Домінантою цього сенсу є життєдайність (“Матері вміють народжувати, / Вміють ростити, проводжати й чекати...”) як висока місія земної жінки дарувати життя й онтологічне благо – й окремій людині (у нашому випадку – своєму синові), й іншим людям (“їй так радісно, / мов народжує геніїв»): “Мама беруть вагу / і важать на терезах / життя і смерть / на одну шальку / кладуть смерть / на другу життя / і так важать / Смерть переважає / тоді мама

на шальку де життя / кидають яблуко / і головку капусти – / і життя переважає...” [17, 119].

Наскрізна акцентуація жіночої іпостасі першосутности людського буття в ліриці Т. Мельничука стає передумовою сакралізації постаті матері, земна доля якої зображена через ненастанне взорування на долю Богоматері, її земні страждання (“Мати топче самотньо росу [...] / І витре / на сивім обличчі / сиву сльозу”). Поет дуже близький до Т. Шевченка, який наголошував “на стражданні як утраті сакрального виміру існування й водночас символічно кодував ціннісну основу – умову містичної обраности Марії та глибинного, непроминального сенсу її майбутніх випробувань” [4, 43]. Мати Т. Мельничука – Богорівна Марія, “задумана Мадонна з сином”. Водночас це земна жінка, “осяйна Хлібородиця”, мати-вдовиця, що її “в війну Юрко залишив: / пішов і безвісти пропав...”. Як і в християнській свідомості, образ матері асоціюється з ідеєю заступництва за сина, за землю, за народ перед самим Усевишнім. Тому поет звертається до Божої Матері як до оберегу, з яким кореспондується авторська модель відродження людини й нації, пов’язується надія на прихід Спасителя. Його *Лист до Богородиці* цілком можна жанрово дефініювати як прохальну молитву: “А я тобі листа напишу, / Що ще тоді, Маріє, за совітів / Я був у непідрубаному світі / Пелюсткою підрубаної вишні [...] / Колись я допишу листа, / Я допишу листа, Маріє, / А поки що я жду Христа: / Зоріє!” [17, 57].

На думку дослідників національних архетипів, в українців перше

місце посідає архетип Доброї Матері. Він виявився ще в часи трипільської культури. [6]. Материнське заступництво веде людину звивистими дорогами її життя, а “у драматичні хвилини, здіймаючись над нею охоронно й заспокійливо, як руки Оранти у Софії, заступає її від бід і напастей, від розпачу і самотності: “Не бійся, я з тобою!” [1, 82]. Вона щомиті думає про сина-в’язня, ладна віддати життя, щоби полегшити його невільницьку долю (“мама післали свої руки / їх розтерзали на морозі круки”). Від розпуки й болю за сина “кричало серце до нестями / серце мами”. А він благально поривався до її серця, бо “тільки матір здатна зрозуміти і простити невинну вину свого сина” [15, 3]. Тут явно прочитуються алюзії на апокрифічне осмислення ролі Божої Матері та євангельську долю розп’ятого Христа. Водночас Марія як біблійна постать трансформується в Мельничуків авторський текст як реальна істота, яка бере безпосередню активну участь у світотворенні загалом й у долі конкретної людини зосібна. З її благословення чиняться на Землі добрі справи. Саме під її божественним захистом реалізується подвижницька роль тих, кого поет назвав “неофітами”: “І Марія-Богородиця / на сапфірнім престолі сіла, / Церкву святу поблагословила, – / І ми, пілігрими, / відправили в путь” [17, 65].

У віршах материнської теми топос святости окреслюється шляхом прилучення образу матері до високого ціннісного простору свідомості через його включення у християнський хронотоп (сакрохронотоп). Його найістотнішим маркером виступає образ неба, що символізує

чистоту й святість. Від неба сподіваються найбільших дарувань. У разі доброї долі, в народі кажуть, що “послало небо”. Небо є одним із центральних символів і в українській мітології, за якою воно “вважається місцем перебування Бога і ангелів” [5, 331]. Тому й творча презентація донебної моделі руху ліричного переживання як авторський знак високих духовних помислів має оригінальне художнє вирішення. Його характерною ознакою є “численні мітопоетичні й народнописенні елементи в контексті цілком сучасного, часто зумисне пониженого мовлення” [18, 47]: “якби тут мамо / було небо / то наша хата / стала б ще небесніша...” [17, 173].

У проникливих одкровеннях Т. Мельничука мати виступає “найвищим символом доброти і ніжності” [23, 58]. Для неї він знаходив високі, не спрофановані слова, щоб висловити глибинні й непідробні синівські почуття, градаційно вивершував їх у ліричні одкровення, які буквально фізично випромінюють любов, заряджають енергетично: “мама післали до мене сонце...”; “мама післали золоті Карпати...”; “мама післали свої очі...”; “мама післали своє серце і життя...”. М. Пилатюк зауважує, що в Мельничукових “поетичних рядках жила і дихала на повні груди любов до Матері...” [20]. Вона ж, своєю чергою, до нього ставилась також якось по-особливому, прощала все, по-селянськи, наскільки могла, розуміла, що цей її наймолодший із трьох синів *інший*. Степан Пушик згадує, що саме ця звичайна сільська жінка вгледіла в синові його бунтарський дух, намагалася у кожній ситуації бути підтримкою, бо знала, що “в

газетах треба брехати, а син правдолюб” [16]. Цією любов’ю дихають його вірші, в яких образ матері переважно не виводиться із традиційних меж народного світогляду, концентруючи у собі високу духовість, символізуючи життєдайне, життєстверджуюче начало буття, любов до всього роду, безперервний зв’язок поколінь. П. Одарченко зазначав, що українська поезія, “виявляючи дух народу, його світогляд, моральні й етичні принципи, з надзвичайним пієтизмом, зі справжньою побожністю змальовує образ української жінки-матері, її любов до дітей, її безмірну тугу в час розлуки з дітьми, любов і пошану до неї дітей і як найтяжчий гріх розглядає непошану до батька-матері” [19, 339]. І ці істини поет втілює у своїх глибоко ліричних віршах надзвичайно оригінально. Тут у єдиному змістовому та емоційному полі органічно співіснує земне та небесне, захоплюючи читача якоюсь дивовижно рідкісною непідкупністю та щирістю: “Їм досить нас: / ми є – й вони немов цвітуть. / Бо й справді, матері в такі хвилини / розцвітають / і трошечки молодшими і дужчими / стають... / О, як вони радіють, коли нас / стрічають, / і як сумують, коли знов проводять / у нелегку путь!..” [17, 32].

Семантичне поле авторського тексту мистця, пов’язане із образом матері, формується сумою значеннєвих кодів національного буття й сенсу життя людини загалом. Цей образ є не тільки активно діючим чинником його поетики, а й свого роду емблемою категорії Добра, критерієм оцінки особистости, знаком духової сутности народу. Ставленням до матері поет

вимірює моральний статус людини, її громадянську снагу, національну сутність. Опинившись у неволі, він гостро переймається стражданнями матері, її земними клопотами, про що неодноразово писав у листах, які зворушують синівською любов’ю й турботою про неї, справляють “величезне враження – до сліз” (Б. Кучер): “...Я, мамо, не за себе переживаю, а за Вас, бо у Вас восени багато клопоту, багато роботи, а я, хоч поганий помічник, але все-таки щось трохи поміг би. У Вас, напевне, дощі й дощі. І все гниє. Але не журіться. Рік тяжкий, Добре, аби до снігу Ви якогось збіжжя чи муки придбали собі. Бо зима буде нелегка...” [23, 59]. В одному із листів до Степана Пушика Тарас Мельничук із сумом зізнавався у своїх переживаннях: “Не знаю, як там мамі моїй живеться. Коли був на волі, надіявся на книжку, в думці тішився, що облегушу її трохи старість, але не так накувало, як зачинало [...] Ото, либонь, більше ні про кого й не думаю, лиш про матір...” [10, 95]. Листи поета до матері свідчать про його духовий образ. Як і в багатьох віршах, він неодноразово натякає на власну долю, неспокутні гріхи перед матір’ю, усвідомлює невідповідність своїх вчинків високим принципам її моралі, говорить про обов’язок кожного перед святим іменем Матері (“Матерям стискаймо руки з виснаженими венами. / І цілуймо їх, цілуймо...”). У рядках, адресованих матері, вияскравлюються морально-етичні ідеали поета, виринає духовий автопортрет мистця-в’язня, глибинніше пізнається драматично ним пережите й набуте у неволі та усвідомлення того, що “життя

сильніше смерти” (Іван Чендей), коли “у мене (Т. Мельничука. – Г. Р.) така мати”. Від материнської любови воскресає серце ліричного героя, “бо не вмирає душа, / що взяла материнський євшан у дорогу”.

Т. Мельничука не судилось за життя сповна виповісти матері всі глибинні почуття, виконати свій земний синівський обов’язок перед нею. Він так і не зумів пристосуватись до суворих обставин жорсткої реальності, а в них щоразу подумки линув до найріднішої у світі людини. Микола Жулинський, відзначаючи “емоційну силу і чистоту образного самовираження” поета, стверджує, що сьогодні ми “повинні зрозуміти його болі, з якими він був усамітнений у таборах, його надії, з якими він благально поривався до серця матері” [15, 3]. Бо тільки мати здатна відчути всі порухи вразливої душі сина, віддати йому всю себе, “аби світитися, немов зоря” (Василь Стус). Не встиг поет оселитися в новій хаті, що будували для нього, не встиг виповісти світові усіх дум і почуттів, перелити їх у слово. Встиг написати в лікарні заповіт із проханням поховати його вдома, біля маминої хати, про яку колись писав: “Побіліть її, мамо. / Хай іде собі в далеч століть, / освячена синім дощем...” [16, 90].

Отже, в ліриці Т. Мельничука архетипний образ матері синтезований кодами різних горизонтів сприйняття життя: біблійного, мітопоетичного, індивідуально-особистісного (автобіографічного). Тому і його творча презентація має різні модуси, шляхи художнє вирішення. Образ матері в духовому просторі лірики мистця, як видно, виражає

один із найстійкіших, історично сформованих у національному характері архетипів, що виявляється в силі та яскравості смислових відтінків, наявності багатьох семантичних акцентів, у джерелах образності, інтертекстуальній осяженості й тематичній модифікації.

Архетипний модус лірики Тараса Мельничука структурує ціла низка багатьох інших образів архетипної генези. Серед них виокремлюємо також архетип Доля, який становить невід’ємну складову авторської гіпотези буття й додає сутнісні штрихи до художнього портрета образу-суб’єкта – ліричного двійника мистця, допомагає глибше осягнути шлях його самопізнання. У репрезентованому поетом архетипі Доля синтезовано різні рівні її функціонування: від реального (життєвого) й до душевного та духовного. Він утілений у різних проблемних площинах: доля як творчість, доля як вибір, доля як усвідомлена обраність і посланництво, доля як необхідність, доля як офіра (жертвність), доля як духове служіння народові тощо. Сенс архетипу Доля, текстуалізований у ліриці Т. Мельничука у широкому спектрі образів (дорога, шлях), концентрує різні смислові навантаження, виражаючи передовсім діяльність людини, яка домагається пізнання (самопізнання, “самособоюнаповнення”, за В. Стусом), яка знаходить шлях до істини (правди), набуває всенаціонального символу життя нації у період її недержавного існування (буття) [22].

Вагому складову архетипального модусу лірики Т. Мельничука становить архетип Дому та його інваріанти (хата, оселя, домівка), що

оприявнює топоси дійсного буття українця, які визначають горизонти його родинної (родової) вкоріненості, особистої та національної екзистенції, етнічного духу. Цей архетип у віршах поета має різні іпостасі: духовий дім, сакральний простір, модель гармонійного універсуму, символ ладу в душі людини, осередок свободи особистості (нації), моральні вартості народу, мірило цінности життя, світоглядна категорія тощо. Центральною, аксіологічно значущою в поетичному досвіді мистця є проблема “національного дому” як духової альтернативи хаосу бездомности (бездержавности) [21].

Цікавим у заявленому ракурсі бачиться також архетипний образ дерева у центрі Всесвіту, що виражає в ліриці Т. Мельничука не тільки духовий стан ліричного героя, а й набуває додаткового значення психологізованої вісі світобудови, екзистенційної життєвої парадигми етнопсихологічного простору українця-горянина.

Означеними у статті архетипами не вичерпується зміст уявлень про архетипальний модус лірики Тараса Мельничука, структурований цілим комплексом образів архетипної генези. Їх виявлення та характеристика окреслює один із магістральних векторів дослідження доробку поета. Це зумовлено тим, що, по-перше, із ними пов'язане домінування в просторі його поезії іманентних для неї екзистенційних проблем (життя та смерть, добро та зло). По-друге, архетипні за походженням та семантичним спектром, структурно визначальні символи формують енергетику художнього світу мистця. Реконструкція тексту-

алізованих у його ліриці архетипів набуває актуального значення ще й тому, що допомагає оцінювати ті чи ті культурні процеси як національні духові явища загалом та індивідуальні творчі феномени зокрібно.

### Bibliography and Notes

1. Андрусів Стефанія, *Що ми без матері у світі*, “Жовтень” 1989, № 9, с. 82-89.

2. Андрусак Іван, *Про “птахів, затиснутих дощами”, або що існує “у проміжку між травами”*. *Поети “витісненого покоління”*: Антологія, Харків 2009, с. 3-39.

3. Бетко Ірина, *Проблема інтерпретації архетипальних мотивів персоналі і тіні в українській постмодерній прозі (на прикладі вибраних творів Євгенії Кононенко й Оксани Забужко)*, Web. 21.04.2016. <<http://www.pan-ol.lublin.pl/wydawnictwa/TZwiaz4/Betko.pdf>>.

4. Брайко Олександр, *Наративізація сакрального в поемі Тараса Шевченка “Марія”*, “Слово і Час” 2008, № 5, с. 41-52.

5. Войтович Валерій, *Українська мітологія*, Київ: Либідь 2005, 664 с.

6. *Етнічні архетипи в релігійному житті українців*, Web. 21.04.2016. <<https://www.kaz.edu.kz/referat/188834>>.

7. Жулинський Микола, *Морозна душа плаче квітами поезії*, “Літературна Україна” 1990, 12 квітня.

8. Зборовська Ніла, *Психоаналіз і літературознавство*, Київ: Академвидав 2003, 392 с.

9. Лазарук Мирослав, *Тарас Мельничук: Політ в'язня*, Web. 21.04.2016. <[www.bukjournal.com/taras-melnychuk](http://www.bukjournal.com/taras-melnychuk)>.

10. *Листи Тараса Мельничука до Степана Пушика та Павла Добрянського*, “Березіль” 2003, № 1-2, с. 71-134.

11. Лотман Юрій, *Внутрі мислячих миров: Человек – Текст –*

*Семиосфера – История*, Москва 1996, 464 с.

12. Мельничук Тарас, *“Я зі світом хочу розмовляти на рівних...”*: роздуми поета, *“Сучасність”* 1992, № 10, с. 13-22.

13. Мельничук Тарас, *Із-за ґрат: Поезії*, Торонто-Балтимор: Смолоскип 1982, 83 с.

14. Мельничук Тарас, *Князь роси. Вибрані вірші: спогади, нариси*, Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА 2012, 288 с.

15. Мельничук Тарас, *Князь роси: Вірші*, Київ: Молодь 1990, 152 с.

16. Мельничук Тарас, *Твори: В 3-х томах, Том I*, Коломия: Вік 2003, 256 с.

17. Мельничук Тарас, *Твори: В 3-х томах, Том II*, Коломия: Вік 2003, 256 с.

18. Моренець Володимир, *Мітологічна течія в українській поезії другої пол. ХХ ст.*, *“Слово і Час”* 2002, № 9, с. 43-51.

19. Одарченко Петро, *Українська література: Збірник вибраних статей*, Київ: Смолоскип 1995, 407 с.

20. Пилатюк Михайло, *“Несімо любов планеті”*: Спогад про лауре-

ата Національної премії України ім. Т. Шевченка, *“Літературна Україна”* 2001, 5 квітня.

21. Райбедюк Галина, *Архетип Дому в художній аксіології Тараса Мельничука*, [in:] *Spheres of Culture* / Ed. by I. Nabytovych, Lublin 2014, Volume VII, pp. 253-261.

22. Райбедюк Галина, *Вивчення творчості українських поетів-дисидентів*: Навчально-методичний посібник, Ізмаїл 2012, 540 с.

23. Тимків Надія, *Образ матері у творчості Тараса Мельничука*, *“Дивослово”* 2008, № 8, с. 58-60.

24. Юнг Карл Густав, *Архетипи і колективне несвідоме*, Львів: Астролябія 2013, 588 с.

25. Юнг Карл Густав, *Дух и жизнь*, Москва 1996, 560 с.

26. *Sacrum і Біблія в українській літературі* / Ред. І. Набитович, Lublin: Wydawnictwo Ingvarr 2008, 812 с.



**Olena Fedosiy**

**DOUBLESPEAK AS INDIVIDUALIZATION OF THE LANGUAGE  
OF SHORT STORIES CHARACTERS BY LIUDMYLA TARNASHYNSKA**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

*Abstract:* The article analyses the doublespeak, profanity, belonging to linguistic resources of creativity of the author that identify linguistic and stylistic palette of short stories and act as a distinguishing feature of short stories by Liudmyla Tarnashynska.

*Keywords:* short story, doublespeak, profanity, dialect, emotive language, psychology

The desire to get closer to the knowledge of the psychological origin of human nature, artistically comprehend complex spiritual processes is the basis of creativity of Liudmyla Tarnashynska. Accordingly, the artistic principles of human development in the world of short stories are based on simulation inconsistencies of inner essence of the character to his surroundings, the revaluation of outlook, finding inner happiness.

In her works Liudmyla Tarnashynska manages the novellas and short stories genres, explores the specifics of Ukrainian national mentality, morals and customs of Ukrainian people. In her works the author refers to the peculiarities of the national outlook, the center of her works become the spiritual and psychological problems associated with the complexities, contradictions of human nature, the mysteries of the human soul.

The writer has created a series of psychological short stories, cultivating the type of lyrical and psychological prose. The author showed her

inclination to genre-modeling structural type of impressionable short fiction. A characteristic feature of the prose of Liudmyla Tarnashynska is to deepen the psychology that defines the genre specifics of creativity of the writer. Due to this the genre form became popular. This is a guideline for modeling single impressionable epicenter, the expression of subjective experience, special attention is paid to psychological detail. Proficiency of Liudmyla Tarnashynska in coordination novelistic genre lies in modeling psychological, impressionable, condensed form, based on the disclosure of the particular situation in the light of the attitude of a maximum two characters. For the writer it is important conciseness, content concentration, sharpening of the action, deepening of internal plan, attention not only to the event, but to a means of artistic transformation. Because "keeping an eye on the inner life of the hero, the novelist often builds his work not by external events, but by the spiritual disasters" [1, 94], a small role in the works of foreign



eventfulness of Liudmyla Tarnashynska is compensated by psychologically-motivated picture of inner feelings and moods of the characters.

An important feature in the literature is to create a key work style atmosphere. Liudmyla Tarnashynska has skillfully filigree style creating a special atmosphere, using different techniques: the use of ironic-reduction techniques, profanity, doublespeak.

In short, innovative in small prose is language study: using doublespeak, profanity in works in line with the thinking processes of genre and stylistic evolution of artistic synthesis, the interaction of classical and modern artistic trends.

Actuality is to examine the marginal verbal forms (doublespeak, profanity) in short fiction of Liudmyla Tarnashynska, which will find out individual characteristics of prose writing, would enhance the overall understanding of the ideological and aesthetic, imaginative, stylistic paradigm of modern Ukrainian short prose.

For the original image color of impressionable characters in her works Liudmyla Tarnashynska uses elements of spoken language: double-speak, dialect, russisms, emotive language, combining naturalistic reproduction of reality, including linguistic situation with profound psychology. This helps to avoid banality and schematics in modeling the image, it creates a realistic, life basis. Language and stylistic modifications in small prose of the author contribute to the maximum expressiveness, psychology, fidelity to reality, the true depiction of the epoch, bright, imaginative and accurate reflection of life events and characters.

Another important element of L. Tarnashynska style is the dialogue of the characters. She permits her characters to take elements of colloquial forms; linguistic mix. Due to the introduction text elements of spoken language to a short prose: doublespeak, dialects, russisms, emotive words, it helps expressiveness of the characters, gives small prose original impressionable color.

Ivan Kotliarevskyi was the first in the new Ukrainian literature to use doublespeak in his book *Natalka Poltavka*. Since then this method has been used almost by all Ukrainian writers such as Taras Shevchenko, Hryhoriy Kvitka-Osnovyanenko, Mykhaylo Starytskyi and others.

The peculiarity of her characters Liudmyla Tarnashynska defines as "complex in its simplicity" [2, 256]. Genre models of short stories allow the writer to reveal the complex inner world of her characters, and highlight the uniqueness of each feature.

In doublespeak use as a literary device should be distinguished two fundamentally characteristic strategies. One of them is the stylistic speech marking character, expressive language characteristics, colorful personalization, the second describes the nature, important socio-cultural "options" of a character, contains deep spiritual evaluation.

Reading small prose of Liudmyla Tarnashynska is impossible not to notice the dominant features of the individual style of the writer, use of profanity and doublespeak in Ukrainian and Russian languages. This is accomplished not only focusing on saying certain words, but is also a means of imagery of novels and short stories.

Such comparisons and mixture the author uses for comic effect, the rise of certain social tensions.

Thus, in the story *That Allowed to God...* a lyrical form of internal monologue updates internal feelings of a hero-narrator, his emotional state. All thoughts and actions of the hero during his visit to the city, where a woman who loves him lives, intended not to meet her, "I become a shadow of another's shadow, melt away in it and then disappear. I turn into a fine dust that sticks to the soles of passers-by; hundreds, thousands, millions of soles, just to be *invisible, unseen...*" [3, 116]. Skillful disclosing of complex dialectic soul of the hero is playing through conscious and unconscious feelings, contradictions between which form the epicenter of impressionable of the story. "[...] My eyes unintentionally seek those sad eyes, my soul is sad, gloomy (hush, stupid!) however wants to ignite in them the spark sun, even for a moment..." [3, 116]. The variability of the human soul, fighting of the opposite sense is revealed in the context of the image of the hero by playing the contradiction of conscious and unconscious, rational and irrational principles.

Typical language of characters is the profanity, it is division into positive and negative characters. Due to the profanity, there is a complete sense of the depicted, deeper psychological characteristics of the character. "Lyrical" narrative of Liudmyla Tarnashynska is caused by the dominance of internal psychological conflicts, subjective experiences, voluble constants. Hence from the elements of spoken language and doublespeak are observed. In general, genre short fiction models of

the writer are marked by the original style, illustrate the process of renewal of genre canon.

In the story *What dream, Zoyka?* individualization of the heroine is in vectors of relationships. Ordering her husband not to visit the former family and not to see the children, Zoyka did not doubt the correctness of that decision and felt no pricks of conscience. However, there were the words said by ill father - "I'm afraid the time will come when Basil will *not forgive* you your children..." [3, 182]

A short story *Award* is full of satire on the process of awarding orders and determining nominees delegates to the regional conference of Komsomol in Soviet times. Thus, at the conference on the decision of farmers was to go Nadiyka Rozstalna: "Needy, diligent, she had great prestige in the village, even though she had recently finished school. But instead Taisiya Zahorulko went; Nadia was not beautiful enough [...]. Everybody discussed Nadiyka resignation. Every guy who liked her was immediately put up on jeering: "Oh, that is the girl who failed beauty contest..." [3, 225]. Receiving order combine driver Vasyl' Haydenko is indignant: "Are there any money *forecast* together with the order... there was no answer... Lost, or perhaps money will be given later?" [3, 226].

Situational surprise that at the same time serves as the climax of the book *Fig* is the message of Sashko who wanted to divorce. The plot and conflict development is due to play of the search of Maryna, Sasha's wife, possible reasons for such an action of the husband. An important factor in the simulation genre forms is artistic detail, which in this case is the name

of Sashko, Fig. That was it that has brought discord in relations between Sashko and Maryna. In the conflict between heroes top point details are a wedding in May, Maryna's dream, etc. When Maryna preserved a maiden name after marriage, Sashko did not gainsay, but when Maryna registered their son in her name without consulting, was deeply offended "last name, *may be*, is not appropriate... You might have asked, consulted. Even if she *insisted* on her actions. Let it be! Maybe I would be useful! [...] Let our family be over on me... would put an end! And so... secretly... secretly... This is distrust, Maryna, lack of faith to me. Dislike, to be precise..." [3, 236]. The writer focuses on revealing the psychological motivation of the characters actions, while ignoring the individual compositional elements, that is typical of the short story genre. Semantically significant is that in the heat of the debate heroes have forgotten what unites them despite some misunderstandings and disagreements, about the baby: "Stirred in a dream Vitasyk, plaintively sobbed [...]. Maryna and Sashko reacted on that unexpected sobs, *caught the sight* of each other and were somehow ashamed" [3, 237].

Recreating life, thinking, outlook of ordinary peasants, Liudmyla Tarnashynska uses elements of spoken language. Operating obscene language elements she conveys a very interesting and original reproduction of life of ordinary rural people, which helps to avoid piety and schematics to modeling the image, creates realistic, life position.

In the story *Guests from alien surrounding* simulated situation reveals unflattering position of two elderly

people, Hryts and Marusia. Following the advice of their son, they left their native village, cut off from the usual surrounding were forced to live out the age in loneliness. Painful adaptation of Hryts and Marusia to the features of modern urban life is depicted in tragicomic scene that is played through the prism of perception of the characters. With humor and irony the writer portrays genuine surprise and indignation of Hryts and Marusia being expelled from someone else's wedding, where they went, trying to stay with people and believing that in all weddings the guests are accepted the same way as in their home village "Ouchh that! Began to like her father's circle wig! Are we beggars, criminals, drunkards? Thanks God, no. Ordinary people, like everybody. Well, we came quietly and peacefully into the room, sat somewhere at the wedding table, then together with all guests cheered for the health of new-weds... so what if we were unfamiliar? But warm-heartedly, they are such people, Marusia and Hryts" [3, 27].

Much of works of Liudmyla Tarnashynska were written in 1990-s, but their artistic and aesthetic nature allows not to talk about the need "to hide" in the word from brutal reality and national depression, but about the desire in the word, by the word to comprehend complex spiritual, psychological processes which the person experiences in vectors of changing epochs, in determining relationships with other people, with the world, with himself.

Novels of Liudmyla Tarnashynska occupy an important place in her creative work, the author tries to penetrate into the essence of a person, to

find out the meaning of human life, some negative factors. On the whole, artistic and aesthetic features of Liudmyla Tarnashynska style indicate lyrical and psychological character of her short stories. The writer showed her inclination to genre-modeling structural type of impressionable short stories.

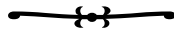
Works of Liudmyla Tarnashynska are talented, skillfully used by experienced writer. This is not a writer, guided solely by emotions, in the works of the writer every detail is the result of titanic work.

We are proud of such authors in Ukrainian literature. She is a perfect writer who can convincingly play the inner world of the person, his drama,

especially the outlook of the individual, to emphasize the need of understanding and preserving the true values of human life, thus building a subjective model of the world.

### Bibliography and Notes

1. Денисюк Іван, *Новела чи оповідання?*, "Жовтень" 1966, № 4, с. 92-98.
2. Тарнашинська Людмила, *Післямова*, [у:], Еadem, *Парасолька на кожен дощ*, Київ: Неопалима купина 2008, с. 256.
3. Тарнашинська Людмила, *Парасолька на кожен дощ*, Київ: Неопалима купина 2008, 260 с.
4. Федосій Олена, *Художня парадигма сучасної української малої прози* / Ред. А. Гуляк, Київ 2012, 186 с.



Svitlana Pidopryhora

**THE EXPERIMENTAL VISUALITY OF PROJECT  
«NO MESSAGE: NO TEXT, NO VISION»  
("CHETVER", 2006, NO 24)**

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Світлана Підпригора

**ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ВІЗУАЛЬНІСТЬ ПРОЄКТУ  
«NO MESSAGE: NO TEXT, NO VISION»  
("ЧЕТВЕР", 2006, NO 24)**

*Abstract:* The paper deals with the peculiarities of experimental visuality of project «no message: no text, no vision» ("CHETVER", 2006, N° 24). There is modeled the hypertext space of phrases of prayer 'Our Father' searching on the internet. The modes of correlation of «visuality» and «vision» concepts are studied. The functioning of structural unity «text-vision-thing» is characterized. The specificity of hypertext in the project is outlined. It is determined that the uneven visual materials (screenshots of minimized and full pages of sites, increased/reduced pictures, CD covers; size, shape, selection of words, lines, text) attract the attention of the reader, are the means of stylistic expressiveness. They intensify a sense of disorder, a chaotic world, reinforce the Postmodern irony about the ideals of popular culture filled with simulacra.

*Keywords:* visuality, artistic experiment, Postmodernism, hypertext, hyper-reading

Література ХХ століття, зокрема й українська, постійно перебуває у процесі пошуку нових виражальних засобів та можливостей, що на початку ХХІ століття актуалізується надзвичайно динамічним розвитком науково-технічного поступу. Комп'ютерні технології, поява інтернету, різноманітних соціальних мереж, зорієнтованість суспільства на задоволення насамперед матеріальних потреб формують нове мистецтво, що віддзеркалює часто суперечливе світосприйняття людини цифрової епохи. Така люди-

на, маючи доступ до фактично безмежної інформації, часто губиться в лабіринтах інформаційного потоку, стає залежною як від техніки, так і спокус суспільства споживання, не відрізняє природних потреб від змодельованих різноманітними сучасними медіями. Цьому сприяє і ситуація постмодерну, коли стверджується плюралістичність, загальнолюдські цінності, авторитети, великі наративи піддаються сумніву, нівелюється межа «між колись самодостатніми ділянками духової культури: науковою

та буденною свідомістю, високим мистецтвом і кітчем» [7, 73]. Сучасна людина, яку Герберт Маркузе називає «одновимірною», живучи в полоні штучних задовольень, позбавляється духовного центру, оскільки не вірить у вищу силу, а покладається лише на власний розум, матеріялістичне світовідчуття і безмежність сцієнтистсько-технологічних перспектив [2, 277]. Як дещо категорично зазначає мистецтвознавець В. Бичков, вона породжує культуру з «порожнім центром», своєрідний симулякр культури, *Пост-культуру*, водночас усвідомлюючи потребу вказати на наслідки таких змін.

Культура, що формується під впливом науково-технічного прогресу, поступово витісняє традиційні клясичні естетичні категорії (мімесис, катарсис, прекрасне, символізація, ідеалізація і под.) і, експериментуючи із матеріалом, формою, значенням, стверджує неклясичні (тілесність, гіпертекст, гіперлітература, гра і под.), що викликають до життя нову образність та художність, яка часто базується на взаємодії мистецтв. У ХХ столітті, завдяки зміщенню зв'язків між мистецтвами, а також зростанню динамічності життя, «відбувається становлення епохи аудіовізуальної культури, де домінує «кліпова» свідомість, яка сприймає навколишній світ окремими аудіовізуальними образами» [12, 17], – акцентує А. Покулевська, ведучи мову про головні чинники активізації інтермедіальних процесів у літературі. На думку М. Крошневої, людство переходить «від понятійно-словесної культури до видовищної, візуальної» [8, 24]. Отож, візуальний аспект художнього тексту, що опинявся в центрі творчих

пошуків в епоху Бароко (зорова поезія), розроблявся авангардистами, конкретистами («конкретна поезія»), набуває особливої ваги у сучасній літературі.

В українській літературі з'являються твори, у яких наявні ознаки як перебування в просторі *Пост-культури*, так і її поборювання. Це стосується творчості багатьох сучасних письменників (Ю. Андрухович, М. Бриних, С. Жадан, О. Забужко, І. Карпа). Серед них знакове місце займає арт-діяльність Юрка Іздрика – представника постмодерного дискурсу у варіанті станіславівського феномену. Твори Іздрика або ж *арт-бооки* (як називає деякі тексти сам автор) прикметні іронічним грайливим жонглюванням культурними цінностями минулих епох, своєрідною ризоматичною структурою, поєднанням тексту та зображення (графіки, схеми, фотографії, малюнки), наприклад, *ABOUT, TAKE, Флешка. Дефрагментація*. Юрко Іздрик є учасником та ініціатором ряду експериментальних арт- та медіапроектів («DrumТиАтр», Summa), автором проекту журналу «текстів та візій» «Четвер», у якому своєрідні візуальні колажі та кліпи доповнюють літературні публікації.

До редакційної колегії першого номеру часопису «Четвер» (1989 – 2008) окрім Юрка Іздрика входили Антон Селюх і Павло Турк. З 1990 р. разом із Ю. Іздриком працює Ю. Андрухович, однак надалі довгий час фактичним редактором залишався Ю. Іздрик, який сформував журнал як арену для постмодерністських експериментів. Часопис виходив неперіодично, бо «коли був готовий журнал, тоді він і здавався у друк»

[5]. Кожен випуск присвячувався певному проєкту, який мав власну назву та концепцію («Глосарій», «Імперія», «Крайслер Імперіял», «the best of», «wherever» і под.).

Концепція проєкту «*no message: no text, no vision*» направлена на відзеркалення стану духовости сучасної «цифрової» людини, яка не уявляє життя без інтернету, намагаючись віднайти саме там відповіді на всі свої запитання. Проблема насправді не нова й надзвичайно актуальна, дражлива для багатьох українських і закордонних мистців. У цій концепції знаходять вияв релігійні шукання самого Ю. Іздрика, який позиціонує себе як людину віруючу. Так, у кожному його творі (наприклад, *Подвійний Леон, АМ™, ТАКЕ*) зустрічаються думки зі Святого Письма, біблійні образи-символи, що іронічно-песимістично спроектовуються автором крізь призму досягнень інформаційної епохи та ідеали масової культури.

Назва проєкту декларує відсутність месиджу (інформативного повідомлення), тексту та візії й відразу пропонує гру на їх віднайдення. Даний проєкт – своєрідна збірка скріншотів сторінок *internet*-сайтів, котрі відображають пошук *Google* на запит, що формується із рядків молитви *Отче наш*. Фрагментаризований дискурс проєкту порушує правила традиційної оповіді, скопійовані сторінки сайтів руйнують категорію авторства, що навмисно творить ефект сприйняття світу, як хаосу. Фактично, 24 число журналу є сучасною варіацією формалістських пошуків авангардистів, зокрема футуристів, у царині організації текстового простору та яскравою спробою редактора Ю. Іздрика створити проєкт, який репре-

зентує візуальні можливості гіпертексту, матеріалізованого у паперовому варіанті.

Історія видозміни провідної концепції журналу, специфіка його оформлення, структурування та змісту стали предметом дослідження Сергія Овсянникова [11], який визнав журнал «Четвер» барометром постмодернізму. Експериментальна візуальність проєкту «*no message: no text, no vision*» («Четвер», 2006, № 24) не перебувала в колі зацікавлень науковців, що зумовлює актуальність даної розвідки.

Метою нашої статті є з'ясування специфіки художнього моделювання експериментальної візуальности в проєкті «*no message: no text, no vision*» («Четвер», 2006, № 24). Логіка дослідження передбачає вивчення модулів кореляції понять «візуальність» і «візія»; охарактеризування функціонування структурної єдності «текст-візія-річ»; окреслення специфіки оприявлення гіпертексту в проєкті; визначення онтологічного значення експериментальної візуальности в контексті постмодерної іронії.

Методологічну основу статті становлять дослідження учених, у яких розглядається особливості сучасного гуманітарного знання (А. Бадью, В. Бичков, Т. Гундорова, Є. Доманська, Р. Каюа, Ю. Крістева, Г. Маркузе). Особливу увагу звернено на наукові праці, присвячені вивченню специфіки гіпертексту та візуального аспекту художнього тексту (М. Васьків, С. Вислоух, Н. Дрофань, Дж. Сосноскі, В. Фесенко). Опрацьовані інтерв'ю Ю. Іздрика сприяють глибшому осмисленню творчої манери мистця.

Ведучи мову саме про візуальність, варто узгодити поняття «візу-

альність» та «візія». Як зазначено в *Літературознавчій енциклопедії*, термін «візуальність» вживається «на означення технологічного або структурного процесу бачення художнього явища» [10, 184], а «візуальний» – це «характеристика, притаманна творам малярства, архітектури, скульптури» [10, 184]. Василь Іванишин пояснює поняття «візуальний» як «зримий, спостережуваний неозброєним оком або за допомогою оптичних приладів» [4, 13], також «візуальними можуть бути різні жанри літератури, передусім графічно зафіксовані, зокрема зорова поезія» [10, 184].

Тлумачення поняття «візія» переважно відсутнє в літературознавчих словниках, довідниках та енциклопедіях, а за наявності здобувається на дещо різновекторне пояснення. Так, в *Літературознавчій енциклопедії* – це «кут зору при зображенні розповідних ситуацій чи подій», [10, 184] і стосується внутрішньої та зовнішньої фокалізації, тобто входить до понятійної сфери наратології. *Тезаурус* В. Іванишина акцентує на тому, що «візія» – це «суб'єктивно-дивінаторний (інтуїтивний, пророчий) спосіб проникнення в суть дійсності на основі пізнаних чи інтуїтивно відчутих закономірностей буття» [4, 12]. Як бачимо, до уваги береться не зоровий ефект, який справляє текст, а значеннєвий. Візія розуміється як певне пророцтво, передбачення майбутнього, яке здійснюється. В. Іванишин як приклад наводить поезії Т. Шевченка та пролог до поеми І. Франка *Мойсей*. Однак, термін «візія» не може виключати й можливість бачити. Так, у тлумачному словнику англійської мови, «візія» означає здатність думати і плянувати майбутнє, використо-

вуючи розум та уяву, акцентується й на тому, що візія – також здатність бачити [16].

Про візію, як родзинку журналу, сигналізують його фундатори, заявляючи, що «Четвер» є часописом «текстів і візій». Ю. Іздрик зауважує, що «формула часопис текстів і візій» означає не зовсім те, що просто ілюстрований текст. «Текст уже сам по собі є візією. Формат, шрифт, розміщення на сторінці, колір фарби і фактура паперу – всього цього цілком достатньо для офтальмологічної реакції реципієнта. Все ж не відмовлятимемо собі в задоволенні іноді оглянути “справжню” візію» [Цит. за: 11, 69]. Виглядає так, що Ю. Іздрик не заперечує те, що візією є наповнення журналу малюнками, світлинами, дизайнерським графічним оздобленням і включає до візії й сам текст. Думка головного редактора про текст повторюється і в есеї *Станіслав: туга за несправжнім*, де він зазначає, що «текст належить візії», «Звучання є прообразом ріки, в котру не ступити двічі. А текст – лише зображення ріки. Його вода мертва» [6, 797]. Отож, у розумінні значення слова «візія» Ю. Іздриком про пророче бачення майбутнього не йдеться, а враховується візуальний, графічний аспект твору, що дає підстави вести мову радше про експериментальну візуальність, ніж про візійність.

Юрко Іздрик, звертаючи увагу на формат, шрифт, колір тексту, фактично продовжує експерименти українських футуристів, для яких слово могло бути матеріалом для зорового і слухового сприйняття. Михайль Семенко писав: «Слово взяте під енергійне експериментування, наслідком чого виступає один узагальнений



момент, який має рішаче значення для дальшого розвитку, а саме слово, як таке, по нашій волі може впливати або на зорове, або на слухове приймання» [13, 289].

Помітно, що Іздрик акцентує на текстові, а не на слові. Візуальність розуміється невіддільною від матеріальності, є властивістю реального об'єкта (у даному випадку – тексту), видимого для людського ока та залучає чуттєву реакцію реципієнта, який сприймає / бачить текст як реальність тут і зараз. Ю. Іздрик через сприйняття тексту як візії перетворює його на річ, наголошує на «офтальмологічній реакції реципієнта», чим підкреслюється орієнтація на тілесність, «одержимість реальністю» (за А. Бадью) та речевість.

С. Овсянников зазначає, що «естетика речі, культивована формалістським мистецтвом проходить крізь усю історію часопису» [11, 69]. У редакційній статті читаємо: «Річ є річ, і для того і створена, щоб її мацали, оглядали, і, можливо, навіть читали» [14]. Прикметно, що в естетиці *Посткультури* «будь-який феномен осмислюється як текст, а будь-який текст відчувається як річ, що сприймається почуттєво» [9, 107].

Як бачимо, у проєкті редактор вдається до синтезу мистецтв, подаючи ілюстрований текст, трансформує одне мистецтво в інше, перетворюючи текст та слово на візуальний образ, який не обов'язково читати, оскільки графічне зображення тексту (шрифт, форма, розмір) також стає носієм інформації і засобом стильового вираження. Звичайно, що експерименти із графічним оформленням тексту не новина для літератури. М. Васьків, досліджуючи роман

Я. Олесіча *На озерах воєни*, зокрема його графічний аспект, підкреслює, що ще в XVIII столітті Л. Стерн вдавався до різноманітних типографських “кунштюків” для створення ексцентричної оповіді й для того, щоб постійно тримати в напрузі читачку увагу» [3, 50]. Ю. Іздрик, також експериментує із візуальним оформленням тексту задля привернення уваги реципієнта, використовує ще й при цьому можливості гіпертексту.

Подібність до гіпертексту виявляється в тому, що нелінійно структурований текст проєкту складається із уривків інших текстів, між якими є зв'язок на змістовому рівні. Так, пошукова система *Google* видає сторінки сайтів різної якості та спрямування, суперечливого наповнення – однак їх об'єднує наявність на сторінці слів / словосполучень, фраз, заявлених у пошуку. Редактор компонує поряд православні, католицькі, інформаційні сайти серйозного та бульварного змісту; сторінки форумів з анекдотами, новинами; сайт із промовою Нобелівського лавреата і різноманітні літературно-мистецькі сайти із творами українських відомих / маловідомих, сучасних / несучасних авторів, звісно не дотримуючись жодного хронологічного принципу (Т. Шевченко, В. Стус, М. Хвильовий, О. Забужко, Нора Дзига, Каша Сальцова, Г. Чубай, В. Стефанік Ю. Андрухович, С. Руданський, А. Шептицький і т.д.). Єдине, що залишається впорядкованим – це незмінна послідовність пошуку рядків молитви.

Також у журналі, як збірці скріншотів, збережено графічний дизайн *internet*-сайтів, візуально відтворюється гіпертекстова структура, відома для всіх користувачів мережі

інтернет. На наш погляд, редактор прагне сполучити ефект сприйняття друкованого тексту та електронного, розміщеного в мережі інтернету. Якщо читання друкованого тексту передбачає все ж уважне прочитання, то для гіпер-читання характерні інші реакції та відмінний принцип сприйняття інформації, у тому числі й візуальної. Так, Джеймс Сосноскі вирізняє такі способи гіпер-читання: фільтрація, ковзання, «здобання», накладання, фільмування, порушення, де-авторизація, фрагментаризація [15]. Причому фільмування передбачає надання важливішого значення графіці, ніж словесному тексту. Гіпер-читачі перетворюють графіку веб-сторінок на віртуальні монтажі, які сприймають подібно до кінематографічних.

Спробуємо окреслити візуальне наповнення проєкту, звертаючи увагу на графічне оформлення, тобто використовуючи фільмування, як різновид гіпер-читання. Упадає в око, що на першій сторінці молитва *Отче наш* розміщена на могильній плиті, як ознака того, що тут «поховані всі автори текстів й автори візій» [11, 68], а можливо й всі моральні цінності. На другій сторінці – іконки (елемент інтерфейсу), що повідомляють про відсутність зображення, з перевернутим написом «image» та написами «тут мав би бути наш зміст», «тут могла би бути наша передмова», «тут не могло би бути вашої реклами». Далі йдуть скріншоти згорнених та повних сторінок *internet*-сайтів, з виділеними словами / словосполученнями пошуку, збільшеними / зменшеними зображеннями та рядками слів, цифр на білому чи сірому тлі. Збільшуються переважно графіч-

ні елементи інтерфейсу, меню сайту, картинки рекляного, розважального змісту (мальовані карикатури, обкладинки дисків, фотографії). Поряд із світлиною часто міститься збільшений аж до появи значної зернистості фрагмент, що позбавляє образ чітких меж, розмиває до невпізнання риси сфотографованої людини.

Збільшенню / зменшенню, як вже було зазначено, підлягає й словесний текст. Так, дрібним шрифтом подаються уривки або повнотекстові твори письменників, літературно-критичні, публіцистичні статті і т. д. – тобто основний текст. Більшим розміром, видовженою формою вирізняються фрази, взяті із основного тексту, які часто є неінформативними. Тобто йдеться про гру форматями, розмірами, що створює ефект навмисно сконструйованого хаосу, який певним чином впорядковується рядками молитви *Отче наш*.

Експерименти Ю. Іздрика із візуальним наповненням проєкту підсилюють його іронічну настанову. Деформація молитви *Отче наш* може набувати різноманітних форм (молитва юзера, молитва туриста, молитва, стиснута до вигляду *sms*-повідомлення, зі зміненими ключовими словами, висловлена у момент сварки та паралельно із лайливими словами і под.), що сигналізують про заміну сакрального виміру звульгаризованою буденністю, тілесністю, матеріальністю. На останніх сторінках проєкту редактор подає молитву в повному вигляді українською, старослов'янською мовами, та в транскрипції латинськими літерами, засвідчуючи все ж надію на очищення.

Отже, у проєкті «*no message: no text, no vision*» Ю. Іздрик експеримен-

тує із текстами та візіями, моделюючи гіпертекстовий простір пошуку фраз молитви *Отче наш* у мережі інтернету. Формалістичні експерименти в проєкті перегукуються із аванґардними спробами футуристів сприймати слово як візуальний образ, однак зростає масштаб такої гри – матеріалом для візуальної гри стає не лише слово, а й різноманітні тексти, якими редактор жонґлює на скопійованих сторінках *internet*-сайтів. Текст прирівнюється до речі, яку можна почуттєво відчутти, побачити.

Скріншоти сторінок *internet*-сайтів візуально відтворюють гіпертекстову структуру пошуку в мережі інтернету, сполучають ефект сприйняття друкованого та електронного текстів, передбачають підсвідоме звернення реципієнта до різних способів гіпер-читання, зокрема фільмування. Фільмування надає важливішого значення графіці, ніж словесному тексту. Так, скріншоти згорнених та повних сторінок сайтів, збільшені / зменшені світлини, малюнки, обкладинки дисків; розмір, форма, виділення слів, рядків привертають увагу читача, стають засобом стильового вираження. Водночас нерівномірний візуальний матеріал загострює відчуття непорядкованості та хаотичності світу, є маркером постмодерної іронії над ідеалами масової культури, що витісняє духовність та духовість і замінює її симулякрами.

### Bibliography and Notes

1. «No message: no text, no vision», "Четвер" 2006, № 24, 224 с.

2. Бычков В. В., *Эстетика*, Москва 2012, 528 с.

3. Васьків Микола, *Український роман 1920-х – початку 1930-х років: генерика й архітектоніка*, Кам'янець-Подільський 2007, 208 с.

4. Іванишин Василь, *Тезаурус до курсу «Теорія літератури»*, Дрогобич: Відродження 2007, 112 с.

5. Іздрик Юрко, *Час «Четверга» минул, урожай зібрано, гербарії закрито*: інтерв'ю, Web. 21.01.2016. <<http://www.chytomo.com/interview/izdrik>>.

6. Іздрик Юрко, *Станіслав: туга за несправжнім*, [у:] *Номінація: уся проза*, Львів 2016, с. 796-818.

7. Костюк В., *Фрагмент у ситуації постмодерну*, [у:] Костюк В., Денисенко В., *Модерн як поле експерименту. Комічне, фрагмент, гіпертекстуальність*, Київ 2002, с. 71-946.

8. Крошнева М. Е., *Теория литературы*, Ульяновск 2007, 103 с.

9. *Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века* / Ред. В. Бычков, Москва 2003, 607 с.

10. *Літературознавча енциклопедія: У 2-х томах* / Автор-укладач Ю. Ковалів, Київ: Академія 2007, Том 1, 608 с.

11. Овсянников Сергій, *Часопис «Четвер» – барометр постмодернізму*, "Слово і час" 2007, № 4, с. 66-69.

12. Покулевська Анна, *Активізація інтермедіальних процесів у сучасній літературі: головні чинники*, [у:] *Філологічні семінари. Інтермедіальність: теорія і практика*, Київ: Логос 2016, Випуск 19, с. 16-24.

13. *Спроба редакційної статті*, [у:] "Четвер" 1999, № 8, Web. 20.01.2016. <<http://chetver.com.ua/n8/index.htm>>.

14. Семенко Михайль, *Поеземалярство*, [у:] *Idem, Вибрані твори*, Київ: Смолоскип 2010, с. 285-290.

15. Sosnoski James J., *Hyper-Readers and Their Reading-Engines*, [in:] *Passions, Politics, and 21<sup>st</sup> Century Technologies* / Ed. by G. E. Hawisher and C. L. Selfe, Urbana: Utah State University Press, 1999, pp. 161-177.

16. *Vision* [in:] *Macmillan Dictionary*, Web. 20.01.2016. <<http://www.macmillan-dictionary.com/dictionary/british/vision>>.

Carlos Pitel García

**MORE DEVIL THAN ROGUE'S IN *EL DIABLO COJUELO*  
DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA**

Entrepreneurial University of Costa Rica

*Abstract:* This article is closer to the reader the figure of the playwright Luis Vélez de Guevara, but in this case as a novelist of one of the works that are part of the picaresque genre of the golden age of Spanish literature, *El Diablo Cojuelo*. We will focus more on the devil than in the picaresque character of don Cleofás, and from there we will see the satire of the cojuelo and therefore of its creator Vélez de Guevara, at the time of referirsrse to the Spanish society of the time. We finish pointing some grotesque basic within the work that further help affirm innate satire of the whole work.

*Keywords:* Luis Vélez de Guevara, picaresque genre, golden age of Spanish literature, *El Diablo Cojuelo*

*This article is dedicated to Professor Nina Pluta of the Pedagogical University of Cracow. By his enormous knowledge of literature and its even greater human capacity.*

Satanás, sarna,  
y el Diablo Cojuelo  
tiene almorranas.  
Almorranas y muermo,  
sarna y ladillas,  
su mujer se las quita  
con tenacillas [9, 126]

*Vélez de Guevara, Luis (1579 – 1644).* Writer Spanish, born in Écija, Seville, 26 August 1578 and died in Madrid in 1644, which was one of the great playwrights of the Spanish Baroque. His taste for pointing out the flaws and defects of society was widespread among the writers of the Baroque.

He first studied in his native town, and then joined Osuna University, where he graduated as Bachelor in art

in 1596. Soon he interrupted his studies to accept a good job as a servant of the cardinal Rodrigo de Castro, Archbishop of Seville. At his side not only had economic security, but the possibility of major trips. That is how he met the Court, set up in Madrid.

In 1660 came to Italy as a soldier, and joined the troops of great characters of the policy and military life, as the Governor of Milan and the Genoese Admiral Andrea Doria. On his return to Spain, he spent time in Valladolid and Seville, to finish settling in Madrid, where he came to the service of the count of Saldaña. By that time, was frequent that the writers search for shelter and economic protection beside these great characters of nobility.

In Madrid, Vélez de Guevara began to be known as a writer. It had large success as a playwright, and soon was a friend of other famous authors, such as

Lope de Vega. It seems that, at the time writing poems and play, he worked also as a lawyer.

Despite his success as a playwright, never had much money (among other things, because it seems to be that it was little saver). He had to look for new guards, such as the Marquis of Peñafiel, and even request, already almost to point of fifty years, the of Usher's Palace.

Married three times (1615, 1619 and 1626) and had many children, which increased its economic problems. Some scholars of his life and work believe that it held a fourth wedding. In any case, she starred in many love affairs outside of marriage.

Luis Vélez de Guevara was one of the best followers of the new theater created by the greater genius of the scene of his time, Lope de Vega. In addition, he was a poet inspired (su obra teatral está escrita en verso) and a good writer, as he demonstrated in his satirical narration *El diablo cojuelo* (1641). In it he mocks the vices and defects of the society of his time. In life, his fame as a writer won with his plays in verse. However, in today is more valued for its narration in prose *El diablo cojuelo*.

As a playwright, was one of the disciples or followers of the Vélez de Guevara Spaniard Lope de Vega, who created the so-called new comedy. In fact, Lope and were friends when both resided in Madrid.

Like Lope, Luis Vélez de Guevara used in his theatre topics and arguments from the previous literary tradition (such as the ballads), and legends and folk songs. His method of work was simple: the characters in a romance or a song become protagonists of the stories told in his plays. Other times, also

following the example of Lope de Vega and his followers, Vélez de Guevara was inspired by actual episodes in the history of Spain.

As nearly all playwrights of the time, was a prolific author. It is believed that Vélez de Guevara wrote about cuatrocientas, although only a hundred of them are preserved in our days.

His most important theatrical works are: *La serrana de la Vera*, inspired by a song traditional; *La Niña de Gómez Arias*, based on the characters from a popular singing; *Reinar después de morir*, on Inés de Castro; *La Baltasara*, where characters from a work contemplated, at the same time, the representation of another theatrical piece; *El diablo está en Cantillana*, *También la afrenta es veneno*; also wrote religious Theatre, such as the sacramental *La abadesa del Cielo* and *El nacimiento de Cristo*; and was also author of hors-d'oeuvres, as *La sarna de los banquetes* and *La burla más sazónada*.

In his old age, Luis Vélez de Guevara decided to write a satire in prose: *El diablo cojuelo*. The pretext that Vélez de Guevara is invented to make his criticism is very original. Presents a student, don Cleofás, who, pursued by Justice, will run over the roofs of Madrid. Thus becomes the housing of an astrologer (or Wizard) and discovers that this has a devil locked in a container. It is the devil Cojuelo, who, once released by don Cleofás, lifting the roofs of the houses so the vices you can see and sins of the people who live there.

As he had imitated in his theatre, Lope de Vega in the devil Cojuelo Vélez de Guevara imitated other genius of the literature of the Baroque, the Spaniard Quevedo. In its famous writings called dreams, Quevedo had used the satire in

a way seemed to as Vélez de Guevara in his work in prose.

Vélez de Guevara is also «quevedesco» in the language used. His prose is full of rhetorical resources of great difficulty, which, once understood, are very clever. It is a cult and complicated language of great brilliance [10, 1].

While no doubt us any representation that makes the picaresque novel *El diablo Cojuelo* (1641) of Luis Vélez de Guevara and his Narrator character Don Cleofás complies with the characteristics of the rogue of the time, we can either cast in less a phenomenon that in our opinion form also an indispensable part of the genre, we refer to 'The satire'. The domain of this technique can be seen clearly in this book of cheatings, from the hand of the figure of the *Diablo Cojuelo*.

One of the Devils of worse fame of the dragged and which tradition says she was so tired the Devil (Lucifer) that this sent him to Earth from above and there was such disarray that harm is the legs and since then became «cojuelo».

In the 17<sup>th</sup> century, this figure lost its prestige as the all-powerful evil in the letras<sup>1</sup> and transmutes into an «ironic commentator on society» [8, 125] that it demystifies and sarcasm to discover errors and contradictions of a society in conflict. Prior to this, the demon chusco existed in popular cultural forms but not in cultured texts. Despite its new role as a satirical hero, traditional folk elements related to its appearance and the environments that prefer to frequent have survived in the literature.

Goethe also used *El diablo cojuelo* of Guevara as inspiration. Obviously, Goethe had at its disposal a vast folk-

loric raw material collected in the 1587 Faustbuch to devise his demon, but model the Mephistopheles of Goethe comes, in part, of the satirical *El diablo cojuelo* of Vélez de Guevara ideological line thanks to his knowledge of the French faithful copy of *Le Sage*.

In the French novel, Cleofás student rescues a magician Asmodee. As reward for help, he takes it in his coat to the top of a tower and uncovers the roofs of the houses to teach the private life of the inhabitants. Like the devil from Vélez de Guevara and *Le Sage*, the Goethe also tries to disabuse, through satire, Ward's Fausto [1, 76-77].

The lame devil is a character who appears in the popular imagination of cultures as distant as Egypt and Argentina and is «one of the myths certainly more complex, dynamic and productive that populate the universal imagery: character that are associated with the devilish traits by one side and the lameness or strange feet monstrous on the other's» [5, 552].

The text is a satire without pretensions didactic and moralistic [3, 9]. In an unreal atmosphere, the text is being parked temporarily with millimetric accuracy and satirical: «Gave in Madrid, by the end of July, night eleven o'clock, time unlucky for the streets, and missing the Moon, jurisdiction and round end of all lechuzo stops and patarata of death» [9, 59-60].

At this time, «don Cleofás Leandro Pérez Zambullo, hidalgo to four winds, Knight hurricane and crossroads of surnames, galan of novitiate and profession student» [9, 62-63]. It was running from justice by overusing a fake maiden named Tomasa and to safeguard, accidentally enters the House of an astrologer. Listen to a voice and see a little devil

imprisoned in a vial that declares: «my name is el Diablo Cojuelo» [9, 71].

The devil offers a barter: «Remove me deste Algiers of glass, that I will repay you the rescue in many tastes, faith of Devil» [9, 74].

Don Cleofás «made with the instrument jigote of the vessel [...] and back eyes to the ground, saw in him a man of small stature, stated in two crutches» [9, 74-76].

As promised the IMP, leave the House flying to pay the debt of the rescue, to teach to the student of Alcalá Madrid life start: «discovered raising the roofs of the buildings, by evil art, the flaky, meat pie of Madrid» [9, 78-79]. Begins with these words a satire of the society of Madrid: «full of cartoons and exaggeration, [that] focuses on social, not individual, espe – cially vices of the nascent bourgeoisie» [3, 23]. In the stride IV, while don Cleofás and the IMP are in Toledo, the astrologer discovers his loss: «found the ruins that had left his family in pieces of the phial and wet their roles and such absent spirit» and seeing the havoc and the lack of his demonuelo, began to mesar beards and hair and to break their garments, as the old King» [9, 119].

Therein, becomes one of the large battalion of demons and gives his sorrows for the misdeeds of the Diablo Cojuelo and reiterates the astrologer to: «Satan his master kissed you the hands; that he had felt the roguery which had used the Cojuelo; that he would try it to punish, and that in the meantime stay it serving you instead [...] the astrologer [...] locked such spirit in a ring» [9, 120].

Again leaking for the havoc that resulted, don Cleofás and the devil is they routed to Andalusia, and from the VI stride, the place of the action is in a ma-

for part, at various places in this region. However, the satire sandwiched sections allegorical parades with views of the evils of the times. At the Academy of Seville, the devil presents a text which entitled «Prognosis and lunario of the coming year, to the meridian of Seville and Madrid, against the poets, musicians and painters» [9, 233].

After a series of fights and lucky fled, the text ends with the Cojuelo in the hell, Tomasa point-to-point go to the Indies and Cleophas again in alcalabr «disillusioned that even Devils have their marshals and Sheriffs have to Devils» [9, 238].

Versions of the demon and, also, of a popular character called the Cojuelo, circulated in «proverbs, sayings and songs» [3, 16]. Reminds us of George Peale that popular tradition gives guidelines to the Asmodeus of Vélez de Guevara, «[and] was born of the union between Adam and Lilit, and was among the ten archfiends» [4, 236]. Then, since its inception, the devil is not one, it is part of a larger ragtag gang. In the Cojuelo, a Southpaw Devil replaces the Cojuelo in the laboratory of the astrologer. There is strife and persecution among demons: «Cienllamas, spark, Redina [...] they pursue and shut the Cojuelo» [3, 23], there are rivalries between them, they are adversaries and often inept.

Cleophas located the Cojuelo imprisoned by an astrologer in a vial. Cleophas frees you physically, and as a reward, the demon frees you from his deception, teach the truths of the social world in which he lives.

Vélez de Guevara demons have their lawsuits, their misunderstandings, their rules and its hierarchies. In stride II, are flying over a Bruges between San Sebastian and Hondar-

ribia Board but the Cojuelo wishes to avoid the encounter with one of them because of some old hatreds, which: «gave him a slap hand open the antechamber of Lucifer on a few big words that we had, that among the Devils there are duel book» [9, 87].

When the astrologer discovers pieces of your bottle becomes a 'Southpaw diablejo, mozo de Satan toilet, saying that «Satan is kissed her hands; his Lord that he had felt the roguery which had used the Cojuelo; that he would try it to punish» [9, 119-120].

Also, «in hell more severe judges of that district, meanwhile, gathered in full room, and notorious doing all the crime of the such Cojuelo, sent to dispatch indictment so they leading you» [9, 120-121].

Cienllamas support list, spark and Redina, all with its committees and functions. Finally, everyone is disappointed but stronger disappointment is that: «up to the Devils have their deputies and [...] Sheriffs have devils» [9, 238].

The devil cojuelo is a satire and as dictates Enrique Rodríguez «No doubt Velez knows the narrative genre that dictates the menippean satire» [7, 18]. Through humour, irony, exaggeration, and the ridicule of certain attitudes and behaviors of the society, the author entertains but not to moralize. A part of the comic satire is built with the grotesque that according to the new interpretations in the 16th century, which disseminated Robortelli and Maggi of Aristotle, would mean «turpitud and deformitas» [6, 10]. For example, in stride III, started the mockery of the Court of Madrid by the Cojuelo: «Vuelve allí los ojos, verás cómo se va desnudando aquel hidalgo que ha rondado toda la noche, tan

caballero del milagro en las tripas como en las demás facciones, pues quitándose una cabellera, queda calvo; y las narices de carátula, chato; y unos bigotes postizos, lampiño; y un brazo de palo, estropeado, que pudiera irse más camino de la sepultura que de la cama» [9, 97-98].

Most of the scenes of disappointment in the texts happen at night, the darkness and darkness which are "symbols of the degrading treatment of the deception" [3, 21] in Vélez de Guevara «becomes disappointment» scenes revealed «in a view from the top» [3, 21].

Fundamental part of the satire in the text, is the grotesque. The grotesque is drawn with 'gesture, «the excessive and cartoony, the gradient» [3, 21-22]. In the devil cojuelo, «the set of visions produced an unclear result and this is confirmed by the Narrator reiterating the confusing term and confusion throughout the whole story» [3, 22].

The grotesque in the devil cojuelo has been widely studied and analyzed but the same description of the liberation of the IMP and its figure can be categorized as ludicrous. The grotesque is constructed with techniques such as parody, «grotesque figures of Carnival [...] degrading and animalizadoras metaphors, different language levels and the colloquial register, ridiculously phonetic names, wordplay and scatology» [2, 49]. In the passage from Vélez de Guevara these features with the representation of the liquid that poured the vial in which the devil, the plant images that used to portray such as calabacino, badea, asparagus, watercress, was preserved or the animalizadoras are exemplified as Hyrcania or include their tusks. Is an echo of the dictation at the end of Velez that: «up to the Devils have their deputies» [9, 238].



After what is seen and analyzed it can be concluded in accurate way as:

- The work of Vélez both served as an inspiration to French literature, Le sage, and later Goethe and devils in all cases following the footsteps of el Diablo Cojuelo Guevara.

- Satire in the hands of el Diablo Cojuelo is satire from Vélez de Guevara, it has been clearly demonstrated that, the words, the reasons, the facts throughout the work are intended to show the vices of the Spanish society of the time and the hypocrisy that its inhabitants are surrounded. It does not moralize, he only shows it.

- That is the night where most of these defects are found and where the 'Sin' makes presence wrapped in the darkness that hides the shame of sinners, and that is this, the world that know best the Devils, so knowing human weakness that try to hide during the day.

- There are grotesque scenes and that ahead of his time, Velez used to make even more highlighted its satire and irony.

- Irony reaches its climax with exposure standards and hierarchies within the Devils, which is in the end, the same as that of humans.

To finish, we will conclude, the great playwright of the century of gold Luis Vélez de Guevara, led to her novel a character known in the literature of the time, the rogue, attached to another who was known in the Carnival culture and the more restless and talkative of the little devils of hell, refused even by the same Lucifer, el Diablo Cojuelo. Of these two characters does not fit anything else do a work full of genialidades, led by the hand of a writer who knew how to steer the satire and irony to demonstrate

how a hypocritical society was given to vices as was the darkness of the night.

### Bibliography and Notes

1. Brown Jane, *Goethe's Faust: The German Tragedy*, Ithaca, Cornell University Press, 1986, 264 pp.

2. Caballero-García Begoña, *Semejanzas entre la comedia burlesca del siglo XVII y el esperpento de Valle-Inclán*, [en:] *Tejuelo*, Volumen 3, 2008, pp. 48-56.

3. Fernández Ángel, *Introducción biográfica y crítica*, [en:] *El diablo cojuelo* / Ed. Ignacio Arellano y A. Fernández, Madrid: Clásicos Castalia, 2008, pp. 7-35.

4. Peale, George, *Ingenio y cortesanía en El diablo cojuelo (Dos notas sobre el haz y envés de Vélez de Guevara)*, [en:] *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, Purdue University 1983, pp. 233-253.

5. Pedrosa José Manuel, *Versiones literarias del mito de El Diablo Cojo en Shakespeare, Goethe, Tolstoi, Kipling, Rego, Valle-Inclán, Cela y Galeano*, [en:] *La literatura en la literatura*, Actas del XIV Simposio de la Sociedad de Literatura General y Comparada, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, pp. 551-562.

6. Periñán, Blanca, *Estudio preliminar*, [en:] Luis Vélez de Guevara, *El Diablo cojuelo* / Ed. R. Valdés, Barcelona: Crítica, 1999, pp. X-XXV.

7. Rodríguez, Enrique, *Introducción*, [en:] Luis Vélez de Guevara, *El Diablo cojuelo* / Ed. Enrique Rodríguez, Madrid: Cátedra, 2011, pp. 11-62.

8. Sandoval, Adriana, *La figura del diablo en algunos textos y en El fistol del diablo*, [en:] *Literatura Mexicana*, Volumen 22.1, 2011, pp. 119-142.

9. Vélez de Guevara Luis, *El diablo cojuelo* / Ed. Ignacio Arellano y Ángel Fernández, Madrid: Cátedra, 2011. 240 pp.

10. Vélez de Guevara, Luis (1579 – 1644), Web. 11.02.2016. <<http://www.enciclonet.com/articulo/velez-de-guevara-luis/>>.

**Olha Boinitska**

**AT THE CROSSROADS OF HISTORIOGRAPHY AND LITERATURE:  
TYPOLOGICAL FEATURES OF ENGLISH HISTORIOGRAPHIC NOVEL**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

**Ольга Бойніцька**

**НА ПЕРЕТИНІ ІСТОРІОГРАФІЇ ТА ЛІТЕРАТУРИ: ТИПОЛОГІЧНІ  
ОСОБЛИВОСТІ АНГЛІЙСЬКОГО ІСТОРІОГРАФІЧНОГО РОМАНУ**

*Abstract:* During the last decades of the 20<sup>th</sup> century the historiographic novel (dealing with how history works) replaces the historical novel (focused on what happened in the past) and devotes itself to challenging the distinction between fact and fiction, history and story. The present article seeks to conceptualise the English historiographic novel as a new generic form that implies close cooperation of the historical science with fiction. We argue, among other things, that the historiographic novel having appeared after “the linguistic turn” and “the end of history” is the one that the process of making and remaking history is being held straight in. We also aim to introduce a new perspective on the relationship between the traditional historical and the new historiographic novels in English literature. Proceeding from the discussion of the historical novel’s definition problem, we briefly refer to the major distinctions of the historiographic novel of the end of the 20<sup>th</sup> – the beginning of the 21<sup>st</sup> cent. as compared to those of the Walter Scott’s type and then examine in greater detail some typical features of the historiographic novel. We discuss the specific character of historical representation in the historiographic novel, semantic converging of the factual and the fictional, the new notion of history and the reality of the past.

*Keywords:* English literature, historical novel, historiographic novel

Історіографічний роман з’являється наприкінці ХХ ст. на рівні свідомості, яка не дозволяє розглядати реальність як безпосередньо досяжну, у світі, що відчувається як умовний, невпорядкований, підвладний випадковостям. Визначальною й парадоксальною рисою цієї доби стає інтерес до минулого, яке втратило «реальність», та до історії, що позбу-

лася «істини». У такому контексті історіографічний роман пропонує новий формат інтерпретації минулого й підходу до історії.

Хоча історіографічний роман формується одночасно в літературах різних країн Європи та Америки і його можна вивчати як явище світового масштабу, що сягає корінням, приміром, в англо-американ-

ську «фабуляцію» та еспано-американський «магічний реалізм», усе ж таки найвиразніше він окреслився саме в літературі Великої Британії. Перші зразки цього жанру – романи Дж. Піс *Широкє Саргасове море* (*Wide Sargasso Sea*, 1966) й Дж. Фаулза *Жінка французького лейтенанта* (*The French Lieutenant's Woman*, 1969) – з'являються ще наприкінці 1960-х, та як явище історіографічний роман заявляє про себе, коли один за одним виходять у світ твори П. Акройда, Г. Свіфта, Дж. Барнса та інших представників літературного покоління 1980-х. Письменники й літературні критики, філологи, випускники Оксбриджа, вони є глибоко й професійно обізнаними з літературною теорією та літературною традицією, до якої належать. Така «філологічність», своєрідний смак до іронії та парадоксу, а надто – наполегливий дослідницький інтерес до історії об'єднує різноманітні твори цих авторів. Аналізуючи основні напрями у британській літературі наприкінці 1980-х років, англійська письменниця й критик Морін Даффі відзначає появу цілої низки творів, що в них «відступ в історію» здійснюється з метою «не висвітлити теперішнє, але засліпити, як при вході у печеру Алядіна, повну речей, що яскраво виблискують». Цей різновид роману М. Даффі у 1988 році назвала «найбільш помітним напрямом сучасної англійської прози» [цит. за: 12, 93].

Наше дослідження зумовлене необхідністю репрезентувати англійський історіографічний роман як принципово нову форму звернення до історичного матеріалу, відрізнити історіографічний від традиційного історичного роману.

Історіографічний роман генетично пов'язаний із історичним, та позаяк історичний роман волтерскотівського типу вже не зустрічається в літературі у своїх класичних обрисах, є підстави говорити не тільки про окремі зміни всередині усталеної форми, а й про істотне її переродження. По суті, історичний роман (про те, що сталося в минулому) перетворюється на історіографічний (про те, як функціонує історія).

Історичний роман неодноразово ставав об'єктом спеціальних розвідок у літературознавстві, і його поетологічні особливості на сьогоднішній день вивчені досить докладно. Щодо робіт, присвячених саме англійському історичному роману, то серед них помітно вирізняється монографія А. Флейшмана *Англійський історичний роман: від Волтера Скотта до Вірджинії Вулф* [9], яка стала основним теоретико-методологічним підґрунтям більшості подальших розробок теми. Ми погоджуємось із основними тезами А. Флейшмана щодо історичного роману й надалі відштовхуємось від його концепції у порівняльній характеристиці історичного та історіографічного романів.

Попри те, що у назві самої форми («роман» – англ. «novel», з давньофранц. – «новий») міститься намір насамперед відкривати дещо нове, аніж відтворювати старе, роман рідко повністю утримувався від історичних уподобань. Якщо визначати історію як реєстрацію та інтерпретацію загальнозначущих подій минулого, то, у цьому сенсі, всякий роман можна назвати або історичним, або потенційно історичним. Під цим оглядом, визначення жанрових параметрів іс-

торичного роману завжди було дискусійною науковою проблемою.

Розглядаючи літературні жанри доби постмодернізму, і зокрема історичний роман, Т. Бовсунівська зазначає: «Не дивлячись на поширеність словосполучення «історичний роман» у науковій літературі, терміном його вважати не можна, оскільки не визначено поняття, яке ним позначається, немає ніякого загальноприйнятого уявлення про жанрову структуру історичного роману» [1, 409].

Марксистський критик, один із перших дослідників історичного роману Георг Лукач виступав проти «неживої, заляканої, конче бюрократичної клясифікації» [11, 240] історичного роману як жанрового різновиду. Він заперечував розмежування між історичним романом та романом узагалі, стверджуючи, що всі романи повинні бачити життя історично. Жанр роману вже по суті свій є історичним, оскільки стосується суспільних тенденцій і сил, які є продуктами історичного минулого. «Відношення письменника до історії не є чимось особливим та ізольованим», – пише Г. Лукач; воно є «важливою складовою його ставлення до реальності загалом і суспільства, зокрема» [11, 168]. Автор історичного роману, за Г. Лукачем, має дотримуватися тих же самих художніх конвенцій щодо створення образів та нарративних прийомів, що й будь-який інший романіст.

Хоча інші критики виявляють більшу толерантність щодо історичного роману як жанру, їх дефініції переважно відбивають розуміння історії як теми, або як оповіді про відомих людей.

Авром Флейшман пропонує відрізнити історичний роман від узага-

лі роману за наступним принципом: «Коли життя розглядається в контексті історії, маємо роман; коли романні персонажі живуть в одному світі з історичними, маємо історичний роман» [9, 4]. Він також додає, тезу, яку вважаємо суттєвою і для визначення історіографічного роману: «Історичним історичний роман робить діяльна присутність концепту історії як формоутворюючої сили, що діє не лише на персонажів роману, а також на автора й читачів» [9, 15].

А. Флейшман також повертає увагу до відсутності загальної дефініції історичного роману: «Усім відомо, що таке історичний роман; можливо саме через це мало хто спромігся опублікувати його визначення. У такому разі для формулювання переконливого визначення предмету не слід іти шляхом виокремлення однієї чи кількох його показових рис, адже вони вже є настільки загальноприйнятими, що було б ризиковано створювати тут якісь закони» [9, 3]. Втім дослідник усе ж таки пропонує декілька узагальнюючих критеріїв, за якими історичний роман відрізняється від інших типів романів. Насамперед це звернення до минулого, яке знаходиться на відстані щонайменше двох поколінь від теперішнього. Крім того, це точне відтворення соціально-історичного контексту та суспільно значимих подій, котрі впливають на життя фікціональних персонажів [9, 3]. Тут варто зауважити, що більшість теоретиків погоджуються щодо такої жанрової характеристики історичного роману, як перетинання особистої свідомості зі значними подіями свого часу. А. Флейшман наполягає також на присутності в історичній прозі принаймі одного «реально-

го персонажа серед фікціональних» [9, 4].

Генетична спорідненість історичного та історіографічного романів зумовлює подібність цих загальних критеріїв. Однак в історіографічному романі навіть спільні з історичним романом риси отримують принципово відмінні інтерпретації, адже підпорядковані іншій меті й ґрунтуються на інших засадах.

На відміну від клясичного історичного роману, який був формою літератури, історіографічний роман претендує на те, щоб називатися не тільки формою літератури, а й формою історії. Якщо історичний роман тримався в площині художньої прози і не перетинав кордону з науковим дискурсом, історіографічний роман порушує простір історичної науки. Ця особливість є результатом не стільки трансформацій у літературному процесі 2-ї половини ХХ ст., скільки значних змін у розумінні основних концепцій історії й історіографії цього ж періоду, який подекуди визначають як «постісторичний». Проблематизація та деконструкція самої історії, текстуалізація історичних фактів, подій та персоналій, скептичне переосмислення понять «історична реальність» та «історична правда» уможливили перетворення фікціональної історії на одну із форм історіографії, зберігши при цьому її літературно-художній вимір.

Історіографічний роман, з'явившись у період після т.зв. «лінгвістичного повороту» й «кінця історії», отримує рівноправний із історичною наукою статус, принаймні, більше не розглядається як особливий «молодший брат» історії, підпорядкований їй. Якщо історичний роман зазвичай

узгоджувався з офіційною історіографією, відбиваючи й подекуди доповнюючи її у художній формі, та мав справу переважно з подіями, що вже окреслились і визначились як загальнонозначущі, вже набули статусу історії, то історіографічний роман не є таким, що віддзеркалює історичні події. Суттєва відмінність між історичним та історіографічним романами полягає у тому, що *відтворення* історії у першому типі твору поступається місцем *створенню* історії у другому. Критична відмінність між історичним художнім письмом та історіографією, яка визначалася співвідношеннями між «фактом та уявою, історією та мистецтвом, публічними справами та особистим досвідом» [9, 4], в історіографічному романі змінюється разом із принциповою зміною сутності цих співвідношень.

Історіографічні романи можуть оповідати про упізнавані історичні події, проте, частіше історія репрезентується у децентрований спосіб, асоційований радше з історією свідомості. Загальновідомі особистості, а також ідея, що великі чоловіки (а подеколи й жінки) *роблять* історію, у цих творах є або взагалі відсутніми, або присутніми на другому пляні. Автор історіографічного роману зосереджується не стільки на розповіді про історичні події, скільки на створенні й перетворенні персонажів, на пристосуванні окремих особистих історій до загальної структури фактів.

Історіографічний романіст нерідко ставить своїх персонажів у контекст не дуже масштабних, навіть маргінальних подій, або ж історична подія повністю випускається, підмінюючись іншою – символічною, карикатурною чи пародійною. При-

міром, у романі Вил'яма Бойда *Війна морозива* [7] йдеться не про битву на Соммі під час Першої світової війни, а про маловідомий конфлікт між німцями та англійцями, який відбувався в цей же час у колоніальній Африці. У деяких творах персонажі, яким випало пережити значні історичні події, лишаються фактично несвідомими значення цих подій відносно їхнього життя, як наприклад, у романі Гарі Кунзру *Імпресіоніст* [10]. Основою для відтворення «реального» історичного контексту в сучасному романі нерідко слугують літературні твори попередніх епох. Це стосується й присутності реальних персонажів серед фікціональних: в історіографічному романі «реальні» історичні персонажі зазвичай втрачають свою реальність, перетворюючись у фікціональні образи (напр., у романах Чарлза Палісера *Квінканкс* [13] та Антоніні Байетт *Володіти* [8] в образах протагоністів – Джона Гаффама та Рендольфа Еша – впізнаємо Чарльза Діккенса та Роберта Браунінга відповідно); або навіть міняючись із ними місцями (напр., у романі Пітера Акройда *Гоксмор* [3] архітектор XVIII ст. Ніколас Гоксмор віддав своє цілком «реальне» ім'я вигаданому персонажеві – сучасному поліцейському, а місце реального архітектора посів архітектор фікціональний – Ніколас Дайер).

Історичний роман спирався на уявлення про минуле як цілісне, завершене та пізнаване, у той час як історіографічний роман докорінно переосмислює цей концепт. В історіографічних романах помежів'я XX – XXI ст. гомогенність та тяглість замінюється фрагментацією й розосередженням предмета історії. Історія вже

не розуміється як прогресивний поступ від минулого до теперішнього, як сила, що рухається вперед уздовж певних незворотних ліній. За словами Мішеля Фуко, «замість тієї безперервної хронології раціонального розуму, яку незмінно намагалися простежити до її недосяжних джерел, до її основоположного початку, – поставили іноді досить-таки короткі етапи, що відрізняються один від одного, що повстають проти єдиного закону, часто мають кожен свою власну окрему історію, притаманну лише йому, й не зводяться до загальної моделі свідомості, яка нагромаджує факти, розривається і зберігає пам'ять про себе саму» [2, 14].

Усвідомлення багатьма сучасними романістами того, що історія не має іншої мети або змісту крім тих, які ми самі в ній знаходимо та створюємо, зумовлює таку визначальну ознаку історіографічного роману, як стирання різниці між реальністю та вимислом. Фактуальне в історіографічному романі присутньо не відрізняється від фікціонального.

Відколи у дискурсі постмодернізму факт позбувся надійної об'єктивно-реальної основи, він втратив свою сутнісну відмінність від *fiction*. Разом із тим зникла потреба до розмежування фактуального й фікціонального за принципом документально-незмінного та мінливого-уявного. Образи Рендольфа Генрі Еша та Крістabelle Ля Мотт [8] – вигаданих фікціональних поетів є не менш реальними, ніж образ Гюстава Фльобера [6] або ж «окопних поетів» [5]. Автор історіографічного роману рівною мірою реконструює і конструює «факти» й далеко не завжди з метою містифікації чи постмодерністської

гри. Найчастіше подібне взаємопроникнення фактуального та фікціонального є новим способом саме науково-історичного пошуку і чимглибшого осягнення сутності історії.

Автори історичних романів дотримувались вихідної тези, що романіст має слідувати фактам – наскільки вони є відомими, адже щоразу коли письменник відхилитиметься від фактів, професійний історик суворо цензуруватиме його. Часом історичний романіст мовби вибачався, що його «роман – це лише роман». Як пише Авром Флейшман, «читач історичних романів, певно, вимагатиме від них свого роду правдивості – хоча б заради того, щоб мати змогу схвалити чи зганити його на підставах «точності» – або вірності відтворення ймовірно встановлених фактів» [9, 4].

Таким чином, якщо ерудований читач або критик волтерскоттівського роману зазвичай міг розмежувати факти та вимисел, то у читача історіографічного роману сумнів провокує вірогідність як «вимислу», так і «фактів». Свідчення очевидців здебільшого виявляються ненадійними, а наявність різноманітних наративів, уже за своєю суттю мітичних, зумовлює уразливість інтерпретацій минулого. Джерела, на які спираються й письменники, й історики, включають літературу: відтворюючи або спростовуючи одні міти, вони створюють інші, також обов'язково наративні. Тож історіографічний роман є орієнтованим на іншого читача – такого, що не має беззастережної довіри до факту.

Англійський історіографічний роман наголошує на текстуальній природі історії. Визнаючи історію

конструктом, досяжним тільки крізь текстові записи, автори історіографічних романів свідомі того, що пізнання минулого завжди є опосередкованим. Як наслідок, історіографічний роман, по-перше, створює й оповідає історію більш широко, включаючи все від пліток до приватних щоденників на шляху до офіційної історії, а по-друге, демонструє обережність щодо істини та робить акцент на епістемологічній складності.

Історіографічні романи відповідають різновиду сучасного історичного дискурсу, схарактеризованого знаним американським історіографом Гейденом Вайтом як такий, що містить певний скепсис щодо наративу: «Допоки історичні історії можуть бути завершеними, можуть мати наративну замкненість та наскрізний сюжет, вони надають реальності присмак *ідеальної*. Через це сюжет історичного наративу завжди збен-тежує і має бути репрезентований як «знайдений» у подіях, а не закладений туди наративними прийомами» [14, 24]. Автори історіографічних романів, на відміну від традиційних істориків та історичних романістів, можуть протидіяти цій перешкоді не шляхом «оприроднення» сюжету, а показуючи, через пародію, пастиш або ж інші прийоми, свою свідомість того, що подібні моделі, які забезпечують зв'язок та послідовність, є простими вигадками. Сумнів стосовно власного онтологічного статусу в історіографічних романах передається шляхом «привертання нашої уваги до художньої форми як свідомо з'єднаної реальності, а не як прозорого контейнера для «реального» змісту» [4, x]. Отже, наративність, виявившись слабким місцем історії,

стає потужним засобом історіографічного роману.

Як правило, історіографічні романи містять усі ознаки клясичного «гарного читива»: цілісні герої, вигадливі сюжети із непередбачуваними поворотами та навіть незаперечні референції до історичного світу, в якому живуть персонажі. Але водночас у цих же романах можна спостерігати й модерністські, й постмодерністські стратегії. До інтересів традиційних історичних романістів автори історіографічних романів додали модерністські акценти на епістемології – способах пізнання та на онтології – способах буття. Письменники (подеколи й самі персонажі) демонструють очевидну обізнаність із теоріями сучасних мислителів, повсякчас наголошуючи на труднощах звернення до минулого, як суспільного, так і особистого. Таке поєднання кодів історичного роману із сумнівом, випадковістю, часом втратою смислу, якщо не спростовує ці коди, то наповнює їх новим змістом.

Через перетворення «волтерскоттівської» жанрової моделі в історіографічному романі здійснюється також і переоцінка історії. Історіографічний роман звільняється від історії раси, що домінує, кляси чи культури та звертає увагу на ненаписані історії меншин. Сучасний письменник намагається відкинути обмежене розуміння історії. В англійському історіографічному романі знаходить вираз ідея, спільна для багатьох сучасних теоретиків (деконструктивістів, марксистів, психоаналітиків та ін.), які твердять, що необхідно звернути увагу на невимовлене, замовчуване, пригнічене, загалом – на значущі *відсутності* в історичному дискурсі. Історіогра-

фічний роман перевизначає історію як «відкритий проєкт», що опирається будь-яким установленим наперед інституційним інтерпретаціям, які можуть імпліцитно чи експліцитно контролювати історичні концепти та оцінки або ж маскувати лякуни.

У своєму дослідженні А. Флейшман висловлює сумніви щодо подальшої життєздатності історичної прози: «Коли втрачається смисл не тільки прогресу, а й навіть зрозумілих відносин між історичними подіями, історичному романістові не лишається нічого іншого, як відійти від справ. Його художні сюжети виглядатимуть доволі штучно, якщо поза ними неможливо припустити жодного історичного сюжету або порядку» [9, 207]. На переконання дослідника традицію англійського історичного роману завершують твори Вірджинії Вулф [9, 233]. На наш погляд, подібне визначення завершальної точки історичного роману є досить умовним і полемічним, адже навряд чи кінець історичного роману взагалі відбувся в одній окремій точці. Однак, у А. Флейшмана ми знаходимо підтвердження нашої ідеї щодо перетворення жанру історичного роману на роман історіографічний. Дослідник стверджує, що останній роман В. Вулф *Між актами* (*Between the Acts*, 1941) робить крок за межі традиції та «наводить на думку, що вже минув час для того, щоб писати переконливо, знову використовуючи усталені форми» [9, 246]. *Між актами* А. Флейшман інтерпретує як ланку до нового типу історичної прози. Він зазначає, що в романі В. Вулф «реінсценуються не лише мистецтво романіста або драматурга, а також і історика – як з погляду формування ним зрозумілої



розповіді про події, так і його критика пояснювальних мітів та популярних концепцій минулого» [9, 246]. Іншими словами, окрім минулого та його здатності впливати на теперішнє, письменницю цікавить також і природа пізнання минулого та сила, що формує цей спосіб пізнання. Подібне дослідження ліній перетину минулого та теперішнього, вочевидь, продовжується у сучасному історіографічному романі.

Розмірковуючи з приводу імовірних майбутніх трансформацій жанру історичного роману А. Флейшман наголошує: «Як і сама історія, історичний роман не повинен обмежуватись власним минулим, вільно пристосовуючись до нових можливостей, в іншому ж разі він залишиться неплідним повторенням форм, отриманих як милостиню від традиції» [9, 255]. Та за всього скептицизму дослідник усе ж таки не виключає ймовірності повторної появи й «відновлення історичного роману як мистецької форми» [9, xviii]. На наше переконання, це відновлення відбулося наприкінці ХХ ст. у формі історіографічного роману.

Історія, як її репрезентовано в англійському історіографічному романі, є ані такою, що уславлює, ані такою, що втішає та заспокоює. Вона є надто розсіяною, аби пропонувати уроки, надто незавершеною, щоб утворити простір, куди можна втекти, надто болісною, щоб дати можливість комфортно насолоджуватись її іронією. Отже, замість переконання в тому, що минуле навчить нас, як жити, в історіографічних романах звучить більш поміркована упевненість, що завжди краще знати, ніж залишатися нео-

бізнаним, навіть якщо те, про що ми дізнаємося – це уявлення про неймовірну складність розуміння нашого життя історично.

### Bibliography and Notes

1. Бовсунівська Тетяна, *Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману*, Київ: Київський університет 2009, 520 с.
2. Фуко Мішель, *Археологія знання* / Пер. з франц. В. Шовкун, Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи» 2003, 326 с.
3. Ackroyd Peter, *Hawksmoor*, London: Penguin Books 1993, 217 pp.
4. Alter Robert, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press 1979, 248 pp.
5. Barker Pat, *Regeneration*, New York: Penguin Group 1993, 252 pp.
6. Barnes Julian, *Flaubert's Parrot*, London: Picador 1984, 229 pp.
7. Boyd William, *An Ice-Cream War*, London: Vintage Books 1999, 416 pp.
8. Byatt Antonia, *Possession: A Romance*, London: Vintage 1991, 511 pp.
9. Fleishman Avrom, *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimor, London: The John Hopkins Press 1971, 262 pp.
10. Kunzru Hari, *The Impressionist*, London: Penguin Books 2003, 482 pp.
11. Lukács Georg, *The Historical Novel*, London: Random House Trade 1962, 363 pp.
12. Onega Susana, *British Historiographic Metafiction*, [in:] *Metafiction* / Ed. Mark Currie, London and New York: Longman 1995, pp. 92-103.
13. Palliser Charles, *The Quincunx*, New York: Ballantine Books 1991, 791 pp.
14. White Hayden, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, [in:] *Critical Inquiry*, Volume 7: *On Narrative*, № 1, Chicago: The University of Chicago Press 1980, pp. 5-27.

Iryna Pupurs

**ROMANTICIZING OF EASTERN  
FROM THE IMAGOLOGICAL POSITION “OF AN EXILE PERSON”**

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

Ірина Пупурс

**РОМАНТИЗОВАНЕ СХІДНЕ  
З НЕВІЛЬНИЦЬКОЇ ІМАГОЛОГІЧНОЇ ПОЗИЦІЇ**

*Abstract:* This article is devoted to a description of the poetical and semantic features of *Romanticizing of Eastern* from the imagological position “of an exile person” on the bases of the materials of the Russian, Polish and Ukrainian romantic writers. There are shown the major components of this model of romantic orientalism (the *Siberian, Caucasian, Steppe*, which are represented in the artistic images of “a prison” and “a captivity”; the depressing perception of the East through the toposes of “a death” and “a tomb”; nostalgia about *Self* in the opposition “*Self* (European) and *Different* (Eastern)” etc.).

*Keywords:* the imagological position “of an exile person”, *the Romanticizing of Eastern*, Romanticism, *Siberian, Caucasian, Steppe*, orientalisation, “*Self* (European) – *Different* (Eastern)”

Невільницька імагологічна позиція<sup>1</sup> притаманна письменникам-ро-

<sup>1</sup> Імагологічна позиція – це соціально-психологічний кут зору на *Інше* (разом із тим і на *Своє*, оскільки часто *Інше* тісно пов'язане зі *Своїм*), який проявляється певними ознаками у створених іміджах *Іншого* й *Свого*. Тобто, мова йтиме про вплив соціального статусу автора (“паломник”, “мандрівник”, “науковець”, “невільник”) на його сприймання *Іншого* (тієї території, на якій він перебуває), при цьому етнокультурне *Інше* й *Своє* обрамляється, насичується соціально-психологічним *Авторським*. Зрозуміла річ, що кожен варіант імагологічної позиції (мандрівний, науковий, паломницький, невільницький) призводить до відповідної вербалізованої орієнтації баченого Сходу: формуються різні моделі *Романтизованого Східного* (мандрівна, наукова, паломницька, невільницька), які вирізняються орієнтацією на поетикальному й семантичному рівнях.

мантикам, які на азійських територіях опинилися не з власної волі: українцям Т. Шевченкові, польським – Е. Фелінській, Т. Ладі-Заблоцькому, Р. Піотровському; російським – А. Бестужеву-Марлінському, А. Одоєвському та ін. Нагадаю, що А. Бестужев-Марлінський, А. Одоєвський – декабристи, які відбували покарання на Сибірі й на Кавказі. Ева Фелінська та Руфін Піотровський пройшли через сибірське заслання. Тадеуш Лада-Заблоцький був засланий на Кавказ. Тарас Шевченко був покараний десятьма роками солдатської служби в Середній Азії. Для цих письменників вимушене знайомство з азійськими

територіями Російської імперії стало першим і єдиним досвідом практичного сходознавства. Й логічно, що у їхніх творах і єгодокументах маємо яскраві приклади *Невільницького Романтизованого Східного*.

Втім, сам факт “заслання” аж ніяк не є ключовим в їхньому літературному орієнталізмі. У *Степовому* Т. Шевченка, , в *Сибірському* Е. Фелінської та Р. Піотровського, *Кавказькому* Т. Лади-Заблоцького, в *Сибірському*, *Кавказькому* А. Бестужева-Марлінського й А. Одоєвського фіксуються й інші моделі орієнталізації – *Романтизоване Східне* з мандрівної та наукової імагологічних позицій. Пізнання східного матеріалу під такими ракурсами давало можливість письменникам-невільникам відсторонитись від неприємної буденності, емоційно забути і створювало відчуття певної втіхи.

Міхаїлу Лермонтову невільницька імагологічна позиція щодо *Кавказького* теж властива, але специфікою його наративів *Невільницького Романтизованого Східного* є часта присутність мотиву захоплення *Кавказьким*. Скоріше за все, це було спричинено тим, що Лермонтові перші враження від Кавказу, місця його двох заслань, склалися ще в дитинстві, коли він удвох із бабусяю відпочивав там у 1825 р. Дитячі захоплення *Кавказьким* у поєднанні з першою закоханістю створили атмосферу привабливості й бажаності цього *Східного*. “Люблю я Кавказ!”, – лаятмотив *Кавказу* М. Лермонтова (1830), де *Кавказьке* асоціюється з вітчизною, мамою, коханою. “Я серцем твій, – маючи на увазі Кавказ написав поет після першого кавказького заслання, – завжди і всюди твій”

(*Тобі, Кавказе, суровий царю землі... (Тебе, Кавказ, суровий царь земли...)*). Не можна не погодитись із думкою лермонтознавця І. Андронікова, що “кавказький матеріал у творах Лермонтова був наслідком не випадкових спостережень висланого офіцера, а результатом зацікавлення Лермонтовим Кавказом, яке ніколи не послаблювалося” [2, 403]. Тому Лермонтове *Кавказьке* – це більше орієнталізація не невільницька, а мандрівна та наукова.

Тепер зупинимось детальніше на поетикальних і семантичних одиницях, які є представницькими для *Романтизованого Східного* з невільницької імагологічної позиції, інакше кажучи, для невільницької моделі орієнталізації.

У дослідженнях літератури декабристів, як-от в одній статті про творчість А. Бестужева-Марлінського, перелічуються характерні для декабристського мистецтва мотиви – “каторги й заслання, приреченості, трагічної самотності” [див.: 3, III-LVI]. Ці складові невільницької тематики поширюються на іміджі “Сибіру”, “Кавказу” та інших географічних місць заслання письменників-романтиків. Тому *Романтизоване Кавказьке, Степове, Сибірське* може представляти у синонімічних образах “в’язниця”, “каторга”, “неволя”, які прямо названі або розуміються через посередництво інших художньо-образних засобів.

У поезії *До моєї мами (Do mojej Matki, 1838)* Т. Лади-Заблоцького *Кавказьке* відкрито не названо “в’язницею” чи “неволею”, але це мається на увазі, оскільки поет знаходиться в оточенні похмурих, засніжених, безжиттєвих вершин Кавказь-

ких гір, через які він хоче перелетіти й потрапити “за них”, бо “за ними повен життя світ” (“*Za niemi pełen życia świat*”). Аналогічного смислового значення набуває *Кавказьке* також у його вірші *До Зари (Do Zary, 1838)*.

Шевченкове *Степове* – це “неволя” (*А нумо знову віршувать...*) та “незамкнута тюрма” (*В оцій незамкнутій тюрмі...*), влучний оксюморон щодо акцентуалізації безмежності Аральського степу. При цьому фіксовані автором дата та місце написання даних поезії (*А нумо знову віршувать... – 1848, Орська фортеця; В оцій незамкнутій тюрмі... – 1848, Косарал*), текстові географічні найменування та ландшафтні особливості (“Аж за Урал. Опинилось // В пустині, в неволі [...] В степу безкраім за Уралом” [10, 71] (*А нумо знову віршувать...*)) виступають елементами конкретизації цього центральноазійського ареалу Великого Степу.

Не позбавлене невільницької колористики *Романтизоване Сибірське* Е. Фелінської, яке міститься в її *Уривках із щоденника...*, що був написаний у *Березові*<sup>2</sup> та *Занотованих спогадах із вислання до Сибіру та перебування в Березові та Саратові*<sup>3</sup>, та Р. Піотровського (*Мемуари про перебування на Сибіру*).

Сибір став головним місцем Російської імперії, де з початку XVIII ст. відбували покарання злочинці й політичні в'язні. Саме із цього часу в європейській культурі починає формуватися імідж *Сибірського* як краю

каторг, в'язниць, заслання. Цікаво, що в польській мові лексема “сибір’як” у XIX ст. набула нового значення – “висланець”, під якою розуміють не тільки поляків, яких було вислано до Сибіру, а й усіх людей, які пройшли через заслання. Образ такого “сибір’яка” відтворено в *Невільнику* (1865) І. Воробкевича. Сам український романтик “бранцем Сходу” у прямому значенні не був і Сибір на власні очі не бачив. Однак, *Невільник* є прикладом орієнтального наративу, де виразником невільницької імагологічної позиції<sup>4</sup> щодо *Східного* стає персонаж, чий статус “невільника” (винесений у заголовок) відразу ж налаштовує реципієнтів на відповідне сприймання Сибіру. Разом із тим атрибутами *Невільницького Романтизованого Сибірського* зроблено: хижих представників фауни – ворона й лютого сивого вовка; непривабливо-одноманітний ландшафт – голий, безкінечний степ; руйнівне природне явище – “ураган бурливий”.

Життєвий простір людини, яка потрапила в обумовлені засланням умови, сильно обмежується, викликаючи болісні та гострі емоційні реакції: тугу, розпач і т.п. За словами Р. Піотровського, “каторга для політичного в'язня Сибіру – це постійне припониження, спідлення його особистості, подразнення його почуттів, розчавлення в ньому всього, що складає його моральну і в дійсності істинну цінність людини” (*Мемуари про не-*

<sup>2</sup> *Wyjutki z dziennika... pisanego w Berezowie* (1845 – 1846) вперше були надруковані в *Athenaeum* Ю. І. Крашевського. 1853 р. у м. Вільно вийшло у світ узагальнене видання *Занотованих спогадів...* у трьох томах.

<sup>3</sup> *Wspomnienia z podróży do Syberii i pobytu w Berezowie i Saratowie spisane* (1849 – 1850).

<sup>4</sup> Невільницька імагологічна позиція може зустрічатися в орієнтальних текстах письменників-романтиків, які не мали досвіду сибірського, кавказького та іншого заслання. Передусім *Невільницьке Романтизоване Східне* з'являється у творах, де оповідається про європейців, які перебувають на Сході в полоні або засланні.

ребування в Сибіру) [6, 489]. Зрозуміло, що для невільника характерний депресійний стан, під час якого він відчуває пригніченість, безпорадність перед життєвими труднощами, безперспективність. Польська дослідниця Данута Оссовська зробила справедливе припущення щодо вирогідної депресії Тадеуша Лади-Заблоцького та інших польських письменників-“кавказців” під час їхнього кавказького заслання [13, 10]. Очевидно, що перебуваючи в депресивному стані, письменник-“бранець Сходу” може сприймати *Східне* як власну могилу, труну, місце смерті й т.п. та бачить у *Східному* лише негатив.

Таким є те *Сибірське* Александра Бестужева-Марлінського у листах до братів, де автор декларує тяжке переживання заслання і вважає, що “отак колись будуть шукати й мого праху, занесеного бурею у холодні тундри Сибіру!”, береги Лени “височіють, подібні до мінаретів або до тісного цвинтаря”, “безмовне, як могила, житло ваше” [5, 216-217].

Російський літературознавець Д. Благой у статті *Поезія декабристської каторги* зауважив стосовно А. Одоєвського, що “у своїй «темниці у темниці» – в’язниці, яка поміщена в іншу просторішу тюрму суворої сибірської природи, – поет почувається живим у труні” [8, 14]. Й безумовно, у такі хвилини самопочувань Одоєвський вбачає у *Східному* подобу “власної могили”. Зокрема, у його поезії *Куди мчите ви, крилаті станиці?..* (*Куда несетесь вы, крылатые станицы?..*, 1837) *Східне* романтизоване у двоскладовому, сибірсько-кавказькому, образі “останнього новосілля” (“последнего новоселья”) з наступ-

ними природничими атрибутами: для *Сибірського* – “похмура сосна” (“угрюмая сосна”), “замерзлий рів” (“мерзлый ров”), “сніговий завал” (“снеговой увал”), для *Кавказького* – “південний кипарис” (“южный кипарис”), “кров’ю гарячою заляпаний шакал”, який “гостей безхатніх прах розкидає по ущелинах” (“кровью жаркою обрызганный шакал”, який “гостей бездомный прах разбросит по ущельям”).

Схоже сприймалося *Кавказьке* й М. Лермонтовим у поезії-пророцтві *Сон* (1841): поетові сниться, що він лежить застрелений у долині Дагестану. “Лежав один я, – рядки зі *Сну*, – на піску долини; / Уступи скель тіснилися довкіл, / І сонце палило їх жовті вершини / Й мене палило...” (“Лежал один я на песке долины; / Уступы скал теснилися кругом, / И солнце жгло их желтые вершины / И жгло меня...”) [7, 217]. Як бачимо, тут Лермонтове *Дагестанське*, яке вербалізовано за допомогою жовтої колористики (пісок, сонце, жовті вершини) та дієслова “палило” (“жгло”) – це небезпечне місце з несприятливими природно-кліматичними умовами.

У віршах кавказького циклу Тадеуш Лада-Заблоцький теж пророкує, що помре на Кавказі: могилою стане для нього ця похмура земля *До моєї мами* (*Do Mojej Matki*, 1838), Каспійське море побачить його смерть (*Дума. Над берегом моря Каспійського* (*Duma. Nad brzegiem morza Kaspijskiego*, 1841)) й т. п.

Подеколи Тарас Шевченко пов’язує *Степове* зі своєю смертю: “Що я – / Неначе лютая змія / Розтоптана в степу здихає, / Заходу сонця дожидає. / Отак-то я тепер терплю

/ Та смерть із степу виглядаю..." [10, 200] (*Хіба самому написати...*, 1849).

У ряді романтичних поезій, присвячених пам'яті письменників, які загинули чи померли на Сході, присутній образ *Кавказького* як реальної могили: *Пам'яті Зенона М...ського* (*Рати́ці Зенона М...ського*, 1839), *На смерть Фелікса Ординського* (*Na śmierć Feliksa Ordyńskiego*, 1842) Т. Лади-Заблоцького, *Пам'яті А. Одоєвського* (*Памяти А. И. Одоевского*, 1839) М. Лермонтова та ін. Лише однією рікою Кура й холодна ніч є природними атрибутами *Кавказького* у *Пам'яті Зенона М...ського*, але за допомогою них підкреслюється самотність і холодність поховання Зенона на чужині – ніхто не буде піклуватися про його могилу й незабаром вона зовсім зникне, розчиниться у кавказькому ландшафті й усе *Кавказьке* перетвориться на одну могилу. У *Пам'яті А. Одоєвського* Лермонтова *Кавказьке* як природне – це реальна могила Одоєвського. При цьому образ *Кавказького* скомбіновано з пейзажів, спричинених полярними авторськими відчуттями. Коли М. Лермонтов сумує за померлим товаришем, то він бачить "похмурих гір зубчасті кряжі" ("мрачных гор зубчатые хребты"). А коли пригадує радість, із якою А. Одоєвський споглядав *Кавказьке*, то "Німіий степ синіє, і вінцем / Срібний Кавказ його обіймає; / Над морем він, насупившись, тихо дримає, / Як велетень, схилившись над щитом, / Слухає уважно оповіді хвиль, які кочують, / А море Чорне шумить, не замовкаючи" ("Немая степ синет, и венцом / Серебрянным Кавказ ее объемлет; / Над морем он, нахмурысь, тихо дремлет, / Как великан, склонившись над щитом, / Расска-

зам волн кочующих внимая, / А море Черное шумит не умолкая") [7, 183].

Невільницька імагологічна позиція призводить і до поєднання *Кавказького* з образом "убивці". М. Лермонтов благає Казбек убити його (*Поспішаючи на північ здалеку... (Спеша на север из далека...*, 1837)): "своєю завірюхою, / Казбек, засип мене найшвидше / І прах безхатній в ущелині / Без жалю розвій" ("своей метелью, / Казбек, засыпь меня скорей / И прах бездомный по ущелью / Без сожаления развей" [7, 165]). А у *Кавказькому бранці* (*Кавказский пленник*, 1828) персонаж М. Лермонтова, кавказький бранець, виокремлює саме смертельну природу одного з найзнаніших птахів Кавказьких гір – орла, й проводить аналогію між собою та жертвами цього хижака. Безсумнівно, в контексті цієї поеми образ "орла", який у світовій культурі несе різні символічні значення (прометеївське, імперське та ін.), символізує собою хижість і смертельну силу *Кавказького*.

В листі до Варавари Репніної від 24 жовтня 1847 р. нерадісний душевний стан невільника Тараса Шевченка поширюється на топографічний опис *Степового*: "Місцеположення тут сумне, одноманітне, гола ріка Урал і Ор, оголені сірі гори й безкрайній киргизький степ. Інколи степ оживляється бухарськими на верблюдах караванами, як хвилі моря, що похитуються вдалині, й життям своїм подвоюють тугу" [12, 254]. В такі хвилини для Т. Шевченка прекрасного в *Степовому* не існує і тому він щиро дивується намірові О. Бутакова поселитися назавжди на Косаралі ("У мене про одній згадці про цю пустелю серце холодне, а він, здається, ла-

ден назавжди там оселитися”) (*Щоденник*). Або це прекрасне якесь приховане, “невмите”, “заспане”, “п’яне”, “нікчемне”: “І небо невмите, і заспані хвилі; / І понад берегом геть-геть / Неначе п’яний очерет / Без вітру гнеться. Боже милий! / Чи довго буде ще мені / В оцій незамкнутиї тюрмі, / Понад оцим нікчемним морем / Нудити світом? / Не говорить, / Мовчить і гнеться, мов жива, / В степу по-жовкля трава; / Не хоче правдоньки сказати, / А більше ні в кого спитати” [10, 117] (*І небо невмите, і заспані хвилі...*, 1848).

*Невільницьке Романтизоване Східне* – це ще й зображення Сходу як краю несприятливого клімату й розсадника хвороб<sup>5</sup>. У повісті *Аммалат-Бек* А. Бестужева-Марлінського полковник Верховський пише нареченій, що він “закинений у клімат, убивчий для здоров’я” (“брошен в климат, убийственный для здоровья”) [3, 471]. На Кавказі хворіли й помирили від інфекційних захворювань письменники-романтики, їхні знайомі й друзі: А. Одоєвський помер від “кавказької лихоманки”, Т. Лада-Заблоцький – від холери, його найближчий друг та поет “кавказької групи” В. Стшельницький – від дизентерії та ін. В Аральських степах хворів Т. Шевченко: “і цинга, й казармене життя

цілковито зруйнували моє здоров’я” [11, 276]].

В егодокументах польських і російських романтиків-“сибіряків” сибірський клімат характеризується як особливо несприятливий і небезпечний для здоров’я людини. Нагадаю, що у першій половині XIX ст. розповсюдженим був стереотип непривабливості *Сибірського*, тому що про Сибір здебільшого побутували уявлення як суворий північний край, де відбувають покарання злочинці та політв’язні, де живуть несимпатичні якути, буряти та інші напівдикі народи. Подібні описи *Сибірського* у романтичній літературі зберігаються, але разом із тим з’являються зображення *Сибірського* й як екзотично-привабливого.

Приміром, одним із репрезентантів *Сибірського* в епістолярії А. Одоєвського є селище Єлань із мінливою погодою, постійними туманами, викликаними болотистою місцевістю, тобто кліматичні умови тут є достатньо несприятливими. Воднораз у цьому мало привабливому *Сибірському* російський декабрист зумів розгледів романтичну красу і схожість із привабливим *Італійським*. Для підтвердження наведу дві цитації з епістолярію А. Одоєвського:

1) «Мій любий тату, Ви даремно непокоїтеся: чому Єлань настільки лякає Вас? Місцезростащування не таке жахливе, як ви собі уявляєте. Хоча Єлань оточена лісами, але пейзаж, завдяки підйому, простягається до хребта дуже віддалених гір. Селище знаходиться біля підніжжя довгастого пагорба; перш ніж дійти до узлісся, Вам слід ще багацько йти через тучні пасовиська й дуже плодючі поля. Думаю, що радіус кола, утворе-

<sup>5</sup> Образ Сходу як краю хвороб присутній також у *Мандрівному Романтизованому Східному* (*Подорож у Арзрум* А. Пушкіна, *Рибалка у Велсі...* Т. Медвіна, *Подорож на Схід* Ж. де Нерваля). Утім, якщо автор-невільник постійно знаходиться під очевидною загрозою захворювання, то автор-мандрівник має можливість уникнути небезпеки, оскільки може об’їхати або залишити епіцентр хвороби. Такі соціально-авторські чинники зумовлюють відмінність невольницької та мандрівної презентації Сходу в даному образі.

ного долиною, де знаходиться Єлань, буде приблизно з чотири версти. Ви бачите, що ці похмурі ліси, про які Ви говорите і які я змалював, як щось доволі живописне, вже не так близько від мене» [8, 432];

2) «Я забув вам сказати у своєму останньому листі, що в Єлані був легкий землетрус [...]. Погода, яка панує дотепер, дуже гарна, і цілком можна подумати, що знаходишся в Італії, настільки гаряче опівдні; втім ночі звичайно є дуже прохолодними, щоб не сказати – холодними; узагалі, мінливість сезону могла б діяти небезпечно на здоров'я, якби я не вжив застережних заходів. Незважаючи на намагання не застудитися, на третій день я маю такий біль у горлі, що на силу можу розмовляти» [8, 439].

Ностальгійність – це, мабуть, одна з важливих складових *Невільницької імагологічної позиції*. Про наявність ностальгійного мотиву у творчому доробку письменників-романтиків, які перебували на Сході не з власної волі, неодноразово писалося. Так, Д. Прокоф'єва вважала “ностальгію, устремління до далекої, але завжди близької вітчизни” [9, 213] одним із ляйтмотивів поезії польських романтиків “кавказької групи”. Про свій ностальгійний стан згадували й самі письменники, як-от А. Бестужев-Марлінський: “Живу сам, перегортую книги й димлю у стелю люлькою. Усміхаюся лише від спогадів” (“Живу один, перелистываю книги и дымлю в потолок трубкой. Улыбаюсь только от воспоминаний” [див.: 1]).

У виключно ностальгійних *Віршах на наш перехід із Чити до Петровського Заводу (Стихи на переход наш из Читы] в Петровский Завод)*

А. Одоєвського *Сибірське* оприявлено за допомогою єдиного скупого етнографічного атрибута – юрти (“в юртах засинаючи, в'язні / Бачать уві сні Русь...” (“в юртах засыпая, узники // Видят во сне Русь...”).

На ностальгійних мотивах часто будуються опозиції *Своє – Чуже (Східне)* у творах Тадеуша Лади-Заблоцького. В поезії *До моєї мами* поет сумує за матір'ю та батьківщиною. Тому його *Східне (Кавказьке)* – це похмурі шпилі гір, подібні до “замерзлих хвиль моря” (“fale zamrożone morza”), руйнівний бурун, шаленство вихорів, громи. Цей географічний простір є безжиттєво-замерзлим і небезпечно-смертельним. А от *Своє*, яке знаходиться за ним, – це життя й щастя: “За ними повен життя світ / За ними пам'ять сприятливих літ / За ними щастя мого зоря” (“Za niemi pełen życia świat, / Za niemi pamięć błogich lat, / Za niemi szczęścia mego zorza” [13, 127]).

На ностальгійності ґрунтується опозиція *Своє (Литовсько-руське) – Чуже (Кавказьке)* в іншому поетичному творі Т. Лади-Заблоцького – *До берези в горах Кавказьких (Do Brzozy w Górach Kaukaskich, 1839)*. При цьому *Кавказьке* – Кавказькі гори, які знаходяться на краю світу, морок ялицевих гаїв, зима, а *Литовсько-руське* – зелень, квіти, спів соловейка, весна. Тобто, *Чуже* асоціюється із зимовим холодом і смертю, а *Своє* – із весняним теплом і життям.

Ностальгійність присутня у Шевченкових опозиціях *Свого (Українського) – Чужого (Степового)*. У поезії *Не додому вночі йдучи.. (1848)* *Своє – Чуже* репрезентується у такому вигляді: “Православне свято в Україні” – “Православне свято в азійській



чужині”, де автор сумує за *Українським* (за церковним дзвоном і людьми, що йдуть молитись) і змальовує *Степове* як непривабливу засніжену пустелю, в якій виє голодний звір і віє холодний ураган. Контраст між *Своїм* (українським степом) і *Чужим* (киргизьким степом) створюється поетом за допомогою епітетів кольору: “І там степи, і тут степи, / Та тут не такі – / Руді, руді, аж червоні, / А там голубії, / Зеленії, мережані / Нивами, ланами...” [10, 59] (А. О. Козачковському, 1847). І знову ж таки, як і у Т.Лади-Заблоцького, *Степове* як *Чуже* поступається привабливістю *Своєму Українському*.

Ностальгійність призводить і до пошуку письменниками-романтиками подібності між своїм психологічним станом, своїми переживаннями, своєю долею бранця та навколишніми природними об'єктами. Тому проведення асоціацій *Себе* зі *Східним* теж входить до поетикально-семантичного поля *Романтизованого Східного* з невідповідної імагологічної позиції.

Особливо показовий у цьому пляні є нарис *Прощання з Каспієм* (*Прощание с Каспием*, 1834) А. Бестужева-Марлінського, де автор розмовляє зі своїм “єдиним товаришем по нещастю” – Каспійським морем: “Так! Я бачив не одне море, й полюбив усі, які бачив; але тебе, Каспій, але тебе – більш за інших: ти був моїм єдиним другом у нещасті; ти зберігав і тіло, і дух мій, від тління” (“Да! Я видел не одно море, и полюбил все, которые видел; но тебя, Каспий, но тебя – более других: ты был моим единственным другом в несчастии; ты хранил и тело, и дух мой, от исления”) [4, 176]. Як бачимо, Каспійське море ви-

конує роль рятівника А. Бестужева-Марлінського, допомагаючи йому відчутти зв'язок із природою, стати єдиним цілим із нею. При цьому автор зрівнює себе із ним, оскільки вони обидвоє є невідповідниками: Бестужев-Марлінський відбуває покарання, а Каспій є вічним бранцем природного ландшафту. А також душевний стан автора дублюється за допомогою художньо-образної палітри *Каспійського* (гіркі води, кипучі хвилі Каспійського моря й гіркі сльози, палке серце А. Бестужева-Марлінського). Загалом Бестужевське Каспійське море виявляється самотнім, негостинним, сумним, безлюдним, бурхливим, грізним, тихим, але це *Східне* стає дорогим і рідним романтикові.

Паралеллю до цього нарису А. Бестужева-Марлінського є *Дума. Над берегом моря Каспійського* (*Duma. Nad brzegiem morza Kaspijskiego*, 1841). Т. Лади-Заблоцького, де Каспій названо братом польського поета й вказано на однакові умови їхніх існувань: “Obu nas jesień owiała tumanem; / Dla obu gwiazdy zagasły na niebie, / Dla obu burza grzmiała huraganem...” [13, 131].

Другом Тараса Шевченка став олюднений Кос-Арал: “Прощай, убогий Кос-Арале. / Нудьгу заклітую мою / Ти розважав-таки два літа. / Спасибі, друже” [10, 205] (*Готово! Парус розпустили...*, 1849). При цьому *Романтизоване Степове*, виразником якого став “убогий Кос-Арал”, виявляється пустельним і абсолютно нейтральним, безликим, асоційованим виключно із “заклятою нудьгою” поета. Такі персоніфіковані орієнтальні образи можна вповні пов'язати з невідповідною імаголо-

гічною позицією щодо *Східного*, тому що через них проєктується невтішний стан письменника-невільника.

Отже, у контексті літератури російського, польського, українського романтизму для *Невільницького Романтизованого Східного* характерним є: фігурування *Кавказького, Степового, Сибірського* в образах “в’язниці”, “неволі”; депресивне сприймання цих азійських територій через топоси “могили”, “смерти”; поширення нерадісних переживань автора-невільника на топографічні описи Сходу; зображення *Кавказького, Степового, Сибірського* як краю несприятливого клімату й розсадника хвороб; побудовані на ностальгійних мотивах опозиції *Своє (Європейське) – Чуже (Східне)*, де Східне завжди поступається привабливістю *Європейському*; проведення асоціацій *Себе* (автора-невільника) зі *Східним* (географічним об’єктом); передача невтішних авторських емоцій через персоніфіковані орієнтальні образи. Загалом невільницька імагологічна позиція формує непривабливі, інформаційно-негативні іміджі Сходу.

### Bibliography and Notes

1. Александръ Бестужевъ въ Якутске: неизданные письма его къ роднымъ, 1827 – 1829, [в:] *Русский Вестникъ* 1870, № 6, с. 213-264.

2. Андроников И. Л., *Лермонтов. Исследования и находки*, Москва: Художественная литература 1977, 647 с.

3. Бестужев-Марлинский Александр, *Сочинения: В двух томах, Том 1: Повести. Рассказы. Очерки*, Москва 1958, 630 с.

4. Бестужев-Марлинский Александр, *Сочинения: В двух томах, Том 2: Повести. Рассказы. Очерки. Стихотворения. Статьи. Письма*, Москва 1958, 742 с.

5. Бэгби Льюис, *Александр Бестужев-Марлинский и русский байронизм*, Санкт-Петербург 2001, 368 с.

6. Єршов Володимир, *Польська література Волині доби романтизму: генологія мемуаристичності*, Житомир: Полісся 2008, 624 с.

7. Лермонтов Михаил, *Сочинения: В двух томах, Том 1*, Москва 1988, 720 с.

8. Одоевский Александр, *Полное собрание стихотворений и писем*, Москва-Ленинград: АCADEMIA 1934, 490 с.

9. Прокофьева Д. С., *Поэзия “Кавказской группы” польских поэтов*, [в:] *Польський романтизм и восточнославянские литературы*, Москва: Наука 1973, 285 с.

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

11. Шевченко Тарас, *Повне зібрання творів: У 12 томах / Ред. М. Жулинський, Том 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. “Букварь южно-русский”. Записи народної творчості*, Київ: Наукова думка 2001, 496 с.

12. Шевченко Тарас, Шевченко Тарас, *Повне зібрання творів: У 12 томах / Ред. М. Жулинський, Том 6: Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю*, Київ: Наукова думка 2003, 632 с.

13. *Poezje Tadeusza Łady-Zabłockiego*, Kraków: Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie 2013, 207 s.

Mykhaylo Kalinichenko

**HAWTHORNE, SHAKESPEARE AND POPULAR SENSATIONAL  
LITERATURE IN HERMAN MELVILLE'S ESSAY  
*HAWTHORNE AND HIS MOSSES***

Rivne State University of the Humanities, Ukraine

*Abstract:* The article accentuates paradigmatic proximity of creative imagination of Herman Melville and other major representatives of American Renaissance to the poetical and aesthetic features of the 19<sup>th</sup> century popular sensational literature of the United States. These writers were inspired by the thought that a true writer is a part of his times. Therefore, if the age spoke the language of penny newspapers and sensational novels, the only remaining choice was to master and use this language. Otherwise, American writers would be misunderstood and ignored by their contemporaries. In his famous essay *Hawthorne and His Mosses*, Melville attempted to show his contemporaries the importance of that connection to the national popular culture. And yet, in his opinion, the wild truth of popular sensationalism would not become the ultimate word of the world and about the world. There would be other words, and a different kind of truth. The example of Shakespeare, who could simultaneously speak "sane" and "mad" truth, confirmed this prospect.

*Keywords:* American literature, American Renaissance, Popular Literature, canon

Traditional history of North-American Romanticism, especially here in Ukraine, in no way stimulates scholarly interest toward the essay *Hawthorne and His Mosses*, created by Herman Melville at the defining point, at the crucial period of his creative biography. Generally, it is considered as a brilliant, by all means, but not essentially important, if not to say, almost secondary fact of the literary process. It is necessary to overcome such interpretation not only for the sake of giving the author his due. This work contains the thoughts and ideas which can lead to a radical reconsideration of the history and achievements of North-American Romanticism.

The essay was completed in the fall of 1850. American literature approached the middle of the century in the state of tense struggle between the partisans of elitist, classical tradition and the creators of "low" popular literature, oriented toward the interests of democratic reading masses, which were not burdened by classical university education. Apparently, the followers of "high" literature and "genteel" writing (among them were refined New England intellectuals, Boston Brahmins and several leading members of the Young American literary movement) were losing that cultural battle. Meanwhile, all over the United States, a completely different kind of literary production –

sensational fiction for the masses, was flourishing.

The first signs of the future dominance of popular sensational literature were already looming at the beginning of the 19<sup>th</sup> century, but the heyday of its glory drew near in the early 1830<sup>s</sup>, when the first newspapers of the “penny press” variety appeared in New York. Among the first ones were “The Morning Post” of Horatio Sheppard and “The New York Sun” of Benjamin Day. In just a few years, such newspapers appeared in every American city. Their extremely low price and boisterous sensational journalism were in perfect accordance with the purchasing power and unpretentious tastes of the poorest (and consequently, the most numerous) sections of the population. *Double Suicide*, *Terrible Catastrophe*, *Bloody Murder* etc. – such headlines regularly filled the pages of “penny newspapers”. Various sensational publications in the formats of pamphlets, biographies of illustrious criminals, resonant court reports, popular adventure novels and other inexpensive editions quickly filled the national book market. It was a true media revolution that greatly influenced American cultural life. The mass reader was captivated by sensational printed products.

The number of sensational bestsellers published in the United States at that time was extraordinarily high. One of the typical examples of popular sensational literature, Maria Monk’s novel *Awful Disclosures*, described in great detail such shocking things as prostitution of nuns, religious masochism and infanticide that were supposedly practiced in secret within the walls of Catholic monasteries in North America. Monk’s novel remained in the national book market until the beginning of the Civil War, and

American readers purchased approximately 300 thousand copies of the book. The superstar of the national sensational literature was George Lippard. His novel *The Quaker City*, as it was attested by the writer’s contemporaries, had a reputation of “the most immoral work of the age”. The total number of copies of the book, released in many editions in America and Europe, exceeded 400 thousand. None of the writers, who were recognized as the classics of American Romanticism in the 20<sup>th</sup>, achieved such popularity. Most of them had little reason to consider their literary work as a real way of making a living.

Against such background, any service of high art seemed like a hopeless undertaking. Instead, the commercial success of sensationalism in popular writings was highly alluring. It should be noted, however, that that the system of creative thinking of the author of *Hawthorne and His Mosses* was different from the typical cultural stereotypes of the majority of his American contemporaries. Most of them recognized only two simple oppositions: “highbrow” and “lowbrow”, or elitist and mass art. That kind of polarization Melville found unacceptable. After all, he had extensively used some of the typical artistic means of popular sensational literature in his previous works, such as the theme of cannibalism, for example. Consequently, in 1846 in his review of *Typee*, Nathaniel Hawthorne claimed that there were no other books that gave a freer and a more effective picture of barbarian life. If sensationalism attracted the attention of American readers so well, that work of Melville was certainly very effective.

Actually, Melville was not hampered by an excessive propensity to theoretical reflection. But his artistic

self-identification, his creative intuition were guiding his thoughts towards one important realization: the living wholeness of literature must not be cut into absolutely contradictory parts – the components that were solidified in their unchanging opposition. Everything was far more complex. The new generation of American writers could escape neither the influence of the “highbrow” tradition of European classics nor the powerful pressure of mass sensational literature. Lack of consideration for the “highbrow” part would lead to artistic impoverishment and inevitable spiritual degradation. Long-lasting disregard for the wild energies of American sensationalism would result in harmful self-removal from the arena of national culture. Still, it did not seem possible to bring the two opposites together and somehow unite the elitist and the popular. So how could the national literature of the United States bring together the two incompatible tendencies that were essential for its progress? How could the uncoupled transform into the indivisible?

Melville was inspired by the thought that a true writer is a part of his times. Therefore, if the age spoke the language of penny newspapers and sensational novels, the only remaining choice was to master and use this language. He knew that otherwise, he would be misunderstood and ignored by his contemporaries.

It should be noted that his essay was first published in the *Literary World*, edited by Evert Duyckinck – a renowned critic, publisher and ardent partisan of “highbrow” classical art, who was confident that it would be prudent for all American writers to keep away from the “wildness” of the nation-

al popular culture. This man would not allow even the slightest hint of popular sensationalism appear on the pages of his magazine. As the result, not a single mention of it can be found in Melville’s essay. And yet, this text is clearly written in the popular sensational language. This literary and critical work had transformed into a true sensational affirmation of everything that deeply troubled Melville’s thoughts: his own artistic career and the future of American literature, his new acquaintance Nathaniel Hawthorne, in whom he already sensed a kindred spirit, and the great figure of William Shakespeare.

Following the publication of the *Mosses in the Literary World*, he had sent Duyckinck a letter in which he thanked the editor for the timely release. Melville also wrote about his initial concern that some unqualified employees of the copier would unintentionally damage his text. But everything was fine – just “one or two ugly errors” had caught his eye. It seems that this statement was most likely meant to be an implicit critical remark about Duyckinck’s own stylistic preferences. Whatever corrections the editor had made to the text were proclaimed plain “ugly”. A slight touch of irony can also be sensed in Melville’s other claim about the published essay. According to Professor Hershel Parker, the writer later described these alterations as “provoking”, as if he was trying to apologize for involuntarily writing something inappropriate [3, 766]. In truth, he rejoiced because he had fully realized his artistic goals, and in the process tricked the editor – the adept of highbrow art.

That word “provoking” is a special one, marked by a direct association with American sensational literature of that

time. One of its founders and early leaders, John Neal, in his bestseller *Randolph* confidently proclaimed that the national art of America was based on “vivid and intense exaggeration” that resulted in “trans-like agitation and excitement”. Provocation of powerful emotional reactions, produced by fantastic, exceptional and oftentimes brutal exaggeration, was a characteristic trait of popular sensational fiction.

Mass production of sensationalism in popular fiction and “penny press” was expected to provoke a standardized reader response – anything else was simply unnecessary. However, the provoking meaning of Melville’s text had a principally different purpose. His essay didn’t standardize thinking; the sensational message of the author was meant to widen the horizons of perception and sensibility of American audience – instead of creating stereotypes, it freed readers from them. Finally, it also endorsed an entirely novel understanding of the essence of the national literary art. Let’s have a look at the text.

It all begins with the anonymity of the work. At the top of the first page, we come across the following line: “By a Virginian Spending July in Vermont”. Why did this mysterious Virginian without a name appear in the text?

The states of Virginia and Vermont were quite different in terms of geography (the southern and the northern parts of the United States) and their socio-economic status (slavery and free labor; agriculture and manufacturing). The South was commonly regarded as the place of origin of popular sensational literature, while the North embodied cultural propensity toward genteel traditions and elitist art. Melville subverted this customary opposition in a

sensational manner. His *Virginian* has exceptionally unusual literary tastes – sensationally unusual. As a southerner, he is supposed to affirm his interest in popular fiction, but this extraordinary reviewer openly demonstrates his profound knowledge of elitist art. The typical cultural opposition of the “lowbrow” South and the “highbrow” North is thus subverted. By his own example, the *Virginian* appeals to the contemporary antagonists: abandon your unproductive esthetic struggles, for you have more reasons for unity than for resentment.

What are these reasons? Melville also described them in the language of provoking intellectual sensationalism. But let’s not forget that he did so very cautiously, never forgetting about Duyckinck’s editorial vigilance.

His *Virginian* is cautious in his choice of expressions that may sufficiently speak for the extraordinary talent of Nathaniel Hawthorne. Many of his lavish definitions are adopted from the arsenal of devotees of the highbrow art. He speaks about “soft ravishments”, “contemplative humor”, “subtlest spirit of sadness”, and concludes that “The great beauty in such a mind is but the product of its strength”. Such magnificent praises prompt and motivate for the reader the appearance of the word “genius”, used in respect of Hawthorne: “But it is the least part of genius that attracts admiration”. So, Hawthorne is a genius. That’s right. We do not need to estimate the validity of this opinion. Let’s just say that before Melville, none of the contemporary Americans had the courage to state publicly that Hawthorne was indeed a genius. Apparently, most critics avoided such claims even after the publication of *Mosses*. However, Melville’s daring estimation has noth-

ing to do with adulation. He makes good use of astounding exaggerations and sensational excessiveness. The reader's sincere astonishment is provoked in the proper time and place.

In the same way, Melville introduces in his text the theme of truth. Its appearance is commenced with the recognition of Hawthorne as an expert of "secret workings in men's souls". Literary scholars have no objections to this appraisal. But it's just not enough for Melville. He insists that the main hero of the essay possess "a great, deep intellect, which drops down into the universe like a plummet". No secrets of illuminating sunlight and perilous darkness which in their inseparable unity embrace human existence can ever hide from his penetrating gaze. Hawthorne reveals and comprehends the truth of life.

By appealing to the theme of truth, Melville once again intended to provoke an outburst of emotions of his American readers. And what a powerful outburst it had to be, as the very mention of "truth" evoked painful associations with prevailing sentiments of social discontent and protest. For the reader of popular sensational literature of that time, this particular word had very specific and sensitive connotations. America's progressive march to the middle of the 19<sup>th</sup> century was followed by social and spiritual conflicts of great intensity. The Civil War that would begin in a decade was triggered by the problem of slavery and a host of other legislative and economic confrontations between the North and the South. The dark clouds of economic depression and moral chaos were approaching fast. The national financial crisis of 1830<sup>s</sup>, prompted by the ineffectiveness of egalitarianism of President Jackson's administration,

had turned pauperization and hopeless penury into unavoidable realities of life for many American families. The society that originally established itself on the principles of democratic equality was rapidly transforming into something strangely similar to a corrupted totalitarian state controlled by insolent politicians, dishonest lawyers, and greedy tycoons, who mercilessly exploited the poor. Such desperate conditions provoked severe social frustration which resulted in violent mass protests. Many cities on the East Coast were hit by a wave of mob riots of the so-called "nativists", who proclaimed that only the white Anglo-Saxon Protestants deserved to be considered "true" Americans. No less terrifying were brutal street battles between criminal bands and fight clubs, who fought for the control over the districts of New York City and other large urban centers.

Social injustice and the horrors of reality inspired professionals of popular literature to the especially boisterous sensationalism that revealed for their readers the horrifying truth of American life. Democratic ideals of the Founding Fathers and heroic patriots of the past were destroyed or tainted; the Republic was in the state of turmoil. Falsely respectable American elite, the pillars of the society, the authorities and the rich, had been transformed into repulsive, hypocritical and deceitful predators without consciousness, dignity, and religious principles. In popular fiction, the two-faced national elite were often compared with criminals. It was emphasized that robbers and murderers were not only the victims of inhumane economic realities or daring protesters against social ills. Above all, they were more sincere, and for that reason their

moral nature was superior to the pretended righteous elite. For instance, one of the main characters of George Lip-pard's novel *The Quaker City*, criminal leader nicknamed Devil Bug, was presented as a person capable of magnanimous, even heroic actions. In contrast to him, the rich and respectable citizens of Philadelphia, despite their assumed decency, seemed absolutely immoral. One of the criminal characters of another popular bestseller, the novel *G'hals of New York* by Ned Buntline, provided the following characteristic of the modern society: "there isn't no real witue and honesty nowhere 'cept among the professional dishonest" [2, 201].

The truth of sensational literature deeply implanted into the consciousness of people a sense of hopeless despair and heartless cynicism, and denied the existence of any social or moral values. It seemed that there was no other rational truth except the dark and merciless one. Moreover, American devotees of popular fiction didn't know, and preferred not to know of any other truth – after all, was there a different kind of it in sensational literature? Thus, Melville's words about glorification of the dark side of existence ("blackness, ten times black") in Hawthorne's works provoked the reader to acknowledge that their "harmless" creator was also an adept of the wicked and subversive truth of popular sensationalism. Along with the theme of the dark truth, a new name majestically arises. The theme of William Shakespeare is the conceptual center of the essay; here we find the most important and cherished thoughts of Melville.

Once more, he utilizes the means of intellectual provocation. Melville insists that the truths of Shakespeare are quite comparable with the truths of Haw-

thorne, as well as of American sensational literature as a whole. It is just as dark, shocking and unbearable. It is also irrational and inconceivable: "...those occasional flashings-forth of the intuitive Truth in him... these are the things that make Shakespeare, Shakespeare. Through the mouths of the dark characters of Hamlet, Timon, Lear, and Iago, he craftily says, or sometimes insinuates the things, which we feel to be so terrifically true, that it were all but madness for any good man, in his own proper character, to utter, or even hint of them".

To put Shakespeare on the same level with American providers of printed production for the masses – is a sensation capable of provoking a powerful reaction in any reader. Melville's sensational provocation was successful. For instance, Hawthorne's mother-in-law, a well-educated woman and a lover of good books, had given way to despair and proclaimed: "No man of common-sense would seriously name Mr. Hawthorne, deserving as he is of respect and admiration, in the same day with Shakespeare. Shakespeare! The greatest man that ever lived!" [3, 725]. The reaction of the literary camp also came without delay. Henry Longfellow sent Hawthorne two copies of the latest issue of the *Literary World* magazine along with a letter, in which he assured his friend and colleague that the essay *Hawthorne and His Mosses* was perfectly reasonable. As an author of the "highbrow" literary tradition, Longfellow was probably not supposed to openly welcome an attempt to equalize Hawthorne and Shakespeare, but that's exactly what he did. It is possible that Melville's sensational claims had caused certain changes in the state of mind of this master of the "highbrow" art. Also, it is known for certain that the



publication of the essay noticeably improved Hawthorne's popularity in the national book market. While the sales of his books remained at a relatively low level in comparison with many sensational bestsellers, the number of sold copies increased substantially.

Therefore, Melville's sensational affirmation about Hawthorne and Shakespeare had favorable results. And yet, its effectiveness cannot be evaluated solely on a commercial scale. The typological sequence formed up in the text of the essay (sensational literature – Hawthorne – Shakespeare) visualized the author's expectations of a powerful resonance that could transform the national artistic environment. As the reaction of Longfellow proves, Melville's hopes were justified in many respects, although he anticipated a more powerful response.

The following sentence in the essay deserves special attention (the following line is extracted from the text that was edited by Duyckinck shortly before it appeared on the pages of the *Literary World*): "...Lear the frantic King tears off the mask, and speaks the same madness of vital truth". Professor Hershel Parked pointed out that in the original version of the text Melville writes about the two opposing aspects of the vital truth proclaimed by the King – it is "sane madness". As the editorial alterations of Duyckinck demonstrate, this paradoxical statement is not easy to comprehend. It is a kind of nonsense, probably thought the editor – the "sane madness" fragment must be a slip of the pen? So he decided to change the word "sane" into "same" as it seemed more appropriate; after all, Lear was an aged man... Out of all the corrections of Duyckinck which Melville characterized as "ugly errors",

it was likely the worst one. Duyckinck's revision deprived the essay of the antinomy that was essential for its meaning. The Shakespearean truth was indeed "madness", but it was sane and wise at the same time, unlike the truth of sensational literature, which could be only wild and insane.

Let us examine one more part of the essay: "The world is as young today, as when it was created, and this Vermont morning dew is as wet to my feet, as Eden's dew to Adam's... The trillionth part has not yet been said, and all that has been said, but multiplies the avenues to what remains to be said". This fragment bears strong resemblance to one well-known quotation of Mikhail Bakhtin, presented in his book: *Problems of Dostoevsky's Poetics* – "Nothing conclusive has yet taken place in the world, the ultimate word of the world and about the world has not yet been spoken, the world is open and free, everything is still in the future and will always be in the future" [1, 18]. The consonance between the two quotations is amazing! There is an enormous historical gap that separates Melville and Bakhtin, but their thoughts are surprisingly similar, united by the energy of confident anticipation of the future.

In the middle of the 19<sup>th</sup> century, "lowbrow" sensational literature reigned in the national book market of the United States. It spoke dark and mad "vital truth" about America. Readers were well-accustomed to it, and they were not willing to accept anything else. The priests of "highbrow" art were powerless. The future belonged to the writers like Hawthorne, who mastered the language of popular sensational literature – the true language of the age. And yet, the wild truth of sensational-

ism would not become the ultimate word of the world and about the world. There would be other words, and a different kind of truth. The example of Shakespeare, who could simultaneously speak “sane” and “mad” truth, confirmed this prospect. Indeed, everything was still in the future and would always be in the future.

Melville was not going to specify the particularities of this process of future development. After all, his sensational affirmation did not require the author to go into details. Besides, he was already thinking about a new novel dedicated to whaling. *Moby-Dick* became a direct result of his artistic convictions represented in the essay. After the publication of the novel, Melville, without delay, informed Hawthorne of his achievement: “I have written a wicked book, and feel spotless as the lamb”. He could have expressed himself in a different manner: “I have written a sane mad book” – that would be more precise.

Melville was not the only American writer who thought of mastering the popular language of sensationalism. Walt Whitman, answering the question of Ralph Waldo Emerson about the literary origins of the collection *Leaves of Grass*, named among his primary sources “strong-flavored romance” and “low-priced flaring tales, adventures, biographies” (of famous criminals). The poet also proclaimed that such books were “prophetic”, as he saw in them a prediction of the future greatness of American letters. Emerson was in no way surprised to receive such an answer, as in one of his letters he stated in a wishful tone: “If I could write the novels for the people!” [4, 189]. Edgar Allen Poe did not just wish to write for the masses of American readers – in many of his short

stories and poems he adopted the poetics of sensational writings. In general, each of the canonical founders of American Romanticism had been schooled by the masters of popular sensational literature.

The academic community, particularly in Ukraine, pays little attention to the close ties of North-American Romanticism with the element of sensational literature. F. O. Matthiessen’s conception of American Renaissance, along with some fitting modernizations that emphasize the “highbrow” essence of American Romantic literature, which makes it look all too similar to the classical models of European art, is still considered legitimate and contemporary. Even the recent offensive of the “cultural studies” has not changed anything. Sensational literature of the 19th century is not considered as a powerful moving force of the North-American Romanticism. Still, modern literary studies are not a frozen realm. We should listen to H. Melville: “The trillionth part has not yet been said... to what remains to be said”, or M. Bakhtin: “Everything is still in the future and will always be in the future”.

### Bibliography and Notes

1. Bakhtin Mikhail, *Problems of Dostoevsky’s Poetics* / Edited and translated by C. Emerson, New York: The University of Minnesota 1999.
2. Gutjarh Paul, *Popular American Literature of the 19<sup>th</sup> Century*, Bloomington: Indiana University, 2001, 1220 pp.
3. Parker Hershel, *Herman Melville: A Biography*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1996, 941 pp.
4. Reynolds David, *Beneath the American Renaissance*, New York: Oxford University Press 2011, 625 pp.

**Madlen Shulhun**

**THE IMAGES OF 'EAST' AND 'WEST': ORIGINALITY, HYBRIDITY,  
FIELD OF SHARED CONCEPTS (BASED ON MICHAEL GIGOLASHVILI'S  
TRAVELOGUE *RED CHILLS OF TINGITANA. MOROCCAN NOTES*)**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

**Мадлен Шульгун**

**ОБРАЗИ «СХОДУ» І «ЗАХОДУ»: СВОЄРІДНІСТЬ, ХИМЕРНІСТЬ, ПОЛЕ  
СПІЛЬНИХ ЗМІСТІВ (НА МАТЕРІЯЛІ ТРАВЕЛОГУ МІХАЕЛА ГІГОЛАШВІЛІ  
ЧЕРВОНІ ДРИЖАКИ ТІНГІТАНИ. ЗАПИСКИ ПРО МАРОККО)**

*Abstract:* The article addresses the narrator's complex cultural identity, his role as the interpreter and translator role of different cultural moves. The article defines the text's conceptual sphere, major oppositions, innovative techniques used in creating the image of 'Other', guiding points of self-identification, dominant genre and stylistic features peculiar to travelogue.

*Keywords:* travelogue, reception, 'Other' image, genre, style

Образ "іншого", проблема протистояння культурних кодів і діялогу культур набирають у творчості Міхаела Гіголашвілі особливої специфіки, враховуючи складну ідентичність письменника. Він відчуває себе грузинським мистцем, але пов'язаним із російською літературною традицією (як науковець займався творчістю Фьодора Достоєвського і захистив дисертацію) і вкоріненим у європейську культуру (з 1991 року він живе у Німеччині, в м. Саарбрюккені, викладає в університеті). У травелозі близький авторові оповідач позиціонує себе як одного з австрійсько-німецької туристичної групи і розглядає дивини Сходу саме очима європейця, що

потрапив у приголомшливу й неосяжну казку, яка не спішить розкривати "іншому" свої таємниці.

У запропонованій статті спробуємо визначити особливості рецепції *Сходу* й прийоми створення образу *Іншого* у творі Міхаела Гіголашвілі.

Зауважимо, що тема культурного шоку й можливого діялогу вже розгорталася у творчості митця, зокрема, у найкращому його романі *Товмач*, що описує складні відносини європейців і емігрантів із теренів зниклої імперії – ССРСР. Головний герой роману (як і твору Міхаїла Шишкіна *Волос Венери*) – це перекладач, який розтлумачує сторонам (європейцям і емігрантам, біженцям) те, що їм принципово

незрозуміло, тобто слугує містком через культурні й соціальні провалля. Він же завдяки обраній ролі переходить із однієї позиції на іншу, з одного культурного коду на новий і одночасно очуднює їх, увиразнює недоліки (“східні” хитрощі емігрантів, непорушний бюрократизм мислення німців тощо). Критика справедливо відзначала складну модальність твору – поєднання сатиричного патосу й гуманістичних інтенцій.

На наш погляд, саме складна культурна ідентичність автора дає можливість здійснити такий синтез і посилити іронічне начало, оскільки в кожному випадку критикується чи обігрується елемент загальної системи авторської картини світу, тимчасово відчужена частка “свого”, що розглядається в іншій системі координат.

Ця особлива культурна ідентичність автора, яка поєднує “Захід” та “Схід”, не декларується прямо, а на наш погляд, увиразнюється у підтексті. Прикладом можуть служити міркування про західні та східні традиції живопису. У християнському мистецтві дозволяється зображати лики святих і обличчя людей загально, у арабській це заборонено; тут на перший плян виходить орнамент. Поєднання різних художніх настанов і одночасне їх контрастне віддзеркалення автор знаходить у кам’яній лозі у християнському храмі Светицховелі в Мцхета. Але “вона повзе по колонах своєвільно, вигинаючись, як вільний пасаж матері-імпровізатора. А з лабіринту ісламської мозаїки нікуди не можна утекти: вона вита-перевита, безпристрасна й сувора, тримає чіпко у своїх квадратах, що накладаються на трикутники й просунуті один крізь

одного” [1, 116]. Автор дає зрозуміти, що наявне у нього південне світовідчуття (грузинських генів) допомагає йому вірніше відчутти яскравість арабських традицій й розтлумачити їх європейцям, тобто він налаштований виконувати функцію культурного моста й перекладача, що налагоджує діалог.

Головною інтенцією *Червоних дрижаків Тінгітани* стає пошук: відповідної форми, настрою, базових концептів, притаманних культурі Іншого, можливостей порозумітися. Поступ і результати такого пошуку претендують на обговорення із читачем, часто оформляються відверто провокаційно, в карнавальному ключі – із перевертанням традиційних уявлень. Подібна налаштованість зумовлена сучасною кризою інтерпретації, необхідністю нового (вже не географічного, а культурного) відкриття Сходу та Заходу.

Так, наприклад, на перших сторінках і у фіналі (тобто в сильних композиційних позиціях) обговорюється можлива форма твору, і, зокрема, як орієнтир і, одночасно, як кліше інтерпретації Сходу, обирається казка. Двічі згадується *Тисяча й одна ніч*, яку наївний турист із Німеччини бере у подорож і читає протягом усього шляху, намагаючись віднайти відповідності й зрозуміти таємничий Схід. До подібного підходу автор ставиться іронічно. Але й сам оповідач увиразнює традиційні казкові елементи у власних враженнях. “Хода крізь Медину – як у казці: віслюки, коні, тачки ...” [1, 110]. Навіть звучання назв міст породжує в уяві казкові образи, що формують екзотичний імідж Сходу, якій відбиває поверховий рівень уявлень про культурний феномен. Авторська

іронія показує, що саме такий неглибокий солодко-казковий образ послідовно руйнується у творі. Цю ж функцію виконує гра із кліше, їх збирання й узагальнення у подібні дитячого віршика. “У Марокко – декілька міст, чий назви всім відомі: Касаблянка, Марракеш, Танжер, Рабат, Фес [...] Що не місто – то якісь фонетичні віяння, бенгальські вогні. Фески, чалми, палаци, опахала, джини, балдахіни, узорі тахти, шелест тафти, подушки, килими, кальяни, фонтани, ванни, де слуги не від вина п’яні, де править султан, де гуде барабан, збираючи челядь у мечеть, де крила шаха й прапор Аллага” [1, 95]. Так само осміюється інтерпретація Сходу в масовому продукті, зокрема, мильних операх. Туристів (враховуючи масові невибагливі смаки) спеціально приводять до готелю “Касабланка”, відображеному у фільмі з цією ж назвою, й німецькі туристки розчулено витирають сльози.

Сам же автор шукає авторитетні літературні орієнтири, на які можна спиратися у виборі форми, стилю, концепції інтерпретації. Згадуються великі поети, що колись відвідували ці місця й залишили свої художні образи Сходу. Автор відчуває свою спорідненість із ними не стільки в пляні локусу, скільки у високому ракурсі зображення й інтерпретації: дивлячись на зірку, він начебто відтворює погляди Артюра Рембо й Ніколая Гумільова, які теж милувалися африканським нічним небом. Але за думкою автора цей пошук орієнтирів має давати неоднозначні результати, підкреслюючи складність проблеми осягнення Іншого й неоднозначність образу Сходу. Так, завдяки посиланню на Данієля Дефо казка Сходу обертається пеклом історичної реальності. “Квітучим ча-

сом для Рабата був час рабства. Усією Європою ходили чутки про грізних «корсарів із Сали». Недарма Данієль Дефо зробив Салу тим самим місцем, де Робінзон Крузо два роки страждав у полоні у піратів!” [1, 104].

Крім того, вибір літературного орієнтира у Міхаела Гіголашвілі сприяє очудненню форми травелогу, її проблематизації, підсиленню карнавального начала (що має бути розглянуто окремо в межах проблеми про стратегії оновлення жанру). Про це свідчать доволі ризиковані асоціації, гра із залученням інтертексту. “На захід від Марокко, через протоку – Канарські острови. На схід – похмурий, мовчазний і часом дико-злий Алжир (ще із часів Гоголя відомо, що у алжирського бея під носом вічна гуля, так що навряд чи можна чекати від нього особливої справедливості)” [1, 94]. Моделюються асоціації із *Записками божевільного* Миколи Гоголя. Вони у травелозі підкріплюються введенням наркотичного дискурсу (оповідач і його родич-німець знаходять і палять гашиш – місцевий “натурпродукт” – начебто, заради знайомства із традиціями й табу країни). Зображується змінений стан свідомості, комічні прозріння й видіння, які контрастують із традиційною об’єктивністю і документальністю жанру мандрів. Тим самим встановлюються нові правила гри із читачем: моделюється недовіра до часом сумнівної, ненадійної точки зору оповідача (чим також розхитується код травелогу). Читач повинен сформувати свою позицію, або ж визнати привабливість інтерпретації, яку дає оповідач, ґрунтуючись на всій сумі вражень і апофатичному ефекті доказу від протилежного.

Автор шукає також стильові орієнтири. Такими, на наш погляд, виявилися настанови імпресіонізму. Протягом усього твору увага концентрується на безпосередньому суб'єктивному художньому враженні, особливо на кольорі. “Весь із червоного каменю галюцинаторний Марракеш”, “Гори Середнього Атласу. Рапсодія у багрянці. Криваво-червоні етюди Творця”, “Дорога в Касабланку – бежева пустеля, усіяна зеленими пальмами, наче на радісно-жовтому піску розсипані смарагдові крихти” [1; 98, 113, 101]. В іронічному ключі оповідач звертається і до художнього досвіду кубізму: до цього спонукає доволі проста геометрична архітектура – куби і бруски домів, стовпи мінаретів. Кубісти, за словами оповідача, мали б умерти від заздрости. Послідовне звернення до імпресіоністичних настанов разом із наявністю у творі суперідеї створення об'ємного образу Іншого, акцент саме на творенні, а не на деконструкції свідчать про орієнтацію письменника на модерну парадигму, незважаючи на широке використання постмодерної гри й карнавалізації.

Автор шукає концептуальні опори, які б дали можливість описати своєрідність Сходу, утворили б вузли семантичної мережі, що охопить невлотимий дух, характер, своєрідність Іншого. На наш погляд, можна виокремити низку базових концептів, що сприяють побудові іміжду Сходу, а також систему опозицій, які увиразнюють уявлення про “свого” й “іншого”.

Домінантним видається концепт таємниці, закритості, прихованості. Схід асоціюється із загадкою, прихованими змістами. Зауважимо, що саме цей знак є провідним і в тривелозі Андрея Балдіна *Спостереження Стамбу-*

*лу* [10]. Тобто, реалізується спільний код інтерпретації та відбувається діялог із романтичною та модерністською традиціями зображення Сходу, загострений сучасним переглядом культурних орієнтирів.

Ця домінанта проявляє себе багатогранно, зокрема, узагальнений культурний ментальний зміст проглядає в описі архітектури. Наприклад, у зображенні глухих стін, що рятують від чужого погляду та зурочення, увиразненні контрасту між зовнішньою бідністю осель та внутрішньою розкішшю, у картині складного лабіринту центральних вулиць, які наче навмисно плутають мандрівника, водять його манівцями. “Якісь ходи, відгалуження, паростки глухих кутів [...] І знов вигнуті провулки, глухі кути, вулиці-траншеї [...]” [1, 111]. Акцентується й на особливій побудові вікон: із них усе видно для того, хто знаходиться всередині, але все приховано від зовнішнього спостерігача. Цей же концепт таємниці організовує код одягу й взагалі концепт форми, що приховує внутрішній зміст. Зокрема, підкреслюються непроникні жіночі строї й навіть особлива форма домовини для жінок, яка приховує обриси тіла навіть після смерті. У цьому ж дискурсі таємниці описуються гареми, зокрема, сліпі й глухі музиканти, які повинні там мали ґрати, але не бачити й не чути любовних утіх султана.

Узагальнення семантики цих кодів призводить до висновку про те, що автор увиразнює опозиції: зовнішнє / внутрішнє, форма / зміст. Перша складова має значення непевності, омани, вона приховує. А друга – таїть у собі заповідний зміст, зрозумілий лише тому, хто знаходиться усередині культурної системи. Доказом того, що

саме такою є логіка автора, може слугувати низка епізодів, вражень і роздумів оповідача. Незрозуміле й навіть варварське (з позицій західного туриста) обертається культурною своєрідністю, відкриває свій прихований сакральний статус. У зовнішньому хаосі й штовханині натовпу увиразнюється свій порядок й взаємна допомога, у лабіринті вуличок несподівано проступають сакральні знаки, наприклад оберіг на дверях – ручка Фатіми (дочки пророка), яка приносить у дім щастя й спокій. Бурка<sup>1</sup>, яка особливо дратує західних туристок, також має зв'язок із заповідними змістами, увиразнює вічну абстраговану боротьбу світлого й темного начал, акцентує семантику захисту.

На рівні підтексту думку про те, що досягнути своєрідності і гармонію світогляду Іншого можна лише знаходячись усередині сфери його культури, а не з позицій зовнішнього спостерігача (туриста) формує і епізод роздумів про архітектуру мечеті. Будова синтезує віковий досвід виживання у важких умовах спеки й пустелі, вона така, що дозволяє насолоджуватися прохолодою лише тим, хто знаходиться усередині, тобто, у символічному сенсі тим, хто допущений і посвячений.

У міркуваннях оповідача про Схід та Захід увиразнюється, на наш погляд, декілька опозицій, що створюють систему координат інтерпретації *Іншого* та *Свого*. Виокремлюємо наступні: чоловіче / жіноче, різне ставлення до життя / смерті, західний активний прагматизм / східний фаталізм. А в найбільш узагальненому пляні – порівняння західного ди-

намічного типу культури та східного традиціоналістського.

Традиційне винищування чоловічого начала на Сході набуває в травелозі Міхаела Гіголашвілі парадоксальних інтерпретацій завдяки переводу проблеми у інший – не гендерний, а екзистенціальний дискурс. Роздуми відштовхуються від інформації про те, що мусульмани не допускають жінок до обряду смерті й не беруть на цвинтар. Феномен (пов'язаний із екзистенціальним переходом) набуває двох тлумачень. Умовно негативне пов'язане із небезпекою природної поведінки на межі святотатства: жінки своїм плачем дратують Аллага, адже сіють сумнів у його справедливості, докоряють, наче він зробив щось неправильне, забравши по своїй волі людину в інший світ. Позитивне тлумачення увиразнює східне розуміння жінки як втілення життя, тому її бережуть від переживання смерті.

Акцентується також східна релігійність у протиставленні до західної секуляризованої культури. Ця особливість, за думкою оповідача, формує специфічний менталітет та повсякденну неметушливість марокканців. Східний фаталізм розглядається крізь призму культурних словесних знаків. Це – «іншаллаг»<sup>2</sup> – слово, «яке в Марокко повсякчасно повторюють і старий і малий, воно означає щось на кшталт «якщо Бог захоче», або «що призначено, тому й бути», або «якщо Богу буде завгодно», «якщо на те буде воля Бога»» [1, 106]. Як контрастне віддзеркалення сприймається інший знак – «інашаллаг», його зміст опові-

<sup>2</sup> «Іншаллаг!» (الله شاء إن) – араб. – «якщо Аллаг забажає», «якщо на те буде воля Аллага») – ритуальний молитовний вигук, що вживається у мусульманських країнах як знак смирення мусульманина перед волею Аллага.

<sup>1</sup> Бурка (برقع, – араб.) – жіночий верхній одяг у мусульманських країнах.

дач перекладає на секуляризовану західну “мову” так: “що було – те було”, “що було – загуло”, “травою поросло”. У такій системі координат інтерпретується, відповідно, спокійна філософічність Іншого, яка викликає й подив, і комічну заздрість оповідача.

Оповідач як мистець акцентує увагу на опозиції західної свободи творчих пошуків та східного жорсткого канону, що дозволяє експериментувати лише у межах традиції. Але й ця особливість отримує амбівалентні інтерпретації. Міркування над конкретними прикладами (скажімо, над незмінністю східного музичного канону) загострюють питання про пріоритети: ефективність західного експериментування й східної міцної традиції.

Одночасно увиразнюється надзвичайно важлива для авторської концепції опозиція західного “я” і східного “ми”, тобто пріоритету індивідуалізму чи особливого колективізму у межах культурного й релігійного кодів. Саме ця особливість, за словами марокканця-гіда залишається незрозумілою для туристів-європейців. Оповідач дає слово іншій стороні, формує стереоскопічний погляд на проблему. “Оце для вас, європейців, на перший погляд тут, у старому місті, усюди повний хаос і плутанина, але якщо придивитися – то всі живуть разом, допомагають один одному, говорять не «мої діти», «мій дім», а «наші діти», «наш дім». У нас тільки дружина – «моя», все інше – «наше!» – пояснив він нетямущому баварцеві” [1, 111-112].

Стратегія виокремлення культурних опозицій поєднана із іншою – їх перевертанням на аксіологічній шкалі, їх переглядом у зміненій системі

координат. У такому ключі, наприклад, обігруються назви гірських масивів Атляс і Анти-Атляс, надані ще римлянами. Ставиться питання про критерій визначення, чому не навпаки: як Ікар підказав точку відліку та її дзеркальне “анти”. У цьому контексті переглядається й уявлення про носіїв інших традицій і культурних кодів як про “варварів”: “Бербери (туарегі) отримали свою назву від римлян, які, побачивши їх дикі кочовища, закричали: «Дикуни! Барбари! Варвари!»” [1, 97].

Саме після такого зауваження оповідач подає інформацію про специфічну й розвинену культуру берберів, що своїми витокami сягає давнини. Отже у підтексті укорінюється думка про релятивність критеріїв визначення “цивілізованого” та “варварського” (що краще: “розпечене нутро” марокканця чи “скандинавський лід” європейця? – запитує оповідач). Акцентується змінність критеріїв, їх перегортання в інших системах культурних координат. Визнається рівноправ’я обох частин опозиції “західна динамічна” й “східна традиційна” культури. Абстрактність проблеми знімають й очуднюють коди інтерпретації: музичний, кулінарний, речовий, архітектурний. Але після занурення у конкретику окремих феноменів автор знову повертається до найширших узагальнень. Вони стосуються не лише пріоритетів, а й можливостей виживання у світі, що постійно змінюються і, можливо, стоять на межі глобальної катастрофи (саме цей ракурс суттєво драматизує оповідь у *травелозі* Васілія Голованова *Гябр, вітер зі Сходу* й виправдовує необхідність звернення до іміджу Іншого й теми діалогу).



Як бачимо, образи “чужого” та “свого” не позбавлені критики, вони виведені з під влади кліше політичних теорій (капіталізм, комунізм, посттоталітаризм, постколоніалізм), із параметрів європоцентризму. Вони інтерпретуються як рівноправні та необхідні полюси єдиної системи культури. У творі ця думка доводиться не декларативно, а із застосуванням комічних перебільшень і гри. Так, обігрується ідея історичної й культурної національної програми, своєрідного фатуму й призначення народу. Наприклад, німець Швагер поставив собі завдання прочитати під час подорожі *Тисячу й одну ніч*, уже здолав 520 сторінок і обов’язково досягне мети, тому що “пунктуальний та вкрай прискіпливий, як це передбачено генетикою. А кабіллам генами визначено сидіти з верблюдами під горою Риф і палити кіф – от вони й сидять й очікують, коли Аллаг накидає їм згори диргеми в подоли кафтанів” [1, 139].

Культурний шок моделює також химерне поєднання культурних кодів. Саме такі химери постійно створює автор, формуючи новий ракурс бачення проблеми “свого” та “чужого”. Наприклад, гротескно поєднується вишуканість французької мови та бідність, архаїчність побуту й войовничі традиції марокканців. Оповідач почувається збентеженим, коли смітляр, що необережно штовхнув туриста, перепрошує вишуканою французькою. Здається, що ця мова аж ніяк не підходить до кривавої історії країни та усілякого насильства, якими тут сповнений побут і звичаї. Іронічна нотка звучить і у зображенні “юного Вольтера” – хлопчика, що звернувся до туриста прекрасною французькою й отримав за це монетку. В цьому

епізоді оповідач, як нам здається, сам себе асоціює із *Простаком* Вольтера.

Химеричним є поєднання східних та західних культурних кодів у видіннях, які виникають у оповідача під час розширення свідомости (вживання гашишу), в них, зокрема, з’являється янгол, одягнений у марокканські шати, але виступає він як пародійна версія *Пророка* Александра Пушкіна.

Гротескним є осяяння, в якому починається внутрішній культурний діалог оповідача зі Сходом і відкривається прочитання його знаків. Воно реалізується в іронічному ключі. “Під час зупинки автобусу я пригрівся на лаві біля кафе. І раптом сама собою розкрилася думка: “Тут треба жити, тут!” І прапор Марокко тихо задріботів, заколихався, зашепотів із даху чайхани: “Так тут, зупиниссьь... Сссонце... Ссспокій... Щасстя...” [1, 121].

Химеричним стає й поєднання західних та східних мітів і легенд у зображенні океану, річок, пустелі Сагари. Усі подібні переплетіння культурних кодів апофатично доводять можливість діалогу.

“Захід” та “Схід” виступають як рівноправні складові єдиного поля культури та інтерпретуються у найвищій системі координат: вічних цінностей, екзистенціального самовизначення, позитивних традицій, важливих культурних сфер. Як і інші письменники-мандрівники, Міхаел Гіголашвілі намагається виокремити спільне для західної та східної культури поле тонких змістів. Якщо у травелозі Васілія Голованова *Гябр, вітер зі Сходу* це була мітологія, спільне для всіх, давнє й вічно сучасне сприйняття початку, кінця світу, ритуалів, що підтримують єдність соціуму, то Міхаел

Гіголашвілі обирає інше – мову. Можливість саме такого ракурсу підказує історія та її специфічна авторська інтерпретація із ризикованими асоціаціями. Якщо мова єднала єдиновірців, то вона здатна знайти містки між культурами, взаємно “перекласти” й розтлумачити різні коди.

У такому ж ключі інтерпретуємо й постійну увагу оповідача до слів, що мають схоже звучання в різних мовах, або ж до спільного кола лексики, запозичень. У цій царині оповідач вбачає багато загадок, уявляє можливі історичні шляхи слів, які увиразнюють зв'язки культур, діалог, обмін, спорідненість. У нерозгаданості таких шляхів вбачається щось містичне, натяк на глибинні змісти, сутність культури загалом. “Балахон із капюшоном зветься «челоба» або «челобня», що підозріло виводить на слов'янське «чоло». Але якщо «кафтан» проникнув у російську мову через турків, то слово «чоло» за походженням набагато давніше за самих турків – фонетичне співпадіння?” [1, 102].

Мова стає ключем до розуміння Іншого, створення його образу. Й одночасно мова підказує тональність оповіді, зокрема мовні ігри усього твору відкривають можливості нового бачення, осягнення нових змістів, розхитують культурні штампи, слугують розширенню жанрових меж травелогу, руйнуючи серйозну прагматичну спрямованість, дидактичний патос. Мовні ігри вписуються у загальну стратегію карнавалізації, яка, на переконання автора, здатна оновити травелог.

Можна загалом виснувати, що у *Червоних дрижаках Тінгітани. Записки про Марокко* Міхаела Гіголашвілі підкреслено власну своєрідну куль-

турну ідентичність автора, яку він розглядає як міст між традиціями культури Заходу та Сходу. Тут увиразнюється специфічна роль оповідача-перекладача – в широкому пляні того, хто роз'яснює різні культурні коди й творить діалог.

Одночасно у травелозі реалізовано відкритий прийом обговорення форми твору, але він контрастно поєднаний із моделюванням підтекстів та низкою стратегій: провокацій, гри, іронії, карнавалізації. Увиразнюється й пошук орієнтирів, які підказали форму твору та моделі інтерпретації Сходу. Деконструкції і одночасній традиціоналізації піддається казковий імідж. Враховуються традиції інтерпретації Сходу у модерній поезії, реалістичній клясиці (повісті Льва Толстого). Деякі орієнтири сприяють посиленню парадоксальності іміджу іншого (*Робінзон Крузо* Данієля Дефо), або ж карнавалізації та автоіронії (*Записки божевільного* Миколи Гоголя).

Стильовими орієнтирами твору стають елементи імпресіонізму, які поєднуються із постмодерною іронією, грою, карнавалізацією. Домінує модерна парадигма, що відбивається у наявності надзавдання, акценті на творенні, пошуках ідентичності й запереченні її розмитості.

Розширюються й межі травелогу. Зокрема й створенням неоднозначного образу оповідача, що періодично виступає носієм ненадійної точки зору, провокує читача й тяжіє до автопародії. У зв'язку з цим провокаційними стають і деякі складові іміджу Сходу.

У творі відбувається посилена семантизація іміджу Сходу. Створюється семантична сітка, яка структурує враження й моделює цілісний образ.

Базові знаки входять до семантичного поля із значенням закритості й таємниці. Увиразнюються опозиції “зовнішнє” / “внутрішнє” та “форма” / “зміст”; співвідносяться із контрастом “оманливого” та “істинного” й “сакрального”. Опозиція “зовнішнє” / “внутрішнє” виходить до широких узагальнень – Іншого можна зрозуміти лише знаходячись “усередині” його системи культури.

У моделюванні й зіставленні образів Сходу та Заходу виокремлюються декілька опозицій, за якими увиразнюються своєрідність та відмінності, “чоловіче” / “жіноче”, ставлення до життя й смерті у різних культурах, “традиційне” / “динамічне” начала, “релігійне” / “світське”, “ми” (колективізм) / “я” (індивідуалізм), художній канон / постійний експеримент і динаміка у мистецтві. Названі опозиції випробовуються й часто провокаційно перевертаються, поміщуються у контрастні системи координат. Перегляду орієнтирів сприяє й виокремлення та комбінація, взаємне очуднення різних кодів: музичного, речового, кулінарного, архітектурного.

Образи Сходу та Заходу у травелозі М. Гіголашвілі карнавалізуються, переміщуються у несподівані системи координат. Зовнішнє протиставлення Свого й Іншого перевертається у внутрішній плян: увиразнюються протиріччя сучасної європейської культури, створюється провокаційна типологія образів нових європейських “дикунів” і “аборигенів”, досліджуються різні аспекти культурного шоку, химерні поєднання культурних кодів.

Міхаел Гіголашвілі, як і інші сучасні письменники-мандрівники (зокрема, Юрій Андрухович, Анджей Стасюк, Васілій Голованов) шукає поле тонких

змістів, яке є основою самовизначення й поєднує Захід та Схід. У аналізованому травелозі такою основою й найважливішим ракурсом обирається мова (зафіксовані у ній взаємовпливи, магічні поєднання форми й змісту, об’єднавчі тенденції, можливості “перекладу” культурних кодів); разом із цим шляхом виходу до тонких змістів стає й медитація та творче осяяння.

### Bibliography and Notes

1. Гіголашвили Михаил, *Красный озноб Тингитаны. Записки о Марокко, «Нева»* 2008, № 10, с. 96-136.
2. Гинзбург Лидия, *О психологической прозе*, Москва 1999, 415 с.
3. Гундорова Тамара, *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*, Київ: Критика 2005, 258 с.
4. Лотман Юрий, *Внутри мыслящих миров*, [в:] *Idem, Семиосфера*, Санкт-Петербург 2004, 704 с.
5. Мережинская Анна, *Русская постмодернистская литература*, Київ: Київський університет 2007, 335 с.
6. Наливайко Дмитро, *Літературознавча імагологія: предмет і стратегії*, [у:] *Літературна компаративістика*, Випуск I, Київ 2005, с. 27-44.
7. Тартаковский Андрей, *1812 год и русская мемуаристика: опыт источниковедческого изучения*, Москва: Наука 1980, 265 с.
8. Тресиддер Джек, *Словарь символов*, Москва 1999, 448 с.
9. Шишкин Михаил, *Венерин волос*, Москва 2005, 479 с.
10. Шульгун Мадлен, *Знаковый код современного «хождения»* («Наблюдение Стамбула» А. Балдин), [у:] *Сучасні літературознавчі студії: Збірник наукових праць*, Випуск 11, Київ: Київський національний лінгвістичний університет 2014, с. 578-594.

**Oksana Radavska**

**NOVEL BY JEAN GIONO *BIG FLOCK*  
IN A GASTON BASHLAR'S CONCEPTION *THE POETICS OF FIRE***

Lesya Ukrainka Eastern European National University, Ukraine

**Оксана Радавська**

**РОМАН ЖАНА ЖІОНО *ВЕЛИКА ОТАРА* В АСПЕКТІ  
*ПОЕТИКИ ВОГНЮ* ГАСТОНА БАШЛЯРА**

*Abstract:* The article proposes to use the Gaston Bashlar's conception of *The Poetics of Fire* as a methodology for the research of the expressive style. In particular, it is about the novel of the French writer Jean Giono *Big Flock* (1931) dedicated to the events of World War I. In the French criticism there is an idea about a stylistic sophistication of this work, which is defined as a model of the tragic naturalism. It is suggested to look at the style of this work from the point of view of the poetics of expressionism. It is shown that the work of J. Giono is an example of the "ardent language", which contains the bright *Poetics of Fire* as well as many other means of expressionism style.

*Keywords:* Giono, Bashlar, expressionism, the methodology, World War I in the literature

Визначний французький філософ, культуролог, літературознавець ХХ ст. Гастон Башляр заклав основи теорії нового раціоналізму й успішно розвивав його упродовж усієї своєї творчості. Його роботи *Повітря і мрії* (1943), *Поетика простору* (1957), *Психоаналіз вогню*, *Літературний образ*, *Поетика Мріяння* (1960) та інші мають загально-культурологічне спрямування та містять чимало філософських і психологічних ідей. У своїх працях Г. Башляр аналізує історію світового мистецтва, зокрема й літератури; він широко відомий як критик у літературознавстві. Філософська спадщина Г. Башляра дуже велика, а інтерес до його робіт збільшується з кожним роком:

наприклад, робота *Новий науковий дух* перевидана тільки у Франції 15 разів. Спадкоємцями і учнями Г. Башляра вважають Р. Барта, Ж. Пуле, Ж. Старобинського, Ж. Жанетта, Ж.-П. Ришара, Ж. Рикарда та ін.

Гастон Башляр використовує деякі методи психоаналізу, зокрема, часто спирається на концепції Зигмунда Фрейда і Карла-Густава Юнга, тому й особливості його концепцій часто порівнюють із цими теоріями. На відміну від психологів, що вивчають лише сни, Г. Башляр досліджує мрії, зокрема, творче мріяння, описане у його праці *Психоаналіз вогню*, де розглядаються образи, навіяні спогляданням вогню. Також у цій праці філософ виділяє спе-

цифічні психологічні комплекси, виявивши які, можна досягти глибшого розуміння поетичних творів. Усі прояви вогню Г. Башляр пов'язує із творчим процесом.

Про вогонь як про стихію, важливу для архаїчної свідомості й наскрізну для культури тему, писали дослідники первісної культури, наприклад, Мірча Еліаде та Кльод Леві-Стросс. Про те, що стихії світу є архетипними образами культури, наголошували психоаналітик Карл Густав Юнг та біблієзнавець Нортторп Фрай. Для тих, хто займався теорією та історією експресіонізму, не підлягає сумніву важливість вогненної символіки. Спостереження над численними описами процесу творчості, які зустрічаємо у маніфестах і художніх текстах періоду Модернізму, засвідчують важливість цього образу та показують, що вогонь є поширеним символом процесу творчості. Це наштовкує на ідею використання концепції Г. Башляра як методологію для дослідження експресіоністського стилю. Зауважимо, що в теорії експресіонізму ніхто із дослідників не називає архетип вогню домінуючим чи стилетвірним образом.

Важливим є той факт, що твори про війну (у нашому дослідженні це романи про Першу світову війну) часто розгортають мотив вогню як символ крові, зброї та страждань. Можна навіть сказати, що численні твори авторів «утраченого покоління» використовують образ вогню і водночас мають виразні ознаки експресіоністського стилю. Отже, для увиразнення явища французького експресіонізму й для підсилення теоретичної бази явища варто залучити концепцію «поетики вогню», розглянувши архетип Вогню на основі незавершеної праці Гастона Башляра *Поетика Вогню* (опу-

блікована донькою філософа під назвою *Фрагменти Поетики Вогню*).

Українською мову не перекладено жоден із його романів Жан Жіоно. Його письменницька доля складалася нелегко. Дослідник його творчості В. Балахонов, наголошував, що цей «письменник із самого початку свого шляху йшов наперекір усім встановленим у сучасній йому літературі тенденціям – естетичним, філософським, політичним і навіть релігійним, ставлячи себе і своїх персонажів у центр особливого світу – реального, й разом із тим – анахронічного» [2, 3-4].

Визнання прийшло до нього тільки після смерті, коли на другий плян відійшли політичні та ідеологічні упередження. Проте можна процитувати багато висловлювань щодо унікальності його таланту. Сьогодні ім'я Жана Жіоно стоїть поряд із такими видатними письменниками Франції як Анре Жід, Франсуа Моріак, Альбер Камю. Сучасна французька критика нарешті справедливо оцінила багатство творчості Жана Жіоно. Утвердилася наступна характеристика його стилю: «[...] Відчуваються дуже тонкі наративні комбінації, які свідчать про його віртуозність. Вражаючий поет-матеріаліст та чарівний оповідач. Це безперечно підтверджується оригінальністю його творів, які є настільки дивними та сучасними: захоплення, чуттєвість, ритмічність ніжного слова веде до життєвої експресії імпульсів містичного матеріалізму, та до переваг у формі» [5, 471]. Ж. Жіоно вважається метром чистої та природної французької мови. Його описи суворі та живі. У нього завжди присутнє «незмінне бачення речей та життя. Він проголошує своє власне «клясичне» натхнення» [7, 512]. Покликання цього письмен-

ника – описувати повноту життя, його справжні багатства; у його творах «завжди можна знайти іронічну та водночас ніжну посмішку спостерігача, з екстремально гострим поглядом. Жюно є моралістом, кожна з його книжок пропонує роздуми про існування. Його герої пізнають «божевільне щастя», в якому присутня абсолютна самотність. Кожен повинен іти до кінця свого досвіду і знайти правду» [4, 83].

У 1915 році Жана Жюно призвали до армії та відправили на фронт. Він воював до 1918 року, але через отруєння шкідливими газами повернувся додому. Для мистця назавжди залишалися живими спогади про війну, її страхіття та мільйони жертв. Як спогад про пережиті події на фронті Ж. Жюно написав роман *Велика отара* (1931). Як стверджували критики, – це один із найкращих творів французької антивоєнної літератури, вартий посісти місце поряд з творами Барбюса, Доржелеса, Дюамеля.

Хоча анти-цивілізаційний патос і захист притаманний усім експресіоністам (продеклярований дуже переконливо ще Ф. Ніцше), далеко не кожен із них був таким пристрасним співцем природного життя, як Ж. Жюно. Тут ми маємо приклад художньої ілюстрації і до апокаліптичних застережень Фридриха Ніцше, і до інтуїтивізму Анрі Бергсона. Жан Жюно з вражаючою силою показав не стільки події війни, що мала соціально-економічні причини, скільки процес наступу міського на сільське, апокаліптичну картину руйнації споконвічного життя, коли людина і природа жили у гармонії. Як і Бергсон, Жюно бачить в людині вершину духовного зростання природи, яка, озброївшись холодним інтелектом, починає руйнувати самі підвалини життя.

Роман *Велика отара* називають дивним твором світової літератури на безкінечно розроблену тему війни 1914 року. Як вважають французькі критики, роман написаний у дусі трагічного натуралізму. У романі з максимальною силою виражається ненависть до цивілізації, яка пролила стільки крові. Ми ж маємо намір довести послідовно експресіоністську природу цього твору. Якщо використати концепцію Г. Башляра *Поетика Вогню* як методологію для ідентифікації експресіоністського стилю, то саме домінанта архетипу вогню дозволить перемістити роман Жюно по шкалі стилів від трагічного натуралізму до експресіонізму. Загалом у цьому творі знаходимо цілу палітру типово експресіоністських засобів.

Вогонь у романі постає живою істотою, якоюсь дивною химерою, постійно присутньою та діючою: «Un brusque feu roux s'élança. Il était tout emmailloté de brouillard et de fumée. Il sautait lentement très haut dans l'air épais ; il y restait accroupi, genoux au menton en boule rouge, puis il déplaçait doucement ses jambes jusqu'à terre et, d'un coup d'orteil, il repartait» («Раптово стрибнув угору рудий вогонь. Він увесь був оповитий туманом та димом. Він поволі, високо-високо підстрибував у густому повітрі; на мить він ніби згорбився, притискаючи коліна до підборіддя, якимсь червоним клубком зупинявся у висоті, потім тихенько витягував ноги до самої землі й, відштовхуючись від неї, знову злітав угору») <sup>1</sup> [6, 88]; «Le feu s'arrêta de danser ; il cherchait sur la terre avec ses grosses mains bleues» («Вогонь перестав танцювати. Великими синіми ру-

<sup>1</sup> Тут і далі переклад роману Ж. Жюно *Велика отара* наш. – О. Р.

ками він нишпорив по землі») [6, 89]. Вогонь постає в образі демона смерті, він вистежує свої жертви, а потім, танцюючи дивний танок смерті, підстрибуючи, роблячи магичні рухи, знищує усе навколо.

Інколи вогонь постає в образі прекрасного краєвиду, навіть навіює спокій, але це тиша смерті, яка свідчить, що все помирає: «Le feu est loin. C'est toujours le silence. On voit seulement palpiter la lueur. Ça reste longtemps à danser contre la nuit, puis ça s'est arrêté de bouger et c'est resté en barre rouge, comme de la braise, là-bas, au fond» («Вогонь далеко. Повсякденна тиша. Видно тільки, як мерехтить заграва. Вона довго танцює проти ночі, потім перестає рухатися і палкими жаринками тліє там, удалині») [6, 52].

Опис бою та постійний шквал гармат порівнюється із вогняною палицею, що ненастанно лупцює з тилу по селах та полях, зі страшним вогняним деревом: «Ce feu de fer et cette fumée dansaient sur les hommes à grands coups» («Цей залізний вогонь та цей дим божевільно танцювали по людях») [6, 132]; «Sur la route, la cuisine roulante éventrée par les premiers obus laissait son feu tout épanoui. Les charbons sifflaient dans la boue» («При дорозі палав вогонь польової кухні, зруйнованої першими стрільнями. Вугілля шипіло у болоті») [6, 100]; «Il courait dans l'herbe et le feu» («Він біг по траві серед вогню») [6, 101]. Солдати не зупиняючись біжать під постійним обстрілом. У цю хвилину здається, що трясуться небо та земля: «Un arbre terrible de fumée et de feu lance sur les hommes l'ombre immense de son feuillage» («Страшне димове та вогняне дерево обгортає людей величезною тінню свого листя») [6, 236].

Амбівалентність образу вогню та його мітизація дозволяють стверджувати, що тут відбувається вихід на архетипне значення. Реалістично-натуралістичні картини підпорядковуються не критерію достовірності, а критерію апокаліптичного пророцтва. Вогонь війни – передвісник кінця світу. Картина історичної події стає алегорією пекельної кари людства, яке збочило на шляху, втратило природні джерела.

«Велика отара» – багатощарове поняття, яке задає тон кільком аспектам змісту. Це, по-перше, реальна овеча отара, яка спускається з гір через початок війни. Отара описана в притчевій інтонації, як біблійна череда овець, а вожак отари – це вражаючий образ тварини, яка не є олюдненою в літературний спосіб, а показана саме як тварина; але ця істота не поступиться людині, її кращим представникам, силою духу й мужністю. Якщо у Барбюса і Селіна тваринне в людській особі – це, зазвичай, низьке і потворне, а тварини самі по собі є лише деталлю загального видовища, то у Жюно тваринний світ самодостатній, він першим має загинути під натиском катастрофи. Інше значення назви – це людська отара, скупчення солдатів, які без спротиву стають м'ясом війни. Людська отара – це обернений світ. Овеча отара викликає співчуття й повагу, людська – гнів і обурення.

Роман проектується у дві художні площини: одна представляє життя села, яке відправило на війну своїх молодих синів, приречених на загибель, внаслідок чого село буде приречене на пустку; інша площина зображення – великий світ жаху та смерті, де людська отара безслідно та безглуздо гине. З великою пристрасстю ведеться оповідь про трагедію людської отари, яку відірвали від природного життя

та послали на різню. Ж. Жіоно ненавидить війну і вважає, що мовчати не можна, не можна залишатися бездіяльним, потрібно боротися проти цивілізації, яка породжує такі явища.

Образ війни народжується із перших слів роману, вже із назви першої частини роману «elle mangera vos bœliers, vos brebis et vos moissons» («вона зжере ваших баранів, ваших овечок і ваші жнива») [6, 11] – попередження, пророкування страшних подій, які наближаються. Війна, як і чума, знищує усе на своєму шляху.

Отара розгублених та морально зболених людей постійно порівнюється з отарою овець: «toutes les bêtes bêlaient de douleur ensemble» («усі тварини разом бекали від болю») [6, 19], «troupeau à se gonfler de douleur, à boire de la douleur comme un goulu» («отара, що розбухала болем, немов пияк, омивається болем») [6, 21], «On n'en pouvait plus de cette longueur de troupeau, de tout ce mal, de toute cette vie qu'on usait sur la route. Il y avait du sang sous tous les ventres» («Важко було дивитись на довжину цієї отари, на усю цю муку, на усе це розпорошене життя на дорозі. Під кожним черевом було видно кров») [6, 21]. Цю величезну отару, що рухається одним нескінченним потоком уздовж села протягом цілого дня, супроводжують лише двоє старих пастухів. Не залишилося більше молоді, тому селяни розуміють, що наступили прокляті часи. А звістка про те, що вся дорога вкрита мертвими вівцями, сприймається як лихе пророцтво. Лише ягнятко, що відбилосся від отари та заблукало, дає невеличку надію на краще майбутнє «un agnelet [...] perdu dans le monde» («ягнятко [...], що загубилося у світі») [6, 25].

Скупчення людей у романі теж утворює отару, людську отару. Цей акцент на подібності двох отар простежується постійно: «Dans la boue, tout autour, des empreintes d'hommes comme d'un troupeau» («Кругом у болоті людські сліди, як сліди отари») [6, 43], «des soldats et des troupeaux de canons et de charrettes bâchées qui moutonnaient au plein des routes et des hommes embrigadés comme des moutons, et des morts qu'on laissait un peu partout, écartelés au dos des talus» («солдати та отари гармат, і криті вози, якими, як баранами, наповнювалися дороги і люди, які збивалися в купи, як барани, і мертві, залишені та розкидані кругом на відкосах уздовж шляху») [6, 44]. Взагалі будь-яке скупчення асоціюється з отарою, будь-то гармати чи вози, люди живі чи мертві. Але головна суть одна й та сама: величезну отару людей женуть на смерть так само, як отару овець. «La longue troupe s'est frottée contre les murs. Elle a regardé les granges, les étables avec la paille mais, là-bas, loin dans les champs, la tête du troupeau tire et entraîne tout» («Довга отара потерлась об стіни будинків. Вона подивилася на стайні із соломною, але там, далеко попереду у полях рухалась і тягнула усіх за собою голова отари») [6, 225]. Тут отара постає живою істотою, що має голову та тулуб, рухається, дивиться, треться, мов звір. Але у серці цього звіра закипає біль та кривна образа. Образа усіх цих людей, яких ведуть, як худобу, на смерть: «[...] le route, toute noire, roule le flot des soldats. Ça coule lentement dans tous les plis de la terre ; ça emplit les vals ; ça déborde les combes ; ça suinte des bois ; près du village, un gros lac de soldats dort à la pleine herbe d'un verger creux. La route coule épaisse entre les



arbres» («[...] шляхом котиться повністю чорний потік солдат. Він помалу тече по усіх згортках землі, він наповнює долини, він переливається через край ущелин, він просочується скрізь ліси. Біля села, у високій траві порожнього садка розкинулося велике озеро сплячих солдат. Повнолюдний, тече між деревами шлях») [6, 223]. Велике скупчення солдат асоціюється із потоками повноводної річки, що омиває землю, але чорної. Так, алегоричним способом, відбувається перехід до масштабного зображення подій, зосереджується увага на кількості людей, що мають загинути. Солдати, як сплять як спокійне озеро, нічого не вимагають, покійно роблять те, що їм наказують, як коні, вірні своїм господарям: «Les hommes fument de la tête aux pieds, comme des chevaux ; ils portent leur vapeur dans leurs pas, toute la compagnie est dans le brouillard de sa sueur» («Люди парують з голови до ніг, як коні; за ними по п'ятах несеться курява; уся рота оповита туманом свого випару») [6, 226]; «Ils vont, pesants comme des boeufs, la tête basse, en se regardant les genoux» [6, 242] («Вони йдуть важкі, як бики, звисивши голову, дивлячись собі під ноги»). Отара у Жана Жюно навіть міняє колір; наприклад, французьких солдат він називає голубою отарою, що йде на забій.

Мистець, описуючи природу та краєвиди, використовує кольори, характерні для експресіонізму. Переважають сірі та чорні, одноманітні барви: «C'est gris et c'est toujours pareil» («Все сіре, все одноманітне») [6, 54]; «Des cavaliers marchaient au pas dans les champs d'une nage souple et muette ; gris d'abord, puis noirs, puis gris [...]» («Кавалеристи плавною та безшумною ходою йшли по полях: спершу

сірі, потім чорні, потім знову сірі [...]») [6, 87]; «C'était noir comme du café avec des tressauts de feu comme une charbonnière qui s'enflamme» («Кругом усе чорне, схоже на каву, і зблиски, ніби загорілась вугільна яма») [6, 94]. Описи краєвидів вражають, вони наповнені яскравими, несподіваними мовними образами: безголові дзвіниці; пустирі; розтрошені ферми; голі, пласкі та безлюдні поля; розкидані по лісі шматки людської плоті, яка гниє; день кольору старої та сірої соломи; ями, заповнені трупами, в яких хлюпає кров, наче вода; вечір, що зійшов кров'ю тощо. Самотність героїв межує із відчаєм: «Il n'y avait personne là autour. Il était seul. D'entre la fumée on voyait parfois la longue étendue du désert plein de trous et d'eau luisante [...]» («Кругом ні душі. Він був один. Скрізь дим інколи проглядав простір пустелі, яка була вкрита ямами і блискучими калюжами [...]») [6, 102]). Експресіоністський «крик» також звучить у романі: «il ouvrit sa bouche sur son hurlement d'homme seul qui recommençait» («він відкрив рот, даючи волю крику самотності, що знову його охопив») [6, 106].

«В естетиці експресіонізму відбулося радикальне переосмислення поняття «прекрасного», – зауважує Світлана Маценка, – що спричинило звернення до широкого спектру функцій потворного і внаслідок цього до насичення художнього світу відверто непривабливими, мерзотними, огидними образами» [3, 45]. Саме такий щонайширший спектр огидного зустрічаємо у романі Жюно.

У *Великій отарі* багато сцен і картин зі скаліченими солдатами. У лікарні калік розміщують у певному порядку. З одного боку ті, у кого немає ноги, із іншого ті, у кого немає руки. Далі ті,

у кого немає обох ніг, ще далі – без обох рук, а тоді ті, у кого немає ані ніг, ані рук. У вихідні дні усі збираються разом для слухання гармоніки, при цьому сліпі везуть безногих. Ця гнітюча експресивна картина є справжнім гвалтом над психікою реципієнта; оповідач не шкодує натуралістичних деталей, щоб змусити читача яскраво уявити дійсність, якої він ніколи не бачив, та співпереживати нещасним людям.

Останній розділ роману містить найбільш експресивні гасла, підсумовує увесь жах цієї епохи. Мотив уподібнення іта споріднености людини і тварини розгортається до розв'язки.

Усе пропаде, але вічним назавжди залишаться сонце, дощ, вітер і земля. Те все, що не належить людям, їм непідвладне. Цивілізація цього не може знищити, ці стихії вільні. І саме вони завжди будуть відроджуватися, незалежно від вчинків людей.

Роман закінчується оптимістично: у нічному небі сходить зірка. Зірка надії на краще життя.

Роман Жана Жіоно *Велика отара* має виразні ознаки експресіоністського світогляду і стилю. Це вражаюче зображення цивілізації, яка знищує людину і природу, руйнує споконвічний устрій життя; водночас це палкий гимн природності, життєвій силі, рівно властивій людському і тваринному світові; звучить експресіоністська тема самотності та приречености людини у катастрофічному світі; мотив божевілля як втечі від реальности та неприйняття того, що відбувається навколо; показана екзистенційна трагедія природної людини, яка стає жертвою всесвітньої бійни.

Особливостями поетики експресіонізму у романі Ж. Жіоно *Велика отара* стали: активне використання обра-

зу вогню, що робить твір прикладом *Поетики Вогню* Г. Башляра; фрагментарність сюжетобудови; нагнітання натуралістичних картин скалічення і смерті; схематизовані образи-персонажі, які втілюють філософські засади автора, описи зовнішности людей у порівнянні із тваринами; використання гнітючої палітри кольорів, притаманних експресіоністам; гіперболізація кожного мовного засобу; насиченість численними тропами, які роблять мову не тільки максимально експресивною, а й складною, поглибленою філософським підтекстом; наскрізна алегорія «великої отари», яка дозволяє довести узагальнення до масштабів цілого людства, урівняти людський та тваринний світ як об'єкт нищення тощо. Це приклад палкої мови про біль і страждання. Мабуть, немає жодного експресіоністського засобу, який би не проявився у цьому романі.

### Bibliography and Notes

1. Башляр Гастон, *Фрагменти Поетики Вогню*, Харків: Фоліо 2004, 141 с.
2. Балахонов В. Е., *На пути к истории*, Москва: Прогресс 1992, с. 3-15.
3. Маценка Світлана, «*Поетія втопленників*». *Образ Офелії в німецькій експресіоністичній поезії*, [у:] *Експресіонізм*, Львів: Клясика 2005, 151 с.
4. Baudin Henri, Bourgeois René, *De Proust au nouveau roman*, Masson et Cie: Editeurs Paris 1971, 230 pp.
5. Fourcaut Laurent, *Giono (Jean) 1895 – 1970*, [in:] *Encyclopedia universalis*, Corpus 10, Editeur à Paris, France S. A. 1989, pp. 471-473.
6. Giono Jean, *Le grand troupeau*, Editions Gallimard 1931, 251 pp.
7. Lagarde André, Michard Laurent, *XX-e siècle Les grands auteurs français*, Collection littéraire Bordas 1965, 640 pp.

Liliya Tokarieva

**RETROSPECTIVE NARRATION:  
STRUCTURE AND FUNCTIONS IN THE NOVELS *FATHERS AND  
FOREFATHERS AND PREMEDITATED MURDER* BY SLOBODAN SELENIČ**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Лілія Токаре́ва

**РЕТРОСПЕКТИВНА НАРАЦІЯ:  
СТРУКТУРА ТА ФУНКЦІЇ У РОМАНАХ  
*БАТЬКИ ТА ОТЦІ Й УМИСНЕ ВБИВСТВО* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЧА**

*Abstract:* The article deals with the narrative structure of the novels *Fathers and Forefathers* and *Premeditated Murder* by Slobodan Selenič. A special attention is focused on retrospection – one of the techniques of the “prose of new style”. It is closely related to “patchiness” and “documentariness”. The paper shows that retrospective narration is a mean of text cohesion. It serves for dialogism, “removing masks”, veracity and complication of time and space in the novel. Change of narrators and time dimensions leads to polyphony, cyclicity and dramaticism of text. Retrospection in the novels by Selenič has not only introductory function but also is a semantic repeat. In such way the author presents the problem of history repeatedness.

*Keywords:* Slobodan Selenič, retrospective narration, focalization, homodiegetic narrator, narrative structure, documentariness, “patchiness”

Свій перший роман *Мемуари каліки Пери* Слободан Селенич видав 1968 року і ним ознаменував початки нового типу сербського роману. Ця проза дійсності стала домінантним стилем романної творчості 1980 – 1990-х років. Виникли нові підходи до оформлення матеріалу із використанням документальних джерел і спроби реконструкції минулого на основі старих листів, рукописів і документів. Форми нарації відображають особливості індивідуального стилю письменника, стильові домінанти і

константи його творчості та загалом стильові тенденції доби. На жаль, у сербському літературознавстві практично відсутні праці, присвячені нарративному аналізу романів Слободана Селенича.

Вивчення романів автора варіюється від тих, хто досліджує окремих роман і на основі нього студіює оповідну поетику [3] чи прослідковує шляхи розвитку творчості письменника (див.: [15], [14], [16], [17]) до тих, хто аналізує поетику автора через твори письменників тієї ж генерації

[20] чи через посередництво творів, що обираються “мозаїчно” і шляхом виокремлення деталей вивчає цілісність [18]. Основні дослідження творів письменника зосереджені в *Споменіци* Слободана Селенича й аналізують поетику романів, культурологічний дискурс у творчості, драматичні твори у європейському контексті. Частково на нелінійну структуру оповіді у романах Слободана Селенича звертає свою увагу Гойко Божович: “Це зазвичай вставні оповіді, які від часу викладених подій доходять до часу розповіді...” [2, 8]. Младен Шукало визначає основні константи у романах сербського письменника – “принцип створення безкінечної кількості текстів” та “епістемологічна діяльність [...], спрямованість на виокремлення культурологічного рівня” у творчості вищезазначеного автора [19, 56]. Дослідник творчості письменника Саня Мацура вказує на два джерела експліцитної поетики Слободана Селенича: одне присутнє на літературному рівні, інше – у ненаративних текстах. Комбінування фантастичного та реального, а також внесення документальності – є найкращим інструментом для зображення людських доль у наративних текстах [12, 169]. У нашій статті ми спробуємо визначити наративні моделі у романах С. Селенича *Батьки та отці* та *Умисне вбивство* й дослідити структуру та функції ретроспективної нарації. Тому намагатимемось задекларувати основні теми та мотиви, на основі яких формуються основні наративні рівні; описати принцип організації фабули й оповіді; дослідити організацію часу і простору всередині роману; визначити додаткові нараційні прийоми; проаналізувати типи нараторів.

На основі принципу організації фабули й оповіді всі романи С. Селенича можна звести у дві групи. Спільним є те, що усі наратори оповідають *post factum*, і навіть один *post mortum* (Маки). Наратори є одночасно і персонажами, які активно беруть участь у подіях, про які розповідають. Оповідь відбувається у формі монологу й супроводжує хід думок наратора. В останньому сконцентрована основна точка, через яку все переглядається і оцінюється. Оповідач постійно пов’язаний із образом, адже в оповіді відсутній зовнішній оповідач, який наявний у романі *Приятелі* [23]. З одного боку, внутрішній світ героїв, які не є нараторами, висвітлюється через посередництво і залежить від психологічних зіткнень і інтелектуальних можливостей та від мовних інтервенцій наратора. Однак, таким чином автор досягає певної загадковості, непередбачуваності, можливості повернути ситуацію в інше русло, а також, уможливує пряму участь реципієнта у трансформації наратора. Щоб уникнути монотонності оповіді, письменник дозує рівень інформованості реципієнта і наратора. У романі *Батьки та отці* наратор-персонаж Стеван, оповідаючи про своє знайомство з Елізабетою та її перший шлюб, не каже про причину розірвання шлюбу з її першим чоловіком. Для нього це лишається загадкою. Цю таємницю розкриває сама Елізабета у листі до подруги Рейчел Алкалай. Загалом, значна частина роману заснована на листуванні Елізабети з Рейчел та Стевана з останньою. Таким чином досягається не лише ефект інтимності, а й істинності оповіді. Цьому сприяє також і використання внутрішньої фокалізації. Так, автор передає і напруження у стосунках між героями, їхні

сумніви, психологічні стани і переживання: “Надсилаю Вам лист поштою, щоб не вручати Вам його крадькома в суботу, коли ви прийдете до нас у гості...” [22, 96].

В іншому романі – *Умисне вбивство* “мозаїчність” не лише створює атмосферу таємничості навколо минулого бабусі головної героїні, а й привносить детективні елементи. На основі розповідей пана Койовича, заяв, судових рішень та листів, Буліка дізнається про долю кожного із героїв і причину їхньої смерти.

Перший принцип (на основі якого можна згрупувати романи) – за кількістю нараторів та позицією, з якої оповідають, другий має у своїй основі наративну ситуацію.

У межах першого принципу до першої групи романів можна віднести *Мемуари каліки Пери*, *Лист/голова*, *Прятелі* та *Батьки та отці*, а до другого – *Timor mortis* та *Умисне вбивство*. За цим принципом можна простежити, що оповідна сучасність у романі *Батьки та отці* лишається закритою для майбутнього (“...самі у заповіднику [...] два мовчазних минулих в уяві, яка необізнаним [...] не відкриває нічого, адже за нашими почесними місцями за столом усе мертве...” [22, 358]), а в *Умисному вбивстві* – відкритою (“...їду у Нову Зеландію [...] на завжди” / “так завершується *Умисне вбивство*. Вбивствами та втратами...” [24, 220]). Романи із першої групи мають одного-двох нараторів, за винятком, *Лист/голова*, де їх чотири. У романі Слободана Селенича *Батьки та отці* – їх два. Це Стеван та Елізабета. Ці наратори мають свої рамці, всередині яких вони оповідають і межі, до яких їхня нарація доходять. Елізабета веде свій я-нратив лише у листах,

Стеван виходить за ці межі: саме цей наратор-персонаж розпочинає оповідь у романі й завершує її, формуючи рамку. В образі наратора, який фізично неповноцінний або через неприналежність до просторово-часової точки, із якої оповідає, Селенич передає своє ставлення до життя і творчості. “Неповноцінність” наратора впливає на його картину світу. Оповідь ведеться ретроспективно, від першої особи у формі монологу. Діялоги між нараторами відбуваються лише тоді, коли вони стосуються представлення якоїсь події через аналепис<sup>1</sup>.

У часі, із якого ведеться оповідь, немає ніякого вербального контакту між нараторами. Їхні монологи несуть у собі характер сповіді, адже своїми думками чи листами вони часто звертаються до уявних слухачів, а в контакт із ними вступають через посередництво письмових свідчень. У романі *Батьки та отці* наратори-персонажі Стеван і Елізабета навіть після смерті Рейчел пишуть їй листи; автор не передає їхні діялоги.

Оповідь зосереджена на одній ключовій події, яка змінює долю нараторів і осіб навколо них. Ця подія є оповідним центром наративного тексту. У романі *Батьки та отці* – це переїзд Стевана та Елізабети до Белграду. Свою оповідь С. Селенич вибудовує на основі неочікуваних переворотів: народження Михайла; подружнтя зрада героїні; приєднання Михайла до лівих; ситуація, в якій Стеван проклинає свого сина; смерть Михайла на фронті.

<sup>1</sup> Від грецького *ανάληψις* – відновлення: форма розповіді, коли наратор повертається назад, у минуле, яке стосується “теперішнього” моменту [9, 67-74]; відновлення однієї чи кількох подій, що трапилися раніше “теперішнього” моменту.

Усі романи об'єднує єдиний композиційний принцип. У кожній оповіді можна ідентифікувати більше однієї фабули. Останні ієрархічно пов'язані між собою. Первинна фабула функціонує і як рамці, усередині яких поширюється оповідь. У романі *Батьки та отці* ці рамці несуть на собі й психологічний відбиток. На початку і у кінці роману Стеван говорить, що їхній будинок у заповіднику, а сама низка оповідей, подана ретроспективно – це лише пояснення причини, чому зараз він відчуває тривогу і страх: “День один-єдиний, продовжений, двадцятирічний, Елізабета і я живемо у фортеці, день без форми, без імени... Замість кошмарних ночей у спітнілому ліжку – порожнеча. Без болю і статі. У нашому малому заповіднику...” [22, 7]. Усі інші фабули підпорядковуються цій основній, яка одночасно є початковою точкою і завершенням. Наративи, які утворюють кожну окрему фабулу, упорядковують одну й ту ж подію, яка розповідається через точку зору кількох нараторів. Зважаючи на те, що нарація завжди починається з моменту оповіді, письменник звертається до ретроспекції у зображенні того, що призвело до ситуації, із якої у даний момент ведеться оповідь. Через це вона і заснована на частому вживанні ретроспективних сегментів. Вони мають виразно розвинені просторово-часові (хронотопні) ознаки, які знаходяться у центрі оповіді. Ретроспекція, як і документальність та листування – це ті засоби, завдяки яким відбувається “діалог у часі”. Автор ніби намагається “підключити” читача до подій, які відбуваються у минулому. Таким чином, ретроспективна нарація виконує “комунікативну” функцію [4,

91]. Такий підхід композиції оповіді зумовив і появу складної оповідної ситуації. Її можна охарактеризувати як поєднання оповідача, пов'язаного з персонажем і персональні оповідні ситуації у романі, адже письменник не з'являється у своєму творі у формі зовнішнього оповідача, а точка зору зосереджена у наратора, який є активним учасником подій, про які розповідає. Таким чином, супроводжуючи потік свідомости наратора, виникає враження прямого “включення” у його внутрішній світ, думки, емоції, страхи, життя та смерть.

У романах із кількома нараторами С. Селенич використав комплексний підхід, уплітаючи різні наративні рівні. Всі наратори у романі *Умисне вбивство* з'являються як багатомірні суб'єкти, чийм об'єктом не є події як такі, а скоріше спроби їхньої об'єктивізації заради кращого розуміння себе, власного внутрішнього світу, своїх думок та емоцій, які протягом усього життя перебувають на маргінесах спогадів. Буліка створює книгу на основі зібраного матеріалу про минуле бабусі, аби дізнатися, хто її дідусь – Крсман чи Йован. Внутрішня композиція оповіді залежить від оповідної ситуації, тобто письменник на початок та завершення оповіді переносить первинну фабулу як пролог та епілог, експозицію та розв'язку, а вставні фабули організовані таким чином, що відіграють роль зав'язки, кульмінації і перипетій – так, що після шару глибокого аналепсису великої міри досяжності знаходиться шар аналепсису великої амплітуди і більш “мілко” занурення у час, про який розповідається [12, 174]. У такий спосіб автор досягає додаткової драматичности тексту.

Своєрідним обрамленням у романі виступають слова Буліки про спробу написання книги, слова вдячності та завершальна фраза в кінці: “Ось, читачу, моя епітафія загиблим” [24, 220]. Глибинний пласт оповіді представлений героями-нараторами Єленою та Йованом та персонажами Ставрою і Крсманом, інший – пов’язаний із часом написання книги – героїнею наратором – Булікою та персонажем Богданом. Проте у романі присутній ще один герой-наратор, який є свідком обох історій – пан Койович.

Історія з минулого подається фрагментарно з позицій різних нараторів, щоб зрештою читач зрозумів причину написання книги й убивства Крсмана. Представлення різних точок зору доповнюється листами, судовими вироками, заявами і судовими обвинуваченнями, пов’язаними зі Ставрою.

Роль простору в обох романах специфічна і тісно пов’язана із я наратора, яке можна охарактеризувати як неповноцінне й спрямоване на закритий простір власного будинку. В *Умисному вбивстві* у листі Єлени до Йована звучать слова: “Дозволила Крсману наблизитись до нашого заповідника як рятівнику гірких залишків нашої колишньої незалежності...” [24, 183].

Відкритий простір – це сцена, на якій відбувається переломна подія у житті наратора, що повертає фабулу в інший новий напрямок. Так у *Сремі* гине Михайло, тіло якого знаходить його батько Стеван після битви (*Батьки та отці*), гине на фронті і Богдан (*Умисне вбивство*).

Події передусім зосереджені у Белграді. На початку і в кінці роману *Батьки та отці* вони дислоковані у Лондон. Саня Мацура у статті *Поетика романів Слободана Селенича* наго-

лошує, що це необхідно для “аналізу персонажів і їхніх учинків” [12, 176].

Сербський літературознавець зводить систему образів до трикутника. На вершині знаходиться образ-наратор, з одного боку – коханий(а) чи приятель, а з іншого – та особа, яка їм певним чином заважає чи викликає конфлікти між ними. У романі *Батьки та отці* – це Стеван, Елізабета та їхній син Михайло. У іншому – *Навмисне вбивство* – це Єлена, Йован і Крсман. Лише наратори зображені із внутрішньої точки зору, у той час, коли інші персонажі представлені через споглядальну позицію перших. Зважаючи на перевагу оповідачів, пов’язаних із персонажами, повну картину про одного і того ж персонажа можемо скласти шляхом комбінування інформації, добутої із різних джерел.

Читач перебуває в конкретизованому дискурсі певної життєвої біографії, фрагмент якої представлений у калейдоскопічному фокусі. Сербський літературознавець Предраг Палавєстра зауважує, що у “романі Селенича експозиція є важливим фактором твору, адже вона подає основу для подальшого розвитку дії і стосунків між героями. Введення у головну оповідь зазвичай починається якимось поверненням у минуле, в родинне коло і суспільне середовище, яке стане тереном драматичного зіткнення...” [21, 233]. Дослідник зазначає, що вершина драматичної дії веде до (найчастіше трагічного) завершення розв’язки. Драматургічний досвід С. Селенича (який був професором драматургії) можна простежити у символіці персонажів і масках (Відосав як мітологічний персонаж; порядку у домі Медаковича підтримує Нанка – як уособлення родинної і національної гордості).

Гойко Божович зауважує, що роман *Мемуари каліки Пери* є ближчим до сербської реалістичної прози кінця 60-х – першої половини 70-х рр. ХХ ст., у той час, як *Батьки та отці*, а тим більше, *Timor mortis* і *Умисне вбивство* у підході оповіді, а подекуди у способі зображення світу є ближчими до сербського постмодерного роману [2, 7].

Особливістю романів С. Селенича є також використання підходу індивідуалізації. Завдяки цьому героями його творів стають люди із недвозначною долею. Рамцями оповіді виступає зображення сумного життєвого досвіду персонажів. У центрі уваги автора – момент, коли людина постає частиною великого механізму історії, й, охоплена нею, прагне звільнитися (як герой роману Стеван Медакович) або ж утекти (Елізабета). Нарация будується на основі оповідей, що беруть свій початок із часів самих подій до моменту оповіді. Так, автор досягає багатоголосся. Розповідаючи свою частину історії, оповідачі С. Селенича намагаються “втиснути” власну життєву ситуацію у поставлені історичні рамки. Оповідь, яку представляє Стеван Медакович, “охоплюючи період від його дитинства до часу, коли він сам себе вигнав зі світу, схожий на тривалий білдинг-роман про занепад сербського громадського суспільства” [2, 9]. Роман *Умисне вбивство* – двовимірний: у ньому представлені дві історії, у долі героїв яких “вривається” історія.

Категорія ретроспекції у романі пов’язана із частковим смисловим повтором: спочатку інформація постає у згорнутому вигляді, а потім вона розгортається. Вона виконує функцію наповнення теперішнього і розриваючи

його єдність, одночасно організовує його поєднання з минулим та майбутнім, вона сприяє створенню у тексті основних змістовних універсалій часу та простору [13, 173]. Ретроспективна нарація, яка порушує реальний плин подій, як ознака зрушення плястів часу, є також одним із засобів когезії (зв’язности) художнього тексту.

Інакше кажучи, категорія ретроспекції у романах С. Селенича реалізує зв’язок подій на фоні загальної авторської оповіді, приймає участь у розкритті глибинних часових плястів тексту, перетворюючи головну тему розповіді у поліфонічну багаторівневість твору. Таким чином, вона приймає участь у створенні сюжетної специфіки художнього тексту.

Отже, можна зробити висновок, що романи *Батьки та отці* та *Умисне вбивство* можна віднести до нелінійних наративних структур. Для обох романів характерні наратори, які в той же час виконують функцію важливого для твору самостійного персонажа. У концентрованій перспективі розповідь про одну й ту ж подію ведеться з точки зору одного з кількох (*Батьки та отці* чи багатьох нараторів (*Умисне вбивство*)). Тип наративної форми, представлений у вищезгаданих романах – наратор у першій особі, тобто *я*-нарація. Наратори романів – гомодієгетичні в екстрадієгетичній ситуації, проте подекуди вони виступають і як гетеродієгетичні, зокрема, у *Навмисному вбивстві* (Буліка розповідає факти про минуле своєї бабусі Богданові чи пан Койович – Буліці). Стеван, Елізабета, Йован, Єлена, Буліка – є головними нараторами-персонажами романів, а наратор пан Койович – ще й наратором-очевидцем. У творі *Батьки та отці* така фор-



ма нарації як діалог майже відсутня, в *Умисному вбивстві* велика кількість діалогів є одним із елементів єдиної “мозаїчної” структури, що виконує функцію висвітлення інформації. Для обох романів характерне представлення різних точок зору. Ретроспекція у романах застосовується автором для передачі циклічності у творах, з її допомогою підтверджується думка про повторення історії та її невідворотність. *Flash-back* у романах є метанаративним, він виконує функцію достовірності (включення листів, щоденників, судових документів і таке інше). Йому притаманна фрагментарність та “мозаїчність”. Через переплетення особистих історій і політичної ситуації автор використовує також історичну ретроспекцію. У ретроспекції такого типу проглядається авторська концепція, а саме: ідея занепаду громадянського суспільства. Слободан Селенич використовує одну із функцій ретроспекції – посилення критичного та викривального зображення дійсності, своєрідне “зняття масок”. У романі *Батьки та отці* ретроспекція фактично подається суцільним блоком, але з інверсією: знайомство Стевана з Елізабетою, одруження, переїзд, народження сина Михайла. Саме інтродуктивна ретроспекція вводить минуле персонажів до моменту їхнього входження у текст та підводить читача до сюжетного теперішнього, що сприяє розумінню їхнього внутрішнього світу. Дискурс сповіді є формою проникнення у внутрішній простір героїв і притаманний майже усім нараторам: Елізабеті, Стевану, Йовану та Єлені. Проте слід вказати, що, на нашу думку, основна функція, яку виконує ретроспективна нарація у сербського письменника – це історич-

не поєднання різних генерацій для того, щоб показати актуальність теми для сучасності. Нонна Копистянська зауважує, що у ХХ ст. зберігаються функції ретроспекції як “старту”, але з’являється багато нових форм і поєднання хронологічної ретроспекції (кумулятивної) з асоціативною (ремінісцентною): “Остання набуває все більшого значення і функцій внаслідок усвідомлення того, що художній час, на відміну від реального, не є одноваріантним, що автор має владу над часом, може надати йому напрям, швидкість, ритм, повторюваність, багатоваріантність, плавність, повноту чи уривчастість, фрагментарність” [7, 180].

На нашу думку, подальше дослідження романів С. Селенича розширить розуміння історичного роману ХХ ст., адже творчість цього автора підтверджує той факт, що у новому історичному романі історія (й ідеологія) представлена як вид людських обмежень, немочі й поразки при “зустрічі” із інституціями тоталітарного світу. Нове розуміння історії призводить до ускладнення наративних підходів, а також ідейних і семантичних плянів роману.

### Bibliography and Notes

1. Балдинюк Віра, *Наративні моделі сучасної української історичної прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука)*: дисертація ... кандидата філологічних наук, 10.01.06 «Теорія літератури», Київ 2004, 176 с.
2. Божовић Гојко, *Грађански свет у роману «Очеви и оци»*, [у:] *Споменица Слободана Селенића*, Београд: Српска академија наука и уметности САНУ 2004, 239 с.
3. Делић Јован, *Поетика и интерпретација. Мемоари Пере Богаља*

као полазиште за истраживање приповедачке поетике Слободана Селенића, [у:] *Споменица Слободана Селенића*, Научни скупови, Књига CVII, *Одељење језика и књижевности*, Књига 16, Београд 2004, с. 107-118.

4. Ефіменко Аделіна, *Стильові ретроспекції в творчості Віктора Тиможинського*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка, Серія: Мистецтво, Випуск 4, Львів 2004, с. 86-93.

5. Жайворонок Віталій, *Еліпис*, [у:] *Шевченківська енциклопедія*, Web.18.02.2016. <<http://www.shevchcycl.kiev.ua/stat-pro-literaturnu-ta-malyarsku-tvorchst/91-elipsis-elps.html>>.

6. Коваленко Ксеня, *Типи наративів і види нарації у прозових творах А. П. Чехова («Мое життя», «Розповідь невідомої людини»)*, [у:] *Філологічні науки*, Київ 2012, № 10, с. 46-50.

7. Копистянська Нонна, *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства*, Львів: ПАІС 2005, 368 с.

8. Кухаренко В. А., *Интерпритация текста*, Москва 1988, 192 с.

9. Мацевко-Бекерська Лідія, *Своєрідність наративної історії в українській малій прозі кінця XIX – початку XX століть*, "Слово і Час" 2009, № 2, с. 67-74.

10. Мацевко-Бекерська Лідія, *Типологія наративів: комунікативні аспекти художнього дискурсу*, Web.18.02.2016. <<http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/11/14.4.8.pdf>>.

11. Мацура Сања, *Мотив дошљака у романима Слободана Селенића, Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, Београд: Институт за књижевност и уметност 2006, 347 с.

12. Мацура Сања, *Поетика романа Слободана Селенића*, [у:] *Студије и чланци [Изворни научни радови]*, Бања Лука: Филозофски факултет 2008, с. 167-178.

13. Менчук Марина, *Текстотвірні категорії проспекції та ретроспекції у тексті*, [у:] *Гуманитарна освіта в*

*технічних вищих навчальних закладах*, Київ 2013, № 27, Web.18.02.2016. <<http://jrn1.nau.edu.ua/index.php/go/article/view/7868/9065>>.

14. Мирковић Чедомир, *Шест живих романа – Од Мемоара Пере Богаља до Убивства с предумишљајем*, "Борба", 1995, 2 новембар, год. LXXIII, бр. 306.

15. Палавистра Предраг, *Поетика грађанског пораза*, [у:] *Књижевне новине*, Београд 1990, 15. март, год. XLIII, бр. 794, с. 4-5 (исто и [у:] *Књижевност – критика идеологије*: Књижевне теме IX, Београд: Српска књижевна задруга 1991, с. 166-190).

16. Рибникар Владислав, *Од интроспекције до књижевног текста. Поетика приповедања у романима Слободана Селенића*, [у:] *Споменица Слободана Селенића*, Београд: Српска академија наука и уметности САНУ 2004, 239 с.

17. Рибникар Владислав, *Фиктивни свет реалног*, "Политика – Културни додатак", 19.7.2003, год. XIV, бр. 13, с. В1-В2.

18. Џаџић Петар, *Свет промене и враћања (Романи Слободана Селенића)*, [у:] *Селенић Слободан, Мемоари Пере Богаља*, Београд: Просвета 1983, 268 с.

19. Шукало Младен, *Судар култура као поетички оквир у дјелу Слободана Селенића*, [у:] *Споменица Слободана Селенића*, Београд: Српска академија наука и уметности САНУ 2004, 239 с.

20. Jerkov Aleksandar, *Od modernizma do postmoderne*, Priština-Gornji Milanovac: Jedinstvo 1991, 202 s.

21. Palavestra Predrag, *Poetika građanskog poraza*, [у:] *Selenić Slobodan, Ubistvo s predumišljajem*, Beograd: Laguna 2012, 244 s.

22. Slobodan Selenić, *Očevi i oci*, Beograd: Laguna 2013 (Beograd: Margo-art), 360 s.

23. Selenić Slobodan, *Prijatelji*, Beograd: Prosveta 2004, 300 s.

24. Selenić Slobodan, *Ubistvo s predumišljajem*, Beograd: Laguna 2012, 244 s.

**Bohdan Sokil**

**LANGUAGE PRESENTATIONS  
OF AUSTRIAN PARLIAMENT DELEGATES**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Богдан Сокіл**

**МОВНІ ПОДАННЯ ДЕПУТАТІВ  
АВСТРІЙСЬКОГО ПАРЛЯМЕНТУ**

*Abstract:* The efforts of central Austrian government to regulate language issue in the state are shown. The project of law of German centralists on introducing German language as state one is analyzed. The projects of laws of other nationalities representatives in Austrian state concerning the functioning of regional languages to solve the language issue are presented.

*Keywords:* state language, regional language, German language, Polish language, language for education, native language

Проблема державної мови є актуальною для кожної багатонаціональної держави. Не була винятком і Австро-Угорська монархія, до складу якої належали як слов'янські народності, так і германські. Безперечно, що при такому національному конгломераті неможливо було уникнути мовних дискусій, оскільки мова є необхідним засобом для процвітання та розквіту держави. Мовне питання в австрійській державі вносила Конституція, прийнята 21 грудня 1867 року. Проблему краєвих мов намагалися розв'язати своїми розпорядженнями міністерства. Однак вони не вирішували та й не могли вирішити проблеми, оскільки та чи інша народність австрійської держави намагалася запровадити

краєву мову в усі сфери суспільного життя й оформити це законодавчо.

Досліджуючи історію української мови, мовознавці доволі ґрунтовно описали її фонетичні, граматичні, орфоепічні, акцентуаційні особливості, її походження та розвиток. Ці проблеми цікавили багатьох дослідників, зокрема Василя Німчука, Людмилу Ткач, Ірину Фаріон, Міхеля Мозера та багатьох інших. Однак поза увагою істориків мови залишився такий пляст функціонування мови, як офіційно-діловий стиль. Окремі аспекти цього стилю автор уже порушував у своїх публікаціях *Руська (українська) мова в галицькому крайовому сеймі; Руська (українська) мова в цісарсько-королівському галицькому суді; Руська (українська)*

*мова на теренах Східної Галичини за часів Австро-Угорської імперії: законодавчий статус; Українська мова в галицьких народних школах за часів Австро-Угорської монархії.* У запропонованій статті спробуємо проаналізувати проекти мовних законів депутатів Державної Ради, яким намагалися внормувати мовне питання в Австро-Угорщині.

Мовні питання для імперії Габсбургів були надзвичайно важливими. Претензії австрійських народів ґрунтуються на §. 19. основних державних законів від 21 грудня 1867 року. Цим законом признано рівне право кожному народові, однак незважаючи на це немає відповідно духові того параграфу розпоряджень та інструкцій для підлеглих урядників, про кінцеві юридичні постанови в окремих випадках або про зміни через законодавчі органи. Такий поступ центральних властей призвів до того, що сильніші народи монархії почали почуватися господарями на інших територіях і витісняли мову корінного населення до рівня домашнього вжитку. Тому кожен народ Австро-Угорщини домагався від часів конституційної ери зреалізувати рівноправ'я своєї мови, визнаної статтею 19 основних законів. Але уряд намагався оминати ту статтю якнайдовше, а коли щось і робив у цій справі, то такий його поступ стосувався тільки окремих областей чи окремих народів. Отже, Конституція Австро-Угорської монархії була єдиним документом, який унормовував мовне питання у цій багатонаціональній державі. Мовні проблеми окремих національностей намагалися вирішити шляхом видання розпоряджень різ-

них міністерств, якими намагалися вирішити зазначену проблему. Тому не дивно, що у другій половині XIX століття в імперії Габсбургів все частіше почало виникати національне питання. Основним проявом його було вирішення мовного питання, яке було актуальним для всіх народів держави.

На теренах Австро-Угорської імперії точилися дискусії, хто повинен прийняти мовний закон, яким би було визнано право кожної краєвої мови бути вживаною в урядах, судах та публічному житті. Представники одних народів хотіли внормувати мовне питання в місцевих Сеймах, інші, навпаки, пропонували вирішити цю проблему централізовано, тобто в австрійському парламентаі.

Зауважимо, що місцеві Сейми не поспішали вирішувати мовне питання. Не було підтримане внесення посла Гарольда в чеському Сеймі. Галицький Сейм після довгих суперечок також не прийняв мовного закону, а ухвалив резолюцію-звернення до центрального уряду, аби той зобов'язав місцеві уряди виконувати чинні мовні розпорядження, видані на користь руської (української) мови на території Східної Галичини [8, 2].

Мовне питання все-таки постало на засіданні Державної Ради. Посол Шаршмід і товариші внесли проект закону після якого коло німецької мови в австрійських краях мав бути чітко означений. У тім законі визнається німецька мова як державна з окремими винятками для Галичини та країв з італійським населенням, а поняття «краєвої мови» пояснюється на підставі того, яка мова вживається в повіті.

Наведемо найцікавіші параграфи проекту цього закону:

“§. 1. Нѣмецка мова має уживатися яко мова державна у всѣхъ властяхъ краєвыхъ урядахъ и судахъ, въ службѣ внутрѣшной и въ розговорѣ межи собою. Всѣ закладженя и выготовленя справъ въ центральныхъ властяхъ и найвысшихъ трибуналахъ мають виконуватися лишъ въ одной мовѣ нѣмецкой [...].

§. 3. Нѣмецка мова має уживатися яко викладава навѣтъ побѣчь другої кравой мовы, коли сего громада жадає. Яко предметъ обовязковий позѣстає мова нѣмецка у всѣхъ школахъ народныхъ, котрі мають бѣльше якъ три клясы, у всѣхъ школахъ выдѣловыхъ, середныхъ, промысловыхъ и фаховыхъ [...].

§. 7. Яко мовы краєві уважаються: ческа въ Чехахъ на Моравѣ и Шлезіи; польска, въ Галичинѣ и Шлезіи; руска въ Галичинѣ и Буковинѣ и т. д.

§. 8. Навденѣ въ §. 7 мовы уважаються яко мовы уживані въ повѣтѣ тогды, коли въ якѣмъ повѣтѣ суть громады, що уживавають свою мову яко урядову и коли рѣвночасно що найменше одна шеста часть населеня въ повѣтѣ уживає тои мовы яко товариской. Въ мѣстахъ съ властнымъ статутомъ уважаєся та мова за краєву, котрой уживає бодай шеста часть населеня [...].

§. 10. Стороны можуть въ пересправахъ чи устныхъ чи письменныхъ съ урядами уживати мовы урядовой або въ повѣтѣ уживаної [...].

§. 20. Власти автономичнѣ можуть выбрати за свою мову урядову або мову державну або уживану в повѣтѣ [...].

§. 22. Що до мовы викладовой въ школахъ народныхъ, то прислугує законъ зъ 1869 р. Коли однакожь въ якѣмъ окрузѣ шкѣлнѣмъ бодай одна шеста часть уживає другої мовы краєвой, то и та мова має бути викладовою, коли черезъ пять лѣтъ найдєся пересѣчно бодай 40 дѣтей сеи меншости а родичѣ ихъ або опѣкуны жадають своєї мовы яко викладовой, або коли въ громадѣ шкѣлнѣй найдєся бодай одна третя часть меншости, котра сего жадає [...].

§. 28. О скѣлько пѣсля рѣшеня цѣсарского и розпорядженя министерства зъ 1869 р. заведена въ внутрѣшнѣй службѣ въ Галичинѣ мова польска, законъ сей не змѣняє нѣчого” [1, 4].

Внесення Шаршміда підписали 115 послів із німецько-австрійських клубів.

У проєкті закону Шаршмід намагався законодавчо визнати німецьку мову як державну, тобто запровадити її у внутрішню службу всіх судів, урядів держави і навіть на бажання громад зробити її викладовою школах – поруч із викладовими краєвими мовами. Цей проєкт не обмежує прав польської мови в Галичині і залишав її в урядах і школах на тому рівні, який їй надавало розпорядження 1869 року. Тобто, руському (українському) народови не надано жодних ширших прав в публічному житті, а широкого вживання польської мови не обмежено на користь німецької [1, 1].

Причина такого поступку Шаршміда і його товаришів була суто політична: для прийняття закону слід було мати у Державній Раді дві третіх голосів, тому доповідач, який був

переконаний, що автономісти виступатимуть проти проекту закону, намагався запоручитися голосами польських депутатів і тому надав Галичині виняткові права у цій царині.

Депутат Шаршмід, мотивуючи своє подання, визнав проектований закон життєво важливим для Австро-Угорської імперії й заперечував зауваження, що нібито цей закон ображає національні почуття слов'янських народів монархії. На його переконання, закон мав зміцнити державну єдність імперії й не порушував прав окремих громадян, тому що дозволяв їм у взаєминах із властями вживати свою рідну мову. Шаршмід наголошував, що всі сусідні європейські країни мають лише одну державну мову, тому Австро-Угорської монархія також мусить вступити на таку ж дорогу. Імперія Габсбургів повинна відновити своє давнє державне становище, а це вдалося б здійснити лише тоді, коли всі її складові частини вживали б одну мову. При такій ситуації мала б запанувати цілісність і в армії, а також мав зміцнитися австрійський патріотизм. При тому Шаршмід зневажає права чеської народности, оскільки німецькі централісти тут втратили свою колишню гегемонію і намагалися, за певні привілегії полякам у Галичині та італійцям в Далматії, відновити в тих краях свою провідну роль.

Однак, якби проект закону Шаршміда, який мав велике значення для австрійської держави, а саме для її внутрішнього розвитку, був прийнятий у такій формі, то мусив би змінити дотеперішній автономічний устрій держави й був би одним із кроків до федералізації.

Окремі коронні краї, за винятком Галичини і Далматії, втратили б через цей закон своє автономне становище і їх вважали б однорідною масою, у якій би лише німці посідали національно-мовну свободу. Таким чином, було призупинено устремління австрійських коронних країв до федералізації. Це було б поверненням до колишньої системи централізму на користь німецькому елементу і на шкоду всім слов'янам монархії Габсбургів. Австро-Угорщина перестала би бути державою, у якій продовжували перебувати слов'янські народи зокрема й через те, що знаходили у ній запоруку для свого національного розвитку.

Шаршмід хотів впровадити національний централізм як систему управління імперією Габсбургів. Його думка не була оригінальною, оскільки Австрія за часів Баха вже мала цю систему. Подібна система практикувалася в царській Росії, де відбувалося об'єднання на основі брутального російщення поневоєних народів, а також і в Пруссії, де Бісмарк намагався германізувати Познаньщину. Австрійські централісти хотіли й у імперії Габсбургів розпочати такий процес уніфікації й підірвати прагнення коронних країв і народів монархії до створення будь-яких основ для національної автономії.

Проект закону Шаршміда не вирішував проблем національної боротьби в Австро-Угорщині, тому що найголовнішою її потребою було вирішення національних питань в окремих коронних краях [5, 2].

Однак цей закон викликав невдоволення, зокрема, серед чеських і словенських послів.

Після подання проекту мовного закону послом Шаршмідом свої пропозиції подали також депутати, які представляли інші народи австрійської держави. Загалом таких внесень було дев'ять. Серед них два, які подали галицькі депутати Т. Окуневський та С. Ярошевич [7, 233-240].

Звернемо увагу ще на два подання, якими намагалися справедливо вноормувати мовне питання в коронних краях Австро-Угорської монархії.

Південнослов'янські послы внесли в Державну Раду проект мовного закону, який складався з таких частин: 1) частина загальна; 2) суди і власті політичні; 3) громади і староства у краях; 4) школи.

Загальна частина містить такі постанови:

“§. 1. Каждый громадянинъ австрійській має право доходити и вѣдзыскувати свои права въ своѣмъ рѣднѣмъ языцѣ, и то у всѣхъ властяхъ и инстанціяхъ навѣтъ тогдѣ, коли они находять ся по-за его територіяльнымъ округомъ.

§. 2. Всѣ мовы, звичайно въ краю уживані, є краєвими мовами и мають у всѣхъ публичныхъ и внутрѣшнихъ зносинахъ зъ державними властями рѣвне право и рѣвне значѣне.

§. 3. Дятого всѣ публичні оповѣщення и розпорядженя державныхъ и краєвыхъ властей, назначені такъ для цѣлои державы якъ и для одного краю, мають бути выкладені у всѣхъ краєвыхъ мовахъ.

§. 4. Всѣ державні и краєві закони має ся оголошувати у всѣхъ краєвыхъ мовахъ, и вѣдъ

сего залежить ихъ обовязуюча правосильнѣсть.

§. 5. При нарадахъ въ радѣ державнѣй каждому послови вѣльно уживати своєи рѣднои мовы, а такі бесѣды мають бути списувані до стенографічного протоколу.

§. 6. За мову, звичайно въ краю уживану а тымъ самымъ краєву треба уважати всяку мову, котрою часть населеня, въ краю осѣла, говорить въ щоденныхъ зносинахъ.

§. 7. Територіяльний округъ якоись краєвои мовы обѣймає не тѣлько часть краю, въ котрѣй говорять лише тою одною мовою, але такожъ староства чи повѣты и громады зъ мѣшанымъ населенемъ, де що найменше 15% вѣдъ двохъ лѣтъ осѣлыхъ мешканцѣвъ єи уживає.

§. 8. Въ територіяльныхъ округахъ якоись краєвои мовы можуть бути именовані лише такі державні и краєві урядники, котрі въ письмѣ и словѣ цѣлкомъ добре знають краєві мовы дотычного округа. Доказомъ знаня мовы може бути лише свѣдоцтво зрѣлости або службовый испитъ.

§. 9. Такожъ всѣ уладженя, уживані державними и краєвими властями при полагоджуваню всякихъ публичныхъ справъ, а находячї ся въ окрузѣ якоись краєвои мовы, всѣ таблицѣ урядові, написи, урядові знаки, оповѣщення, друки, мають бути выготовлені и уживані въ тѣй краєвѣй мовѣ, – въ однѣй, коли въ дотычнѣмъ окрузѣ є тѣлько одна краєва мова, а въ мѣшаныхъ округахъ у всѣхъ краєвыхъ мовахъ того округа. На всѣхъ державныхъ, краєвыхъ и приватныхъ зелѣзницяхъ назвиска станцій мають бути не тѣлько

выписану, але и при кождомъ поѣздѣ выконувану у всѣхъ дотычныхъ краевыхъ мовахъ” [4, 1].

Від імени Слов'янсько-Християнсько народного Союзу було внесене наступне мовне подання: “Зваживши, що заведене національного мира в нашій монархії стало одною з найпильніштз конечностей державних; зваживши далше, що се дасть ся досягнути лише справедливим і основним управильненем язикового питаня на основі повної рівноправности всіх в Австрії поселених племен; зваживши на останку, що артикул XIX. основного закона з 21. грудня 1867 вправді оголошує всі племена рівноправними, кождому з них признає ненарушиме право береження і плеканя своєї народности і язика і узнає рівноправність всіх краєвих язиків, однакож треба сконстатувати, що особливо підписаними репрезентовані славянські народности на жаль не дістають повного і духови сего артикулу відповідного приміненя і переведеня по нинішній день, подають підписані внесене: В. Палата зволить ухвалити:

Взиває ся В. Правительство, без всякої проволоки внести законопроекти що до переведеня арт. XIX. основного закона з 21. грудня 1867 (*Віст. зак. д.*, Ч 142) до парламентарного трактованя.

Се внесене переказує с язиковій комісії з 48 членів, що має бути вибрана палатою.

Що до формальної сторони має бути се внесене трактоване з всіми § 42 предвидженними скороченнями” [3, 2].

Після оголошення всіх тих проектів мовного закону у Державній

Раді відбулися доволі гострі дискусії. Думки депутатів Державної Ради щодо вирішення мовного питання розділилися. Одні вважали, що мовну проблему треба вирішувати прийняттям закону в самій Державній Раді, а не виданням розпоряджень різних міністерств як практикувалося досі; інші, навпаки, відстоювали те, що право управильнення мовних стосунків у коронних краях належить винятково краєвими Сеймам. Були й такі, які вважали, що таку проблему можна вирішити і мовними розпорядженнями різних міністерств [8, 1].

Мовне питання в парламенті мало б мати багато труднощів. Усі сторонництва, які внесли мовні подання, поставили мету, але невідомі засоби, якими її можна досягнути. Ці сторонництва, які найбільше домагаються прийняття мовного закону, не знають який конкретний зміст надати своєму бажанню, оскільки німці не погодяться ні на один закон. Допустимо, що якщо окремі народи погодяться на один закон для своєї мови. У цьому випадку не відпадуть проблеми його прийняття, оскільки парламент мусить ухвалити закон не для окремих країв коронних, а для всіх народів монархії. Основна трудність буде у встановленні спільних мовних форм для всієї держави, хоч би в найзагальніших рисах.

Розпочалася мовна суперечка. З одного боку німці, вносячи законопроект про німецьку мову як державну, запевняли, що без прийняття його не буде спокою в державі. З іншого – рішуче противилися цьому слов'янські послы, заявивши, що не допустять законодавчого запровадження німецької державної мови.



Оскільки мовним законом, прийнятим у парламенті, повинна була відмінена 19 стаття Конституції, то необхідно було набрати 2/3 голосів депутатів. Німці не мали такої кількості [2, 1].

Після оголошення всіх проєктів розпочалися мовні дебати. Бар Д'Ельверт доводив, що мовні розпорядження нанесли шкоду австро-угорській монархії й це відіб'ється на наступних поколіннях. Він гостро критикував уряд Гавча і робив йому зауваження, що той дозволив чехам ухвалити мовний закон. Майбутнє Австро-Угорської монархії залежало, на його переконання, від правильного розвитку дотеперішньої Конституції. Німці переконані, що тільки парламент може вирішувати мовні суперечки. Бесідник закликає, щоб уряд розірвав із дотеперішнім поступом і мусить розвиватися. Якби чехам дозволили змінити Конституцію, то це викликало б велике невдоволення серед німецького населення і змусило б підняти його на боротьбу без системи і програми. Чехи, зазначає барон Д'Ельверт, розраховують на допомогу поляків, але забувають, що ані польський, ані руський народ нічого не хочуть чути про порушення єдності або цілості держави. Чеські інспірації привели би до персональної унії. На це не погодиться жоден уряд. Якщо економічно та культурно сильніші краї замкнуться в собі, тоді слабші краї будуть мати засобів до розвитку. Це не спричиниться до зросту держави, до зміцнення її могутності. Майбутнє Австрії лежить у розвитку теперішньої Конституції і в її ширшому розвитку для досягнення реформ політичних та суспільних. Він

наголошував, що німецький народ не уступить нічого зі своїх народних прав навіть під загрозою економічної скрути. Якщо уряд дасть німецькій мові належні їй права, німці не будуть противитися нормальній роботі парламенту. Німці стоять на тому, що тільки парламент є компетентним для розсуджування мовних суперечок. Тому, висновував цей посол, німці жадають скасування мовних розпоряджень.

Посол Яворівський засвідчував, що поляки в народних і мовних справах стоять на історично-автономному становищі. До фундаментальних основ устрою Австро-Угорської монархії належить не тільки політична і громадянська свобода, але також у тій самій мірі національна свобода всіх поодиноких народів, які проживають у цих краях. Та основа виключає, з одного боку, поняття привілеї, які ображають інші народи, а, з іншого, робить практичне опертя на історичне минуле і політичні потреби кожного краю неможливим.

Доповідач зауважував, що поляки стоять на тому засадничому становищі, яке виявлене і в заяві уряду, що розв'язання мовного питання не вдасться вирішити шаблонно, а тільки винятково при врахуванні потреб населення в кожному краю зокрема. Поляки, наголошував посол Яворський, завжди були автономістами й притримувалися цього погляду і дотепер. Якщо представники різних країв і народностей вважають, що мовні суперечки повинні вирішуватися в парламенті і доводять, що це єдина дорога для оздоровлення австрійського парламентаризму, то поляки, будучи прихильниками нормального конституційного жит-

тя в державі, готові задля потреб держави і покращення добробуту народу, приступити до роботи в комісії, зазначивши при цьому своє автономне становище.

Італійський посол Д'Ангелі виступив від імени італійського клубу і наголосив, що італійці погодяться брати участь у роботі комісії, але із застереженням, що жодна мова не буде визнана державною мовою і що на територіях, де живуть італійці, не буде надано переваги ніякій іншій мові над італійською.

Посол католицької сторони Шенфер доводив, що католицизм не виключає народности. Німецький священник має так само право до народних почуттів, як і чеський. Він вважає, що в комісії можна буде відмінити мовні розпорядження і мовний закон, але комісія не є єдиним засобом. Можливо також, що комісія не прийде до якихось засадничих поглядів. Незважаючи на те, мовні розпорядження слід відкликати, оскільки вони є дуже несправедливими [6, 2].

Після довгих дебатів було створено комісію, що мала розглянути запропоновані мовні закони, які би вирішили суперечки у державі. Однак через протилежні політичні погляди це питання не було розв'язано.

Отже, мовні суперечки в Державній Раді переконливо показали, що проблема функціонування різних мов на території монархії була украй складною й, на переконання парламентських представників, державною мовою в окремих територіальних одиницях мала б бути лише мова корінного населення.

### Bibliography and Notes

1. *Язиковий закон*, [у:] *Руслан*, 4 березня 1898, Число 50, с. 1-2.
2. *Австрійсько-Угорська Монархія (Засідання ради державної)*, "Діло", 1 лютого 1886 року, Число 12, с. 4.
3. *Проект Шаршміда до закону о языке державномъ*, "Діло", 6 березня 1886, Число 26, с. 1-2.
4. Сокіл Богдан, *Боротьба за розширення статусу руської (української) мови в Галицькому краєвому Сеймі*, [у:] *Слов'янський збірник*, Випуск 18, Чернівці 2014, с. 233-240.
5. *Новый проект языкового закону*, "Діло", 17 березня 1898, Число 61, с. 1.
6. *Наше языковое внесение, котре именем Славянско-християнско-народного Союза поставити Др. Грегорец, Барвіньский, Др. Шкле і товариші на засіданні Палати дня 22. цвітня с. р.*, [у:] *Руслан*, 12 квітня 1898, Число 80, с. 2.
7. *Голоси в справі языкового питання*, [у:] *Руслан*, 29 березня 1898, Число 71, с. 1.
8. *Рада державна*, [у:] *Руслан*, 25 квітня 1898, Число 91, с. 2.

**Olena Burkovska**

**UKRAINIAN FORESTRY TERMINOLOGY  
IN TERMINOLOGICAL SYSTEM OF FORESTRY SCIENCES**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Олена Бурковська**

**УКРАЇНСЬКА ТЕРМІНОЛОГІЯ  
ЛІСІВНИЦТВА**

*Abstract:* This article provides information on the place of Ukrainian forestry terminology in terminological system of forestry sciences. The notions of *forestry, forestry science, and practical forestry* are specified, and their subject and object areas are highlighted. The relation between forestry science and the sciences, separated from it and been its integral part, is established. Lexical and semantic groups of forestry terminology and its allied branches are distinguished. An attempt is made to establish the scope of Ukrainian forestry terminology with specification of the notions *forestry terminology, forestry science terminology, silviculture terminology, forestry-engineering terminology, forest terminology, forest management terminology*.

*Keywords:* forestry, forestry science, forestry terminology, forestry science terminology, silviculture terminology, forestry-engineering terminology, forest terminology, forest management terminology

На сучасному етапі важко розділити галузі лісівничих наук і відповідно терміни, якими вони оперують. Аналіз спеціальних лексикографічних праць, монографій, підручників із лісівництва показав, що сьогодні не існує чіткої межі між лісівничими науками. З огляду на це значно ускладнюється проблема виділення вузькоспеціальної та міжгалузевої термінологічної лексики лісівництва, її ядра та периферії.

Потреба дослідження української термінології лісівництва (далі – УТЛ) зумовлена відсутністю спе-

ціальних наукових розвідок, що окреслюють місце термінологіки лісівництва в системі термінів лісівничих наук. Окремі аспекти термінології лісівництва досліджували Н. Шило, В. Бондаренко, Л. Миклаш, В. Синьо, М. Мазепа, О. Гриджук, Л. Могильник, А. Бобко, О. Паніна, Н. Хижняк, Н. Библюк, Р. Рожанківський, В. Дерев'яно, В. Ридаш та ін. Ці науковці здійснили лексико-семантичний та структурно-граматичний аналіз лісівничої та лісотехнічної термінології української мови та термінології лісівництва інших

мов (англійської, німецької), виявили особливості лексико-стильових конструкцій української лісівничої термінології та простежили функціонування окремих термінів лісівництва, актуалізували прикладні проблеми термінології цієї науки.

У нашій статті ми намагатимемось визначити місце УТЛ у термінологічній системі лісівничих наук і встановити межі термінолексики лісівництва. Тому спробуємо конкретизувати зміст понять *лісівництво* та *лісознавство*, окреслити об'єкт та предмет лісівництва як науки; виявити зв'язок лісівництва з науками, які виокремились з нього і є його невід'ємною частиною; визначити зміст термінів та мотивацію найменувань терміносистем лісівничих наук; виділити лексико-семантичні групи термінів лісівництва та суміжних із ним галузей.

Місце лісівництва серед інших лісівничих наук визначає низка підручників з лісівництва [4], [5], [8], [9], [10], [11], [12], [16], [17], сучасні лексикографічні джерела [7], [15], наукова та довідкова література з лісівництва (статті, навчальні програми, монографії та ін.).

У науковій літературі з лісівництва подано декілька визначень поняття *лісівництво*. Науковці звертають увагу на лісівництво як науку (теоретичний аспект) та окреслюють комплекс практичних завдань лісової галузі (прикладний аспект). В *Українській енциклопедії лісівництва* подано таке визначення змісту поняття *лісівництво*: 1) наука про життя і вирощування лісу; 2) галузь рослинництва, що займається вирощуванням лісу для одержання деревини, інших продуктів лісу та

використання його з захисними, водорегулюючими, лікувально-оздоровчими, естетичними цілями [15, 422].

*Словник української мови* фіксує два значення лексеми *лісівництво*: 1) наука про вирощування лісів; 2) вирощування лісів як галузь рослинництва [14, 523].

У Державному стандарті України *Лісівництво: терміни та визначення* (1997) термін *лісівництво* використовують для позначення теорії та практики «вирощування і невичерпного використання лісів для задоволення потреб народного господарства та населення в лісових ресурсах» [6, 3].

У *Лісотехнічному термінологічному словнику* термін *лісівництво* зафіксовано в значенні «наука про природу лісу, методи його вирощування, підвищення продуктивності, лісокористування» [7, 198].

Лісознавці В. Олійник та Р. Вітер окреслюють зміст поняття *лісівництво* як комплексної науки, яка включає біологію й екологію лісу, питання його господарського використання як джерела деревини та інших ресурсів, наукові засади вирощування високопродуктивних насаджень оптимального породного складу [11, 11].

Професор М. Голубець підкреслює, що лісівництво – це наука про способи і технології відновлення, розведення, вирощування і використання лісу, передовсім на основі знань про структурно-функціональні особливості лісових екосистем та їхніх трофічних блоків, біотичні, екологічні й лісівничі (ценотичні) властивості деревних порід й інших живих компонентів лісу, а також про

потенційні можливості лісорослинних умов [3, 23].

Лісознавець Є. Кременецька вважає, що на сучасному етапі розвитку суспільства «термін *лісівництво* слід розглядати як комплекс наукових, освітнянських та виробничих надбань щодо формування та підтримання життєздатності лісів, а не лише з метою отримання деревної та недеревної продукції» [4, 33]. У глосарії, який дослідниця адаптувала для посібника Грегорі МакГі *Лісовий екосистемний менеджмент: Нова парадигма збереження лісового біорізноманіття*, вміщено термін *лісівництво* та визначено зміст поняття як переклад словникових статей закордонних лексикографічних джерел: «*Лісівництво* – мистецтво та наука, яка контролює створення, зростання, склад, здоров'я та якість лісів і лісових земель із метою задоволення різних потреб і цінностей землевласників та суспільства на постійній основі (*Vocabulary of Forest Management / IUFRO WorldSeries Vol.1 / IUFRO SecretariatVienna 1990 та Multi lingual pocket glossary of forest terms and definitions. www.iufro.org*)» [4, 32-33]; «*Лісівництво* – ряд методів, які використовують для створення і підтримки угруповань дерев та іншої рослинності з метою отримання користи від самих дерев або інших рослин, тваринного світу, водних ресурсів, пов'язаних із лісами (*Nyland, R.D. 1996. Silviculture: concepts and applications. McGraw-Hill, Inc. NewYork, NewYork, USA*)» [4, 33].

Отже, *лісівництво* кваліфікують як науку, галузь рослинництва і навіть мистецтво чи ряд методів.

Для визначення змісту терміна *лісівництво* важливо уточнити

об'єкт та предмет лісівництва як науки. За твердженням В. Олійника, предметом лісівництва як науки є ліс – складна природна система з багатограним характером взаємозв'язків між живими організмами рослинного та тваринного світу й середовищем їх існування [11, 13]. На нашу думку, ліс є об'єктом лісівництва як науки, а предметом цієї науки є процеси вирощування, формування та поновлення лісу та процес рубання лісу з метою покращення деревостанів та ведення лісового господарства.

У зв'язку з розвитком лісівництва як науки про ліс і як практичної діяльності, пов'язаної з вирощуванням лісу, значно розширилися аспекти дослідження й зросла глибина пізнання лісу як природної системи. Всеосяжність лісівничих знань і виникнення нових напрямів лісівничої практичної діяльності спонукали до поділу науки лісівництва на спеціальні дисципліни [16, 11], а саме: лісова дендрологія, лісова ентомологія, фітопатологія, фітомеліорація лісомеліорація, лісоексплуатація (лісова технологія), деревинознавство, недеревні ресурси лісу, деревообробні технології, технології лісозаготівлі, економіка й організація лісового господарства, економіка та менеджмент лісових і деревообробних підприємств, екологічна економіка, лісова пірологія, технологія побічних користувань лісом та ін. Названі лісівничі науки та галузі виокремились із лісівництва, проте тісно взаємозв'язані, тому мають чимало спільних термінів. Відмінність полягає лише у визначенні ядра та периферії систем термінів цих наукових дисциплін.

Окремі дослідники виділяють допоміжні та спеціалізовані *підрозділи* лісівництва, зокрема «лісове насінництво, лісова селекція, лісові культури, агротехніка вирощування садивного матеріалу і лісових культур, полезахисне і ґрунтозахисне лісорозведення, захист лісу, лісовпорядкування, лісова таксація, лісова механізація, лісотипологічна оцінка і групування лісів» [3, 23].

Г. Морозов у праці *Учение о лесе (Наука про ліс, 1912)* відзначав, що «лісівництво складається із двох відділів: із вчення про ліс, з одного боку, і вчення про перетворення цього лісу; перше вчення знайомить нас з природою лісу, друге – з методами його перетворення; перше знайомить із сутністю, друге – з належним» [10, 110]. І. Мєлєхов також прихильник поділу лісівництва на дві частини: лісознавство (вчення про природу лісу) та практичне лісівництво, що опрацьовує наукові основи раціонального вирощування лісу в різних природно-виробничих умовах [9], [10].

Натомість, професор М. Голубець вважає за недоцільне розділяти «загальне лісівництво» на «власне лісівництво» і «спеціальне лісівництво», тобто цілісну, функціонально неподільну систему лісових знань» [3, 22]. У статті *Сучасні проблеми лісознавства, лісівництва та лісового господарства* науковець наголошує на необхідності «легітимації (узаконення) єдиної галузі знань про ліс. Їй можна дати назву *сильвалогія (sylvalogia, sylva* з лат. – ліс)» [3, 22]. Як зазначає лісознавець, *сильвалогія* – це «наука про ліс, його природу і життя, про його антропогенні перетворення, способи вирощуван-

ня, підтримання корисних функцій, захисту й охорони, чи іншими словами – весь обсяг знань про ліс. Сильвалогія складається з двох основних частин – лісознавства (*drymologia*) і лісівництва (*silvicultura*)» [3, 22].

Отже, більшість науковців поділяють лісівництво на лісознавство (загальне лісівництво) та практичне лісівництво (або ж власне лісівництво, часткове лісівництво). Проте, як зазначають лісознавці В. Олійник та Р. Вітер, сучасне *лісознавство* починає займати самостійне місце серед природничих наук. Дедалі більше воно опирається на прогрес загальних, насамперед біологічних наук, поступово перетворюючись у фундаментальну наукову дисципліну біолого-екологічного циклу наук про природу. Загальнонаукове значення лісознавства зросло й у зв'язку з необхідністю пізнати закони життя лісу в розрізі сучасних проблем, пов'язаних із біосферою та охороною навколишнього середовища [11, 12]. М. Голубець переконує, що лісознавство і лісівництво повинні існувати «як дві тісно пов'язані між собою, але не підпорядковані одна одній галузі знань» [3, 22].

Усі науковці сходяться на думці, що *лісознавство* – «теоретична база лісівництва» [3, 23], «теоретична основа лісівництва» [3, 25], тому система термінів лісознавства є частиною термінології лісівництва.

Об'єктом вивчення лісознавства є ліс (лісовий тип рослинності) як «складна, функціональна наземна екосистема. Це наука про генезис, розвиток, закономірності будови, функціонування і поширення (територіальний розподіл) лісових екосистем, взаємовідношення між

їхніми живими компонентами та між ними й абіотичним середовищем, про біотичні, екологічні й лісівничі особливості цих компонентів, про природну й антропогенну динаміку цих екосистем, їхні структурно-функціональні властивості, диференціацію і класифікацію (типологію) [3, 22-23]. Предметом його вивчення є природа, біологія, морфологія, типологія, географія та екологія лісу, його поновлення і формування.

Отже, з одного боку, лісознавство є частиною лісівництва, а з іншого – лісознавство можна трактувати як окрему науку серед природничих наук і вважати частиною сучасної біоекології [11, 12-13], фітоекотології [12] чи силвалогії [3, 22].

Чітке окреслення об'єкту та предмету дослідження лісознавства як науки, на нашу думку, позитивно вплине на процеси систематизації, уніфікації та кодифікації *термінів лісівництва та термінів лісознавства* на сучасному етапі.

*Практичне лісівництво* висвітлює системи рубок, їхню технологію та економічне обґрунтування; методи, способи і технологію сприяння природному поновленню і очистки вирубок; методи догляду за лісом, вирощування та формування біологічно стійких, цінних насаджень; методи підвищення комплексної продуктивності та способи збереження і забезпечення всіх суспільно корисних функцій лісу [17, 5-6].

Беручи до уваги визначення об'єкту, предмету та завдань лісівництва на сучасному етапі, доходимо висновку, що *лісівництво* – це наука, яка займається теоретичним (лісознавство) та практичним

(власне лісівництво) дослідженням типів, складників та характеристик лісу, видів деревостану; процесу вирощування, формування і поновлення лісу та процесу рубання лісу, пов'язаного з веденням лісового господарства.

Як бачимо, на сучасному етапі є невизначеність, сплутування в науковій та навчальній літературі понять і термінів лісівництва та суміжних з ним наук. Наприклад, у підручнику *Лісознавство: курс лекцій* [11] автори використовують терміни *лісівництво, лісове господарство, лісознавство* як синоніми, пор.: «*Лісівництво* займається вивченням методів і прийомів вирощування лісів оптимального складу і високої продуктивності з метою максимально ефективного отримання деревної продукції поряд із збереженням та покращенням їх захисних, водорегулюючих, водоохоронних, рекреаційно-оздоровчих, естетичних та інших корисних функцій, опрацьовує методи підвищення продуктивності лісостанів, теоретичні і практичні засади рубок лісу, спрямовані не лише на використання деревних ресурсів, а й відновлення лісу. Проте, найважливіші проблеми *лісового господарства* – раціональне використання лісів, їх відтворення, оптимізація складу, підвищення продуктивності та біологічної стійкості, можуть успішно вирішуватись лише на основі комплексного пізнання законів функціонування, структури і тенденцій динаміки лісових угруповань, вивченням яких і займається *лісознавство*» [11, 11].

Встановити межі термінології лісівництва можливо через порівняння змісту понять *термінологія*

*лісівництва та лісознавча термінологія, лісівнича термінологія, лісотехнічна термінологія, лісова термінологія, термінологія лісового господарства.*

Термінологія лісівництва охоплює терміни на позначення загальних та основних понять лісівництва. У Державному стандарті України *Лісівництво: терміни та визначення* подано лише терміни лісівництва та виділено їхні основні тематичні групи: назви видів деревостану; назви типів, складників та характеристик лісу; назви спеціального використання запасу деревини; назви процесу вирощування, формування та поновлення лісу; назви процесу рубання лісу, пов'язаного з веденням лісового господарства [6].

*Лісознавча термінологія* – це сукупність термінів на позначення понять лісознавства як теоретичної основи лісівництва. Все багатство термінів на позначення основних понять сучасного лісознавства можна об'єднати в тематичні групи, які охоплюють назви: а) лісу як природного явища і природної системи; б) екології лісу; г) відновлення лісу; д) росту, формування та динаміки лісу; в) лісової типології [11, 13].

Лісознавча термінологія є невід'ємною частиною *термінології лісівництва*, а терміни *лісівництво* та *лісознавство* можна вважати такими, що перебувають у видо-родових відношеннях.

Термін *лісівнича термінологія* вживають у лінгвістичних дослідженнях (Л. Миклаш, О. Гриджук та ін.) та в спеціальній літературі з лісівництва. Наприклад, у навчальному виданні *Довідник майстра лісу* (2011) перший розділ має

назву *Основи лісового господарства. Лісівнича термінологія*, де описано основні лісівничі терміни [5, 10]

На нашу думку, термін *лісівнича термінологія* доречно використовувати для позначення сукупності термінів, які входять у різні терміносистеми лісівничих наук (лісотехнічну, лісову, лісознавчу, лісового господарства, лісівництва та ін.). На жаль, у науковій літературі немає розрізнення термінів *лісівнича термінологія* і *термінологія лісівництва*, як не існує кодифікованої назви, спільної для терміносистем усіх лісівничих наук. Щодо семантичного наповнення прикметника *лісівничий*, то в сучасній українській мові він перебуває у формально-семантичних зв'язках з іменником *лісівництво*, напр.: «*Лісівничий, -а, -е. Прикм. до лісівник і лісівництво*» [2, 491]. З іменником *лісівництво* споріднені також прикметник *лісівницький* «*Прикм. до лісівництво*» [2, 491]. Однак його не використовують дослідники в поєднанні з іменником *термінологія*.

За спостереженнями Н. Библиюка та В. Рожанківського, термін *лісотехнічна термінологія* дуже «обсяжний», бо залучає не лише «вузькоспеціальну термінологію лісового господарства, лісозаготівлі, деревооброблення, виробництва деревинної продукції тощо, але й термінологію транспорту й шляхів, машинобудування, приладобудування, засобів автоматизації та обчислювальної техніки, картографії, екології тощо й, звичайно, загальнотехнічну» [1, 13]. Таке змістове наповнення терміна частково умотивоване семантикою прикметника *лісотехнічний* «*Стос. до лісового*



господарства, лісової промисловості» [2, 492].

Дослідники Ф. Філін та В. Ридаш [13, 399] терміном *лісотехнічна термінологія* охоплюють термінологію лісового господарства, лісової та лісозаготівельної промисловості, загальнотехнічну термінологію. На прикладі англomовних термінів вони виділяють п'ять тематичних груп найбільш вживаних іменників англійської мови на позначення понять лісозаготівельної промисловості, які входять до *лісотехнічної термінології*: 1) слова, що означають технічні поняття, пов'язані з позначенням лісозаготівельної техніки; 2) слова, що відбивають поняття лісозаготівельного процесу; 3) слова, що означають паливо, сировину і матеріали; 4) слова для позначення промислових підприємств і служб, зайнятих заготівлею і транспортуванням лісу; 5) слова, що означають професію, рід заняття [14, 399].

Отже, назву *лісотехнічна термінологія* можна кваліфікувати як гіперонім до термінів-гіпонімів *термінологія лісового господарства*, *термінологія лісової* та *лісозаготівельної промисловості*.

Термін *лісова термінологія* функціонує у дисертації Н. Шило *Семантико-словотвірна структура лісової та деревообробної термінології* [18]. Науковець виділила 4 тематичні групи термінів лісової та деревообробної промисловості, якими охопила поняття, пов'язані з лісозаготівлею, лісосплавом та лісохемією. Кожну з тематичних груп дослідниця поділила на лексико-семантичні групи (підгрупи, розряди): 1) терміни на позначення понять

лісової промисловості: а) найменування обладнання: *балансирна пилка*; *зварювально-гілкорізна машина*; *лісовозний автопоїзд*; б) назви технологічних процесів: *обторцювання*, *штабелювання*; в) номінації продукції: *баланси*, *гідробудівельна колода*; 2) терміни – номінації понять деревообробної промисловості: *пиломатеріал*, *фрезерний верстат*, *просочування деревини*; 3) терміни, що позначають поняття меблевої промисловості: *шліфування*, *обтісування*; 4) терміни – назви осіб за професією: *дозувальник*, *корувальник*.

Як бачимо, терміном *лісова термінологія* охоплено ширше коло понять, ніж терміном *термінологія лісівництва*, проте до її ядра не входять терміни на позначення основних понять лісівництва, зокрема видів деревостану; типів, складників та характеристик лісу; спеціального використання запасу деревини; процесів вирощування, формування та поновлення лісу; процесу рубання лісу, пов'язаного з веденням лісового господарства. Терміни на позначення цих понять належать до периферії *лісової термінології*.

*Термінологія лісового господарства* охоплює терміни на позначення організації, впорядкування і використання лісових ресурсів, а також відтворення, підвищення продуктивності лісу та охорони його від пошкоджень [6, 3].

На сучасному етапі розвитку лісівничої науки *лісове господарство* кваліфікують як галузь матеріального виробництва, основні функції якої полягають у вивченні та обліку лісів, їх відновленні, охороні від пожеж, шкідників і хвороб, регулю-

ванні лісокористування, контролі за використанням лісових ресурсів [12]. Як зазначає А. Швиденко, «лісівництво – це науково-практична основа лісогосподарського виробництва» [16, 13]. На основі теорії лісознавства і лісівництва лісове господарство «займається відновленням, розведенням, вирощуванням, користуванням, підвищенням стійкості та продуктивності лісів, їх оцінкою, картуванням, охороною, захистом і впорядкуванням, раціоналізацією використання лісових ресурсів» [3, 23].

Отже, термін *лісове господарство* позначає не галузь науки, а галузь виробництва, яка займається вирощуванням, відновленням і охороною лісів, підвищенням їх продуктивності й якості, забезпеченням раціонального використання земель лісового фонду, а також безперервного і невиснажливого лісокористування [15, 44]. Тобто, лісове господарство реалізує практичні завдання науки лісівництво [2, 622]. Тому терміни *термінологія лісівництва* та *термінологія лісового господарства* не можна ототожнювати чи навіть простежити між ними гіперо-гіпонімічних зв'язків, оскільки вони пов'язані з називанням невідповідних між собою понять науки (лісівництво) та виробництва (лісове господарство).

Таким чином, попри всю різноманітність лісівничих наук, неоднозначність змісту їхніх понять і термінів на сучасному етапі можна простежити диференціацію об'єкту та предмету дослідження науки лісівництва, конкретизувати зміст понять лісівництво, лісознавство та практичне лісівництво, встановив-

ши зв'язок лісівництва з науками, які з нього виокремились і є його невід'ємною частиною.

У результаті порівняння терміносистем лісівничих наук з понятійною базою термінології лісівництва доведено неможливість ототожнення цих терміносистем. Найчастіше вони перебувають у гіперо-гіпонімічних зв'язках або, навпаки, не підпорядковані одна одній. Термін *термінологія лісівництва* найбільш повно репрезентує загальні та основні поняття науки лісівництво. Через уточнення змісту понять *термінологія лісівництва*, *лісознавча термінологія*, *лісівнича термінологія*, *лісотехнічна термінологія*, *лісова термінологія*, *термінологія лісового господарства* вдалося окреслити межі української термінології лісівництва і констатувати, що вона є логічно впорядкованою системою термінів, яка має своє ядро та периферію.

### Bibliography and Notes

1. Библиук Нестор, Рожанківський Роман, *Про сучасний стан української термінології (на прикладі лісотехнічної)*, [у:] Вісник Державного університету «Львівська політехніка», Серія: Проблеми української термінології, Львів 2000, № 402, с. 13-19.

2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Укладач і головний редактор В. Бусел, Київ-Ірпінь: Перун 2001, 1440 с.

3. Голубець Михайло, *Сучасні проблеми лісознавства, лісівництва та лісового господарства*, [у:] Лісівнича академія наук України: Наукові праці, Львів 2005, Випуск 2, с. 20-26.

4. Грегорі МакГі, *Лісовий екосистемний менеджмент: Нова парадигма збереження лісового біорізноманіття*

маніття, Web. 21.04.2016. <<http://d2ouvy59p0dg6k.cloudfront.net/downloads/pdf>>.

5. *Довідник майстра лісу* / Упорядники О. Ковбенко, Ю. Ковбенко, Харків 2011, 280 с.

6. ДСТУ 3404-96 *Лісівництво. Терміни та визначення*, Київ: Держстандарт України 1997, 43 с.

7. *Лісотехнічний термінологічний словник: український, російський, англійський* / Ред. Ю. Туниця, В. Богуслаєв, Львів: Піраміда 2014, 967 с.

8. Мелехов И. С., *Лесоведение*, Москва: Лесная промышленность 1980, 408 с.

9. Мелехов И. С., *Лесоводство. Учебник для вузов*, Москва: Агропромиздат 1989, 302 с.

10. Морозов Г. Ф., *Учение о лесе*, Москва-Ленинград 1949, 456 с.

11. Олійник Василь, Вітер Роман, *Лісознавство: курс лекцій*, Івано-Франківськ: Симфонія форте 2011, 264 с.

12. *Основи лісівництва* (навчальні матеріали онлайн), Web. 25.04.2016.

<[http://pidruchniki.com/69013/ekologiya/osnovi\\_lisivnitstva](http://pidruchniki.com/69013/ekologiya/osnovi_lisivnitstva)>.

13. Ридаш Василь, *Актуальні проблеми систематизації лісотехнічної термінології в концепції перекладу*, [у:] *Науковий вісник Національного лісотехнічного університету України*, Львів: Національний лісотехнічний університет України 2012, Випуск 22.15, с. 398-405.

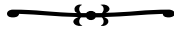
14. *Словник української мови: У 11-ти томах, Том 4: І-М*, Київ: Наукова думка 1973, 840 с.

15. *Українська енциклопедія лісівництва: У 2 томах* / Ред. С. Генсірук, Львів 1999, Том 1, 464 с.; 2007, Том 2, 470 с.

16. Швиденко Анатолій, *Лісівництво: Підручник*, Чернівці: Рута 2004, 304 с.

17. Швиденко Анатолій, Остапенко Борис, *Лісознавство. Підручник для вузів*, Чернівці: Зелена Буковина 2001, 354 с.

18. Шило Н., *Семантико-слово-образовательная структура лесной и деревообрабатывающей терминологии: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук*, Київ 1981, 22 с.



Nataliya Faryna

**SYNCRETISM IN COMPLEX SENTENCES  
OF OBJECTIVE SEMANTICS**

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

Наталія Фарина

**СИНКРЕТИЧНІ ЯВИЩА В СКЛАДНОПІДРЯДНИХ РЕЧЕННЯХ  
ОБ'ЄКТНОЇ СЕМАНТИКИ**

*Abstract:* The article examines the phenomenon of synchronous transitional system complex sentences. It investigated the causes of and ways of implementation of syncretism in terms of syntax attributive semantics. Considering the integrity of polypredicative sentences there the attention was drawn to all factors that may influence the occurrence of internally leveled syncretism: semantics and ownership of parts of the reference word; functional specificity of means of communication; semantic content of dependent predicative parts.

It is established that synchronous complex sentences is an expression of the relationships and interactions of language units, the dynamics of their development. The actual material was the fiction of Ivan Franko, which presents clearly defined temporal and territorial manifestation of Ukrainian language.

*Keywords:* syncretism, complex sentences object semantics, connecting means, conjunction

Особливості змістової та структурної побудови складнопідрядних речень із підрядними з'ясувальними, формальні засоби зв'язку головної та залежної частин часто зумовлюють появу додаткових значенневих нашарувань. Як зазначав Юій Шерех, „гіпотактичне складне речення не становить собою чогось застиглого, а перебуває в розвитку” [8, 110]. Зміни і динаміка – закономірні процеси, які часто викликають труднощі у класифікації видів складнопідрядних речень, науков-

ці зараховують одні й ті ж одиниці до інших класів синтаксичних одиниць, керуючись різними критеріями виокремлення.

Синкретизм як лінгвістичне явище вже був об'єктом дослідження Еліни Олійник, Раїси Християнінової, Людмили Шитик (див.: [2], [7], [9], [10]), проте науковці по-різному трактують ті ж самі типи синтаксичних одиниць. Важливим фактором є художній текст, зміст якого впливає на семантико-синтаксичні відношення між частинами складнопідрядно-

го речення, зумовлює модифікації значень.

Метою нашої статті є визначення особливостей внутрішнього синкретизму в складнопідрядних реченнях з підрядними з'ясувальними. Тому спробуємо дослідити причини появи додаткових часових, локативних, атрибутивних та компаративних відтінків значень, які зумовлюють складність клясифікації; проаналізувати способи реалізації внутрішнього синкретизму в контекстах; виділити основні критерії поділу складнопідрядних речень зі значеннєвими нашаруваннями. Дослідження здійснене на матеріалі художньої прози Івана Франка (*Борислав сміється, Захар Беркут, Перехресні стежки*), яка є виявом окремого важливого етапу розвитку української літературної мови.

Людмила Тищенко (див.: [3]) зазначає, що для цілісного усвідомлення категорії з'ясувальності, яка реалізується у підрядних реченнях об'єктної семантики, необхідно проаналізувати значення засобів зв'язку. Між семантикою опорного елемента і сполучника, який з'єднує частини синтаксичної одиниці, існує тісний зв'язок, обумовленість, тому їх необхідно аналізувати комплексно. Об'єктна валентність може спричинити семантичну нівеляцію сполучників.

Реєстр сполучних засобів, які виявлено у прозі Івана Франка, налічує 27 одиниць: сполучні слова *що, як, хто, який, чий, котрий, куди, де, звідки, доки, коли, поки, скільки, чому (чого), пощо, нащо*; сполучники *що, як, щоб, якби (коби), аби (абись), чи, ніж, немов, буцімто, мовби, аж*. Частотність використання та їх якісний

склад у творах різних періодів суттєво різняться. Елементи зв'язку інколи накладають на залежні частини додаткові відтінки значень, зумовлюють модифікації об'єктної семантики, впливають на комунікативну спрямованість синтаксичної одиниці.

Окрему групу в аналізованому матеріалі становлять складнопідрядні з'ясувальні речення зі сполучними словами – прислівниками місця та часу. У цих синтаксичних одиницях на об'єктну семантику накладаються локативні та темпоральні відтінки значень, крім того, їх використання зумовлює появу питального значення. Р. Християнінова [7, 5] зазначає, що об'єктно-часові семантико-синтаксичні відношення виникають у складнопідрядних реченнях із опорними дієсловами внутрішнього стану, почуття, дієсловами сподівання, віри, подиву, стійкими сполучниками з такими самими значеннями, які своїми валентними характеристиками передбачають об'єктного поширювача, та сполучними словами *коли, доки, допоки* – виразниками часового значення. Як засвідчує матеріал Франкової прози, семантика опорних предикатів може бути багато різноманітнішою.

До першої підгрупи зараховуємо засоби зв'язку *де, куди, звідки (відки)*. Найчастіше засвідчено функціонування прислівника *де*, його виявлено в однаковій кількості протягом усього творчого шляху письменника: 1 %, 1 % та 0, 9 %. Він є типовим для складнопідрядних обставинних і позначає місце дії. У складнопідрядних з'ясувальних саме місце є об'єктом, на який спрямована розумова чи мовленнєва діяльність, яку позна-

чають опорні слова головної предикативної частини: «А тепер прошу вказати мені, *де тут Захар Беркут*» [5, 120]. «Я не міг помагати нести тебе додому, а тільки просив якихось двох ріпників, розповів їм, *де живеш*, а сам попровадив Стасюру до его (його) хати» [4, 137]. «– По моїй думці, треба вислідити, *де поділася пані Стальська*» [6, 314].

Другим за частотністю вживання є прислівник *куди*, який вказує на напрям, додатково ускладнюючи основну семантику залежної частини. Кількість випадків його фіксації у цій синтаксичній ролі у творах пізніших періодів вдвічі більша, ніж у романі *Борислав сміється*: 0, 4 %, 1 % та 0, 9 %. Опорні предикати позначають

1) розумову («Хоч Ван-Гехт і не дуже наклінний був до підозрінь, але його зостановило, *куди-таки nach Polen міг виїхати Шеффель*» [4, 256]. «Адже я дуже добре знаю, *куди стежка в горох*» [6, 110]);

2) фізичну («Мирослава не сміла перша нападати на медведицю; медведиця знов шукала очима, *куди би напасти на ворога*» [5, 20]);

3) мовленнєву діяльність («Адже ти чув сьогодні – ти чув, *куди він попихає мене!*» [6, 262]).

Сполучний засіб *відки* (*відки* – діалектний варіант його функціонування) у складнопідрядних реченнях із підрядними з'ясувальними зафіксований тільки у тексті роману раннього періоду творчості (0, 2 %). Первинно позначав вихідний пункт дії (див.: [11, 279]): «Вісті ті дійшли й до жандармів, і вони почали бігати по селах, грозючи, та зацитькуючи, та допитуючи, *відки взялися ті слухи*» [4, 219]. «Ми постановили собі робити з ними так, як вони з нами:

підмовляти напротив них якнайбільше людей, шкодити їм, де можна, і то так зручно, щоби вони й самі не знали, *відки на них паде лихо*» [4, 272]. Узагальнене значення опорних слів, до яких приєднана залежна частина, таке ж, як і в попередніх складових підгрупи.

Темпоральна підгрупа сполучних засобів, виявлених у складі поліпредикативних одиниць об'єктної семантики, представлена словами *поки*, *доки*, *коли*.

Прислівник *поки* використаний у текстах двох перших періодів з майже однаковою частотністю: 0, 4 % та 0, 3 % відповідно. У всіх одиницях підрядна предикативна частина приєднується до опорних слів *ждати*, *дожидати*, *чекати*. Семантика опорного слова та сполучного засобу зумовлює двозначність підрядної частини: на об'єктну семантику нашаровується часова. У нашій роботі залічуємо такі одиниці до підрядних з'ясувальних: «І за кожним розказаним фактом оповідач зупинявся, ждучи, *поки карбовий Деркач не закарбує на палиці, щоб «кождому віддано було повною мірою*»» [4, 82]. «Значиться, одна моя рада була би: сидіти нам спокійно, не туратися до них, не панькати коло них, а *ждати, поки всі їх запаси вичерпаються*» [4, 242]. «– Га, то остається нам одно: *чекати, поки їх засоби не вичерпаються*» [4, 250]. «Тухольці очевидно не хотіли дожидати, *аж поки вода на стільки прибуде*, щоби спокійно витопити нужденні останки монголів» [5, 175]. (Засіб зв'язку ускладнений підсилювальною часткою *аж*).

Сполучне слово *коли* у складі з'ясувальних речень використано в мові лише двох романів (0, 2 % та 0, 6

%), воно приєднує підрядні частини до опорних слів зі значенням мовленнєвої, психічної, розумової чи фізичної діяльності, а також до займенників, семантику яких необхідно пояснити: «Другі ріпники не раз, бувало, сміються з мене, питають, *коли буде весілля або, може, хрестини вперед будуть*, але я на то байдуже» [4, 127]. «Він ждав нетерпеливо, *коли перед ним забілються вежі Стрия*; його нудили безконечні ряди беріз та рябин, посаджені по обох боках гостинця; він звільна почав успокоюватися, хитатися від одної стінки карети до другої, а вкінці, прилягти лицем до подушки, заснув» [4, 39-40]. «Довго він сидів отак і сам не чув того, *коли з його очей полилися пекучі сльози*» [6, 107]. «Він жив і досі в традиціях давнього патримоніального порядку і дуже любив, *коли з села люди приходили до нього, просячи розсудити їх справи*; такі «вірні піддані» були у нього добре записані і мали ласку в дворі: чи зайву купу дров із лісу, чи шматок облога під пасовисько, чи яку-небудь іншу полегшу вони діставали перші» [6, 185]. «– Та ми би хотіли знати, *коли то буде?*» [6, 227].

Семантика слова *ждати* також зумовлює появу двозначної залежної частини й у реченні зі сполучним словом *доки*, характерним насамперед для підрядних обставинних часу: «Не піду вже нікуди, – гадаю собі, – буду туй ждати, *доки світло не погасне*, ні, прожду й до рана» [4, 84]. Сполучні слова обох підгруп у реченні виконують функції обставин місця або часу.

У тексті роману *Борислав сміється* виявлено вживання сполучника *аж* – 0, 1 %: «А напротив церкви, на нужденнім дрогобицькім бруку, попід муром, сиділи купами ріпни-

ки в просяклих нафтою сорочках та подертих кахтанах, ждучи, *аж скінчиться хвала Божя*, щоб відтак рушити до Борислава» [4, 59].

Такі синтаксичні структури є синкретичними, адже семантика опорного слова проектує подвійну валентність: *ждучи чого чи ждучи доки, до котрого часу?* Сполучний засіб характерний для обставинних речень часу. Проте у нашій роботі зараховуємо такі одиниці до підрядних з'ясувальних, вважаючи первинною проєкцію на об'єктний поширювач.

Не завжди легко провести межу між складнопідрядними реченнями з підрядними з'ясувальними та означальними. Як стверджує Сергій Крючков [1, 12], між формою, яка реалізована в основних засобах зв'язку, і значенням складного речення можуть виникнути протиріччя. Це відбувається за умови певного конкретного змістового наповнення предикативних частин. Науковець радить у цьому випадку клясифікувати складне речення за засобами приєднання, тому що саме вони найширше виражають загальне значення.

У складних реченнях із підрядними з'ясувальними виявлено синтаксичні одиниці зі сполучними засобами атрибутивної семантики – *який, котрий, чий*. Їх поява зумовлена потребою передати додаткові значення: неві відтінки, увиразнити виклад: підрядні частини узагальнено виражають ознаки, виділення об'єкта або його приналежність особі.

На базі аналізу всіх головних елементів, необхідних для творення підрядної частини об'єктної семантики, Е. Олійник пропонує виділити 2 класи: *власне з'ясувальні* та синкретичні речення [2, 9], де в межах першої ви-

окремленої існує ще кілька підкляс, аналогічних до семантики корелятивів. До синкретичних Е. Олійник зараховує лише *з'ясувальньо-атрибутивні* та *з'ясувальньо-причинові*. Як приклад до першого типу вона наводить речення: «Існує думка, що ХХІ ст. стане віком кібернетики та лінгвістики, у межах якої комунікативна лінгвістика відіграватиме головну роль (Ф. Бацевич)» [2, 9]. Перша предикативна частина, на нашу думку, не містить жодних відтінків об'єктної семантики, адже віддієслівний іменник виконує функцію субстантива, виникають атрибутивні семантико-синтаксичні відношення: можна поставити тільки одне логічне запитання – яка думка? Схожі синтаксичні одиниці виявлені у художній прозі Івана Франка.

Найчастотнішим у цій групі є відносний займенник *який*, однаково кількісно представлений у всіх творах: 2, 5 %, 2, 4 % та 2, 6 %. Він приєднує залежну частину від предиката зі семантикою розумової («Впрочім він, дитя гір, не знаючи великого світу і високих боярських замислів, і не догадувався, *яка широка і глибока була та пропасть*» [5, 29]), фізичної («Ми бачили вже, *в якому настрої духу і серед яких обставин застала його тота (та) телеграма*» [4, 99]), трохи рідше – мовленнєвої діяльності («Вже й комісія приїхала, – будуть бідне тіло краяти, нібито воно скаже, *яким світом до ями дісталось, ще й за ребро на паль зачепилось!*» [4, 142-143]), а також інколи пов'язує залежну частину зі займенниками («Кому яке діло до того, *яку службу сповняє вона?*» [6, 44]).

Займенник *котрий* як сполучний засіб у з'ясувальних реченнях тра-

пляється дуже рідко (0, 4 % та 0, 3 %), а в романі *Перехресні стежки* його не виявлено взагалі. Підрядні предикативні частини стосуються як опорних предикатів, так і співвідносних займенниками: «Коби я хоть (хоч) знав, *у котрім домі вона живе*, то би питав сторожа або кого» [4, 119]. Заходжу до головного шинку, – там повно ріпників, – заздрів я межи ними й Мортка, але *котрі саме були знайомі ріпники*, того не тямлю» [4, 131]. «Більше як сто люда могло вигідно стояти на ній в оружнім становищу, а іменно тільки було людей довкола Бурунди, не числячи тих, *котрих він лишив під скалою*» [5, 174].

Використання сполучного слова *чий* спричинене насамперед контекстом, адже цей займенник позначає специфічну семантику – приналежність особі. Як і попередній засіб зв'язку, *чий* використано тільки у творах *Борислав сміється* та *Захар Беркут* дуже нечисленно – 0, 8 % та 0, 3 %. У текстах трапляються напівфразеологізовані структури: «Побачимо, *чия візьме!*» [5, 126]. «Ануко, побачимо, *чия возьме!*» [4, 236]. У романі *Борислав сміється* залежні частини зі сполучним словом *чий* переважно стосуються опорних слів зі значенням розумової («І ще не знаю, *чия вона*» [4, 119]) та мовленнєвої діяльності («Я вже рішився, скоро її другий раз побачу, приступити просто до неї і питати її, *чия вона*, але досі ще не удалось мені бачити її другий раз» [4, 119]). Свідченням семантичної значущості сполучного слова є виділення його в окрему підрядну частину: «Вже знаю, *чия*» [4, 194].

Займенники *який*, *котрий* та *чий* – асемантизовані, адже атрибутивна сема у їхньому значенні не



впливає на залежні об'єктні частини, появу яких головним чином зумовлюють опорні слова. Ці засоби зв'язку зберігають усі граматичні ознаки займенника як частини мови, функціонують переважно у непрямих відмінках та виконують синтаксичну роль означення, підмета, додатка.

У прозі Івана Франка також виявлено сполучники, які накладають на семантику додатковий відтінок порівняння: *немов, мовби, буцімто, ніж*. Юрій Шерех зазначав, що вони „уживаються, щоб показати неправдивість, непевність або неперевіреність сказаного в підрядному реченні” [8, 111]. Такі спостереження висловлюють і сучасні дослідники, стверджуючи, що „сполучники *ніби, наче, неначе, начебто, нібито, мов, немов* вносять у підрядну частину з'ясувального речення значення непевності, необ'єктивності, неточного знання або ж піддають сумніву достовірність повідомлюваної інформації” [2, 25].

Ця семантична підгрупа засобів зв'язку повністю представлена лише у тексті роману *Перехресні стежки*: *немов* – 0, 1 %, *мовби* – 0, 1 %, *буцімто* – 0, 3 %. Крім того, вживання сполучника *немов* виявлено ще у повісті (0, 3 %). Про специфіку семантики залежної частини свідчать значення опорних слів, наприклад: «Здавалось йому, *немов* нині їх дорічне свято «Сторожка», і вся громада зібрана довкола каменя при вході тухольської тіснини: дівчата з вінками, молодці з музикою, всі в празничних чистих строях» [5, 115]. «Здавалось, *немов* розбурхане, розполохане місто нараз прикрито чорною плахтою» [6, 205]. Використання сполучника *немов* підсилює ефект непевності щодо

інформації, яку містить залежна частина.

Як варіант цього сполучника у типових позиціях функціонує засіб зв'язку *мовби*: «Євгеній тільки на хвилю заздрів незакрите її лице, і йому здалося, *мовби блиснуло сонце і освітило його*» [6, 70]. У цих синтаксичних одиницях головна частина зазвичай збудована за моделлю безособового речення, в якому предикатом виступає дієслово *здаватися*.

Сполучник *буцімто* на сучасному етапі розвитку мови вийшов із активного вжитку. Письменник використовує його в мовленні персонажів зі стилістичною метою – вираження достовірності сказаного, мовець – житель Галичини: «– Ну, ну, але се вже вам набрехали ті добрі люди, *буцімто я оминаю вас*» [6, 28]. Опорні слова семантично виражають розумову або психічну діяльність: «Пустить «віца», а сам ані не моргне, ще й удає, *буцімто нічого й не знає*» [6, 109].

Доволі часто як засіб зв'язку в складних з'ясувальних конструкціях трапляється сполучник *ніж*, його фіксуємо на усіх етапах творчості письменника з майже однаковою частотністю: 0, 8 %, 0, 6 % та 0, 6 %: «Як там який розумний суддя возьме тоту справу в руки, то, може, ще дечого більше дошукався, *ніж ти знаєш*» [4, 135]. «– Зраджуючи свій нарід, ведучи монголів через гори, – ні, краще вмерти, *ніж так заробляти на вільність!*» [5, 134].

Специфікою цього виду одиниць є опорне слово – прислівник у простій формі вищого ступеня порівняння: «Я знаю вас ліпше, *ніж ви мене*» [6, 112]. «Адже ж уважайте: Жиди поробили з ріжними купцями контрак-

ти: на той а той час достачити тільки воску, тільки нафти, ну, а як на час не постачать, то їм втрата буде десять раз більше, ніж *тота надвишка в нашій платні*» [4, 172]. «Слідчий арешт Євгенія протягся довше, ніж він *надіявся зразу*» [6, 317].

За допомогою обох складових – опорного слова та сполучного засобу – виникають додаткові компаративні смислові відтінки. Наявність цих компонентів складного речення є взаємообумовленою.

Як демонструє розглянутий матеріал, асемантизовані сполучні засоби разом із опорними словами головної частини накладають нові відтінки на об'єктні семантико-синтаксичні відношення. Саме елементи зв'язку найчастіше є причиною виникнення різних видів синкретизму у складно-підрядних реченнях нерозчленованої структури. Поява таких модифікацій у художньому тексті також зумовлена потребою точніше передати усі змістові деталі та увиразнити виклад. Перспективи подальших досліджень вбачаємо в детальному аналізі інших значенневих нашарувань, які виникають у складнопідрядних реченнях нерозчленованої структури внаслідок динаміки їхнього розвитку.

### Bibliography and Notes

1. Крючков Сергей, Максимов Леонард, *Современный русский язык. Синтаксис сложного предложения*, Москва: Просвещение 1977, 191 с.

2. Олійник Еліна, *Семантика та прагматика з'ясувальних складнопідрядних речень*, Донецьк 2010, 134 с.

3. Тищенко Людмила, *Семантико-синтаксичне поле з'ясувальності в сучасній російській мові*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, Київ: Український державний педагогічний університет імені М. Драгоманова 1994, 21 с.

4. Франко Іван, *Борислав сміється*, Львів-Київ: Видання редакції „Літературно-наукового вістника” 1922, 280 с.

5. Франко Іван, *Захар Беркут: образ громадського життя Карпатської Русі в XIII в.*, Львів: Товариство імені Т. Шевченка 1883, 184 с.

6. Франко Іван, *Перехресні стежки*, Львів: Видання редакції „Літературно-наукового вістника” 1899 [de facto 1900], 320 с.

7. Християнінова Раїса, *Внутрішній синкретизм складнопідрядних речень*, [у:] *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*, Серія : Філологічні науки 2014, Випуск 1, с. 209-219.

8. Шевельов Юрій, *Нарис сучасної української літературної мови*, Мюнхен: Молоде життя 1951, 402 с.

9. Шитик Людмила, *Синкретичні об'єктно-обставинні відношення та засоби їх вираження в сучасній українській літературній мові*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, Київ: Український державний педагогічний університет ім. М. Драгоманова 1996, 23 с.

10. Шитик Людмила, *Явища синхронної перехідності в синтаксичній системі української літературної мови*: автореферат дисертації ... доктора філологічних наук, Київ: Інститут української мови Національної Академії Наук України 2014, 40 с.

11. Шульжук Каленик, *Синтаксис української мови*, Київ: Академія 2004, 316 с.

Oksana Hoshovska

## HIERARCHY OF DIFFERENTIAL COGNITIVE FEATURES OF THE CONCEPT «FAITH» ON SYNCHRONICAL LEVEL

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Оксана Гошовська

## ІЄРАРХІЯ ДИФЕРЕНЦІЙНИХ КОГНІТИВНИХ ОЗНАК У ЗМІСТІ КОНЦЕПТУ «ВІРА» НА СИНХРОННОМУ ЗРІЗІ

*Abstract:* The article is devoted to defining of the hierarchy of differential cognitive features of concept "faith". The conclusions are based on data of the associative experiment from the end of 2015 till the beginning of 2016. The analysis is connected with 2714 association reactions in a free part, which connected 41 differential cognitive features. Linguistic associations caused by words-stimulus "faith" and "disbelief" are interpreted as a semantic content of a concept "faith". The results are interpreted taking into account age, gender and professional aspects. Generalizations are based on mathematical count of reactions of all 552 participants of experiment. The context explanations of language associations are based on fragments of Bible, "Confession" of st. Augustine and Ukrainian fiction.

*Keywords:* concept, differential cognitive feature, associative experiment, faith, disbelief

Для визначення сучасного представлення концепту «віра» у мовній картині світу нами було проведено асоціативний експеримент, учасниками якого були 552 українці віком від 10 до 85 років. Матеріалом для когнітивної інтерпретації стали 2714 асоціативних реакцій у вільній частині, що об'єктивували виділену у процесі наукового пошуку 41 диференційну когнітивну ознаку (ДКО) – значимую рису концепту. Специфіка асоціативного поля описана з огляду на семантико-когнітивний аналіз, здійснений за допомогою методів семантичного

аналізу, структурно-семантичного, контекстологічного та методу когнітивної інтерпретації. Контекстологічні пояснення мовних асоціацій базувались на уривках із текстів Святого Письма, *Сповіді* святого Августина та белетристики.

У постсоветський період дослідження сакральної сфери набувають все більшої популярності. Так, протягом 2011 – 2012 років релігієзнавець Д. Марциновська провела два зрізи-характеристики ставлення шкільної і студентської молоді до релігії й феномену віри [5, 9]. Завданням цього со-

ціологічного опитування було визначення місця релігії і віри у світогляді молоді. На противагу, наш асоціативний експеримент має суто лінгвістичну природу, оскільки предметом дослідження є лінгвалізатори ДКО концепту «віра».

Вивчення асоціації дало змогу по-новому підійти до способів зберігання знань, процесів породження та розуміння мовлення, організації внутрішнього лексикону та пам'яті людини [2, 242]. У цьому лінгвістичному експерименті ми розглядаємо лінгвістичні асоціації, викликані словами-стимулами «віра» та «невіра», як змістове наповнення концепту «віра». У *Трактаті про душу* Арістотель наводить вислів Плятона «подібне пізнається подібним» [1, 376], в іншому місці, розмірковуючи про те, як пізнається зло або чорне, висловлюється: «...Їх пізнають певним чином через протилежне, [...] і в них повинно бути єдине» [1, 437]. Обидва члени протиставлення не опозиціонують, а корелюють, адже часто у складних життєвих обставинах людська віра вмить скочується до зневіри і навпаки: людина, яка мислила себе атеїстом, бачачи чудо або безвихідь, увірує: «А може, я лише у *попів не вірю, а в Бога та чудо вірю?*» [3, 284]. У проміжку між цими двома іменами концепту можемо знайти безліч переходів, а тому вважаємо феномен «віра» кумулятивним щодо виявлення твердої віри, з одного боку, і невіри – з іншого.

Віра – феномен абстрактний, а тому може встановлювати найрізноманітніші асоціативні зв'язки. З огляду на це питальник містить відкриті запитання, наприклад: назвіть слово, яке спадає вам на думку, коли ви чуєте «віра». Респондент, прочитавши

це питання, намагається уявити образ, який відповідає запропонованому слову-знаку, і обумовити його. На відповідь його не наштовхує ані контекст висловлювання, ані ситуація. Людина покладається тільки на власний багаж концепту «віра», укладений на основі соціального досвіду. За О. Сурмач, утворюючи асоціації, людина виявляє своє бачення дійсності крізь призму індивідуальної асоціативної картини світу, що формується в період її становлення в певному соціальному, культурному, ментальному та лінгвістичному просторі, що закарбовується у її підсвідомості [7, 23].

У спрямованій частині експерименту інформантам було запропоновано обрати слова, що в їхньому уявленні поєднуються з «вірою» (6 груп асоціацій) та «невірою» (3 групи асоціацій). У кожному з випадків респонденти могли записати власний варіант. Запропоновані слова – не випадкові, а виділені у процесі наукового пошуку вербалізовані ДКО концепту.

Загалом, асоціативний експеримент дозволив побудувати ієрархію ДКО у змісті концепту «віра» на синхронному зрізі кінця 2015 – початку 2016 року. Висновки ґрунтуються на математичному підрахунку кількості виборів усіх учасників експерименту. У процесі аналізу анкет інтерпретували результати з огляду на віковий, гендерний та професійний аспект. На початку ми висловили гіпотезу, що обсяг змісту концепту залежить від суб'єктивного досвіду, який прямо пропорційно збільшується з дорослішанням людини. Отже, ми передбачали, що інформанти віком до 17 років обиратимуть меншу кількість асоціацій, ніж дорослі. Окрім того, результати експерименту підтвердили гіпо-

тезу про те, що апарат категоризації, який відповідає за когнітивну структуру концепту, повинен бути вродженим або, принаймні, з'являється дуже рано. Зі зростанням мовленнєвої компетенції та набуттям соціального досвіду діти, що дорослішають, все частіше обирають слова, які відповідають базовим диференційним когнітивним ознакам, набір яких практично не змінюється. Так, виявилось, що і у дорослих, і у дітей ключовою ДКО концепту «віра» сакральної сфери є «Бог», а несакральної – «довіра». Кількість виборів ключової лексики «Бог» та подібних, об'єднаних в однойменну ДКО з віком зросла на 41%. Це свідчить про те, що розуміння Бога як надприродної сили, безмежної влади приходить із віком. Практично з таким же показником зростає показник ДКО світської сфери «довіра». Можна припустити, що зростання на 37% пов'язане із тим, що дорослі виконують набагато більше соціальних ролей, аніж діти, й, відповідно, будуть із іншими людьми більше стосунків, які, в ідеалі, ґрунтуються на довірі. Базовими ДКО є «любов» (зростання на 24%: почуття любови у дітей концентрується на їхній сім'ї, з віком любов у них викликають й інші люди довкола; потреба любови до Бога зумовлена розвитком рівня віри); «надія» (зростання на 22% можна пояснити тим, що у дітей на так багато плянів і пов'язаних із ними надій, досягнення їх коротких цілей у великій мірі залежить від батьків, школи; плепати надію людина починає, коли стає цілеспрямованою); «вірність» (зростання на 23%: у дітей немає як такої потреби бути вірними, адже батьки їх люблять апріорі, а почуття дружби ще досить дифузне, ситуація зміню-

ється у дорослому житті: на довірі й вірності ґрунтуються людські стосунки); «віра в себе» (незначне зростання на 5% дозволяє зробити висновок, що людина від малечку – впевнена у собі істота); «молитва» (зростання на 72%, що свідчить про те, що лише набуваючи життєвого досвіду, особа розуміє силу молитви у вирішенні життєвих негараздів); «життя» (зростання на 50% показує, що віра як екзистенція приходить до розуму дорослої людини); «сподівання на Бога» й «уповання на Бога» (зростання на 50% показує, що особа приходить до віри в Бога, побувавши у різних життєвих ситуаціях, що показують людині: «Без мене ж ви нічого чинити не можете» (Йо., 15 : 5); «релігія» (зростання на 21% можна пояснити розширенням системи поглядів та уявлень про Бога та надприродні сили); «відсутність сумніву» (зростання на 72% свідчить про те, що впевненість приходить лише з віком); «діло» (зростання на 34%: у дорослої людини віра втрачає частку метафізичності й стає більш діяльною); «християнство» і «віровизнання» (зростання на 40% і 39% відповідно: діти не співвідносять себе з певним віровизнанням, натомість дорослі чіткіше розуміють свою належність до певної конфесії); «людина» (зростання на 32% виводить наперед ДКО «довіра до людини», відмежовуючи її від ДКО «Бог»); «душа» (зростання на 29%: із віком людина частіше задумується про кінець земного життя і про чистоту душі, яка дає надію на вічність); «церква» (зростання на 37% показує усвідомлення ставлення до храму і до Божественної Літургії, яка в ньому відбувається); «довірливість» (зростання на 25% можна пояснити аналогічно до «довіри»);

«сподівання майбутніх подій» (зростання на 20% пов'язане зі звичкою дорослих плянувати); «сподівання на людину» (мінімальне зростання на 1% зумовлено тією ж причиною, що стосується зростання показника ДКО «віра в себе»); «повнота» (зростання на 51%: усвідомлення того, що Бог не хоче від своїх дітей віри часткової, а лише повної, цілковитої, розуміння того, що не можна бути напів- чи на чверть християнином, а перебувати у повноті віри). ДКО, що не перетнули 10% бар'єр, розташовані на периферії концептуального поля. Такими є «добро» (спадання на 10% у дорослих свідчить не про те, що дорослі у вірі роблять менше добра, а швидше, що у них ця ДКО витісняється іншими); «догма» (зростання на 58% можна пояснити тим, що зміст цієї ДКО має теоретичне богословське походження; як показав експеримент, учні шкіл не знали значення «догми»); «щирість» (зростання на 29% опонує стереотипові, що щирими бувають лише діти); «дія віри» (зростання на 72%: у свідомості дорослих є чітке розуміння, що віра – не статична, а діяльна, причому вона може виступати агенсом). Неактивними на сучасному зрізі є ДКО «ідеологія» (спадання на 4%), «рух» (зростання на 39%) і «дар» (зростання на 60%).

Для корелята «невіри» ключовою ДКО є «недовіра», що лежить у площині двох сфер: світської та релігійної. Зростання на 22% у дорослих можна пояснити більшою кількістю конфліктних ситуацій спілкування, у яких вони могли брати участь, зважаючи на виконання багатьох суспільних ролей. Базовими ДКО є «безнадія» (зростання на 48% показало, що це діти не переживають цього

вкрай важкого почуття); «сумнів у правдивості» (зростання на 36%: сумнів у правдивості приходить тільки із життєвим досвідом); «маловір'я» (зростання на 28% свідчить, що діти не диференціюють віру за силою вияву, вона для них поки чорно-біла із двома складниками: віра та невіра); «даремна надія» (зростання на 28%: оскільки дорослі будують більше життєвих плянів, аніж діти, переживають невдачі, пов'язані із мріями, тому мають повнішу за змістом цю ДКО); «віровідступництво» (зростання на 28%: для дітей невластиво відступатись від віросповідання, таке рішення – непросте й відповідальне, а отже, невластиве для їхнього віку); «невпевненість у собі» (зростання на 22%: попри те, що людині властива впевненість, дорослі вжили більше лексем, ніж діти, на позначення цієї ДКО); «сумнів у здійсненні чогось» (зростання на 20% можна пояснити тією ж причиною, що й показник ДКО «даремна надія»); «зло» (зростання на 1%: зло, як і добро, завжди присутнє у житті як дітей, так і дорослих); «неймовірність» (спадання на 3%: ця ДКО пов'язана з емоційною сферою, яка притаманна людині будь-якого віку); «попри сподівання» (зростання на 19% невинуватих надій зумовлена тією ж причиною, що й показник ДКО «даремна надія»); неактивною є ДКО «раптова несподіванка» (спадання на 3% у дорослих).

Отже, порівняння статистичних даних показує суттєве зростання кількості виборів у дорослих респондентів. Це доводить те, що людина протягом життя, засвоюючи лінгвістичну та екстралінгвістичну інформацію, накопичує кванти знання у змісті концепту. Результати експерименту

також засвідчили правомірність нашої гіпотези про вроджений апарат понятійного мислення, яка закладає набір ДКО. Асоціативний експеримент виявив однакову лінгвальну категоризацію навколо певної словесно вираженої ДКО. Набір когнітивних ознак і у дорослих, й у дітей виявився незмінним; не було навіть перерозподілу ДКО у межах інтенціоналу та екстенціоналу – тільки розширення асоціативного поля концепту «віра», що свідчить про збільшення інформаційного обсягу ДКО.

Наступний аспект аналізу – гендер. Перед початком проведення асоціативного експерименту ми не висловлювали жодних припущень щодо залежності ієрархії ДКО концепту «віра» від статі людини. Порівняння наповнення асоціативних полів чоловіків і жінок виявило певні розбіжності. Перерозподіл у межах 15% відбувся між ДКО «відсутність сумніву», «надія», «сподівання майбутніх подій», «повнота» і «щирість» (властиві жінкам) і «вірність», «віра в себе», «церква», «християнство» (притаманні чоловікам). Жінки активніше омовили ДКО «добро» й «уповання на Бога» (зростання на 32% і 21% відповідно). Натомість чоловіки – «довірливість», «релігія» (зростання по 27%). Також сильна стать активніше на 48% відреагувала на стимул «ідеологія». При аналізі корелята «невіра» відзначено відмінності у кількості асоціацій, зарахованих до ДКО «зло» (зростання на 33%), «попри сподівання» (зростання на 20%), «маловір'я» (зростання на 18%), «безнадія» (зростання на 16%) – властиві жінкам. На противагу у чоловіків яскравіше виражені ДКО «раптова несподіванка» та «недовіра» (зростання на 43% і 21% відповідно).

Коллективне несвідоме, на якому ґрунтується концепт, акумулює погляди середовища, в якому розвивається людина. Асоціативний експеримент мав відповісти на питання, чи впливає освітньо-виховна модель школи та університету на яскравість вираження тих чи інших ДКО учня та студента. За відправну точку взято показник різниці – 15%. При аналізі реалізацій базових ДКО «віра» у школярів I-III ступенів «Католицької школи святого Василя Великого» (християнська виховна модель) та Івано-Франківської загальноосвітньої школи I-III ступенів № 21 (діяльнісна виховна модель) виявлено ряд відмінностей. Відбувається перерозподіл у межах 15% чотирьох ДКО: в учнів «Католицької школи» активна ДКО «надія» і «відсутність сумніву», натомість у школярів ЗОШ № 21 – «віра у себе» і «недовіра» до Бога чи людей. В учнів «Католицької школи» віра набуває людського обличчя, тому є діяльною – зростання обсягу ДКО «людина» на 42% і ДКО «діло» на 26%. Вони чітко позиціонують себе як християни – зростання кількості мовних реалізацій ДКО «християнство» на 33%. Активніше реагують на стимул «уповання на Бога» – зростання на 20%. На 22% більшою є кількість асоціацій, що стосуються ДКО «церква» і «щирість». На противагу їм чужа лексема «релігія» на позначення системи поглядів – спадання на 28% та «сподівання майбутніх подій» – спадання на 32%. Аналізуючи корелят «невіра», бачимо, що учні ЗОШ № 21 активніше реагували вербалізаторами, які віднесено до ДКО «сумнів у правдивості» і «маловір'я» (зростання на 18%). Наведені дані засвідчують вплив виховної системи на ієрархію ДКО концепту «віра» осіб від 10 до 17 років.

Без сумніву, професія людини впливає на її концептуальну систему, тому ми передбачали, що опитувані, які професійно дотичні до віри, обиратимуть асоціації, що належать до релігійної сфери, частіше, ніж особи, професія яких релігії не стосується. Наступна вікова група, лінгвістичні реакції яких було проаналізовано у зв'язку з релігійною чи світською спрямованістю у навчально-виховному процесі вищої освіти, – це студенти Івано-Франківської Духовної Семінарії імені святого священомученика Йосафата і Національного педагогічного університету імені Михайла Драгоманова. Перерозподіл у межах 40% простежується у ДКО «уповання на Бога» (властива семінаристам) і «надія» (притаманна педагогам). Різниця на 55% між обсягом ДКО «християнство» (притаманна священослужителям) та «віра у себе» й «сподівання майбутніх подій» (властива драгоманівцям). Семінаристи неохоче реагували на стимул «релігія» – спадання на 20%. Зате активніше на стимул «Бог», «любов», «життя» – зростання на 24% і по 15% відповідно. Чітко виокремлюють своє віровизнання – зростання на 23% і відкликаються на стимул «церква» – зростання на 38%. Майбутні священники розуміють віру як повноту – зростання на 49%. Залишилися байдужими до ДКО «сподівання на людину» – спадання на 63%. Млявіше за педагогів омовили ДКО «людина» і «душа» – спадання на 25% і 21% відповідно. Не відреагували на стимул «ідеологія» – спадання на 71%. Суттєвий перерозподіл із показником 62% відбувся також між ДКО «добро» (притаманна педагогам) і «догма» (властива семінаристам). У студентів Драгоманова яскравіша

ДКО «маловір'я» – зростання на 76%; «неймовірність» – зростання на 41%; «даремна надія» – зростання на 31%; «сумнів у здійсненні чогось» – зростання на 24%; «безнадія» – зростання на 20%. При омовленні кореляту «невіра» семінаристи були активніші тільки при наповненні змісту ДКО «недовіра». Ці яскраві результати засвідчують вагомий вплив профільної освіти на зону ядра та периферії концепту «віра».

Попередні математичні підрахунки показали, що система освіти має потужний вплив на концептуальну картину світу особи. Подібна гіпотеза щодо місця праці не має такої ж яскравої ілюстрації. Вона у незначній мірі виправдовується у групі дорослих жінок, дотичних до віри за їх діяльністю, на прикладі ДКО «діло» – зростання на 28%; «церква» – зростання на 24%; «релігія» – незначне зростання на 17%. При цьому виявились неактивними у ДКО «сподівання майбутніх подій» та «щирість» – спадання на 39% і 31% відповідно. Розмірковуючи над корелятом «невіра», дотичні до віри жінки трохи активніше омовили ДКО «недовіра» та «неймовірність» – зростання на 18% і поступились недотичним у «маловір'ї» з таким же показником. Натомість жінки, недотичні до віри за своєю діяльністю частіше використовували лексеми, які підпорядковуються ДКО «зло» – зростання на 40%. Як видно зі статистичних даних у двох групах жінок різючих відмінностей у розумінні віри та невіри немає.

Яскравіші результати у чоловіків. Чоловіки різних професій, недотичних до віри, виявляють сильну віру у себе (зростання на 49%), співвідносять віру із людиною, щирістю (зростання на 35% і 25% відповідно), спо-



діваються на майбутні події й на людину (зростання на 29% і 20% відповідно). У чоловіків, дотичних до віри за їх діяльність, ці ДКО заміщені іншими, що лежать у площині сакрального: «повнота», «уповання на Бога», «християнство» (зростання на 35%, 33% і 28% відповідно). Найбільш помітні показники у ДКО «догма» – зростання на 61% і ДКО «дія віри» – зростання на 50%. Невеликі коливання простежуються при вербалізації ДКО «молитва» і «релігія» – спадання на 19% і 18%. У складі корелята «невіра» чоловіки, недотичні до віри, на 73% більше вербалізували «зло», на 22% «сумнів у правдивості», на 18% «неймовірність». Натомість несуттєво поступились у ДКО «недовіра» і «віровідступництво» (спадання на 17%).

Якщо підсумувати наведені вище розбіжності в розподілі ДКО у межах ядра та периферії концепту, можна зробити такі висновки: для респондентів, дотичних до віри за їх діяльність, усіх вікових груп базовими для «віри» є ДКО «християнство», «уповання на Бога», «церква», «Бог», «любов», «життя», «віровизнання», «повнота», «догма», «дія віри»; для невіри: «недовіра» та «віровідступництво». Різновіковим інформантам, недотичним до віри за їх діяльність, властиві такі ДКО у структурі концепту «віра»: «віра у себе», «релігія», «сподівання майбутніх подій», «сподівання на людину», «людина», «щирість», «душа», «ідеологія», «добро». Для невіри: ДКО «маловір'я», «безнадія», «даремна надія», «сумнів у здійсненні чогось». Усі не згадані ДКО є спільними для обох груп, що були проаналізовані.

До варіативної зони «віри / невіри» належать лексичні асоціації, які

ми не змогли типізувати за встановленими ДКО (12,4 % усіх реакцій): Україна, ім'я, Ірина, свобода, Вербна, неділя, коваль, клас, все, Лесик, тупість, щастя, жіноче ім'я, мама, тітка, подружка, банальність, правда, взаєморозуміння, повага, справедливість, несправедливість, працювати згідно з правилами, кепкувати, застанова, таїна, гроші, подяка, ім'я, яким я хочу назвати дівчинку, небо, загроза, взаєморозуміння, прощення, порядність, покаєння, безпека, слухання, нерозумність, свідомий вибір, близькість, обмеженість, мама, розуміння, порожнеча, табу, нігілізм, міра, майн крафт. Перелічені реакції вважаємо їх індивідуально-авторськими, що належать до варіативної зони концепту.

У вільній частині інформантам було запропоновано поєднати слово «віра» із прикметником. Ця позиція дозволила нам виділити ряд ознак, які ми поділили на відносні й параметричні. Отже, концептові «віра» властиві такі відносні ознаки: непохитна (22), могутня (18), незламна (11), єдина (3), терпелива (2), постійна (2), вічна (2), приємна (1), чудова (1), мужня (1), тверда (1), одна (1), головна (1), незалежна (1), безкомпромісна (1), стабільна (1), справедлива (1), неземна (1), жагуча (1), непереможна (1), нездоланна (1), палка (1), гідна (1), таємнича (1): «Велика громадська відвага, начитаність, [...] *тверда віра* у свої ідеали, сміливі погляди Бронка Завадки на взаємини між людьми зняли полуду з очей Ольги» [4, 985]; «Не жалій мене, моя. Ніхто, – чуєш? – ніхто з засуджених *довічно не вірить*, що йому доведеться відсиджувати кару до кінця» [4, 1161]. А також такі параметричні: сильна (53), міцна (28), глибока (13), слабка (5), чиста (3), велика

(2), мала (2), сила (2), важка (1), найсильніша (1), гігантська (1), безмежна (1), поглиблена (1), красива (1), тиха (1), чиста (1), безсильна (1), маленька (1): «А може, це тому, – будемо *сильно*, *сильно* вірити, що це саме тому! – що на темному фоні чужого горя власне щастя здається більш рельєфним?» [4, 631]; «Меланія з ехідною гримасою довкола рота великодушно дозволяє Олені помилятися: чим *глибша віра*, тим сильніше розчарування» [4, 1178]; «Це мав бути той хтось, кому Бронко мав би довірити свої мрії, передати всю свою пристрасть, всю свою щиру, *велику віру*» [4, 571].

Поєднання слова «віра» із займенником у 417 опитаних дало змогу простежити суспільну й особистісну природу концепту, а також його місце у концептосфері носія. 168 (40%) респондентів поєднали «віру» із присвійним займенником множини «наша» (варіанти: кожного, всіх, всякого, будь-кого). У свідомості цих людей концепт є надбанням як соціуму, так і власним й функціонує як інваріант лінгвокультурного простору, у якому вони перебувають. У 183 інформантів (44%) концепт «віра» позначений індивідуальною своєрідністю – поєднання зі присвійним займенником однини «моя» (варіанти: моя особиста, своя). Недарма Светлана Неретіна наділяє концепт атрибутом «вкрай суб'єктний» [6, 30]. Сполуки 66 респондентів на зразок: віра твоя (його, її, ваша, чиясь, їхня) ми типізували у «чиясь» віра. Такий вибір займенникової належності свідчить, що у 16% концептоносіїв віра не займає провідного місця в ієрархії концептів та ціннісних орієнтирів.

У спрямованій частині експерименту було запропоновано віднести віру до певної сфери, щоби мати змогу визначити місце побутування цього феномену. Результати такі: до світської сфери віру зарахували 16 (3%) учасників анкетування, релігійної – 214 (39%), і світської, й релігійної – 319 (58%) респондентів. Троє (менше 1%) інформантів скористались позицією «Ваш варіант», оскільки вважали, що віра належить до особливої – духовної – сфери. Когнітивна інтерпретація цих математичних підрахунків показує, що у більшості опитаних у константній зоні структури концепту є ДКО, які належать як до світської, так і до сакральної сфери. У той же час більш ніж третина концептоносіїв базовими виявляє ДКО, пов'язані з релігійністю. І тільки у незначного відсотка превалює світська довіра над вірою у Бога.

### Bibliography and Notes

1. Августин, *Сповідь*, Львів: Свічадо 2008, 356 с.
2. Баронин Анатолий, *Этническая психология*, Київ: Тандем 2000, 264 с.
3. Вільде Ірина, *Сестри Річинські*, Книга 1, Київ 1964, 580 с.
4. Вільде Ірина, *Сестри Річинські*, Книга 1-3, Львів: Априорі 2011, 1264 с.
5. Марциновская Дарина, *Феномен религиозной веры в католицизме: проблемы кредологии*, 99 с. Web. 12.01.2016. <<http://ua-va-eu.com.ua/wp-content/uploads/2014/>>.
6. Неретина Светлана, *Тропы и концепты*, Москва 1999, 277 с.
7. Сурмач Ольга, *Асоціативний експеримент та вербальні асоціації у психолінгвістичних дослідженнях*, [у:] *Наукові записки Острозької академії*, Серія: Філологічна, Острог 2012, Випуск 29, с. 22-24.

Людмила Шевченко

**КОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ  
(НА МАТЕРІЯЛІ ЕСПАНСЬКОЇ МОВИ)**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Liudmyla Shevchenko

**THE COMMUNICATIVE STRATEGIES OF THE POETIC DISCOURSE  
OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY  
(USING MATERIALS IN SPANISH LANGUAGE)**

*Abstract:* The article considers the concept of communicative strategy that is specified and correlated with the achievement plan of communicative purposes. The communicative strategies of poetic discourse (the end of XX century) include mnemonic strategies and game strategies which are directed at using emotional attack on the reader. The analysis of communicative strategies directed at studies of speech forms of communicative intentions realization in the succession of communicative acts.

*Keywords:* poetic discourse, communicative strategy, communicative purposes, communicative intention

Комунікативний підхід, настільки актуальний у сучасній мовознавчій науці, є, на наш погляд, необхідним компонентом лінгвістичного дослідження. У полі пильної уваги лінгвіста повинен перебувати не тільки сам текст як об'єктивна лінгвістична даність, але і його комунікативні характеристики: автор і читач, що стоять за текстом, комунікативні стратегії, мета й перспектива тексту, особливості комунікативної ситуації.

Ми виходимо з ідеї про те, що у повідомленні актуалізуються "різноманітні аспекти концептуальної організації знань", що задіяні у процесах

породження та розуміння думки [3, 10]. Описуючи повідомлення в цьому ракурсі, ми маємо можливість застосувати до його дослідження власне лінгвістичну "технологію" з урахуванням таких параметрів, які дозволяють інтерпретувати інформацію через аналіз мовної семантики різних одиниць тексту. Цей аналіз був би свідомо неповним без звертання до когнітивних категорій, оскільки за значеннями слів "стоять тісно пов'язані з ними когнітивні структури – сутності, які можна описати на одній зі спеціально розроблених мов представлення знань. Елементами

такої мови є фрейми, сценарії, пляни [...] тощо” [1, 14]. Такі когнітивні сутності дозволяють дослідити ситуативно-тематичне розгортання думки автора у рамках комунікативної ситуації, що володіє соціальною значимістю [8, 184], прогнозувати інтерпретацію тексту з урахуванням його інтересів, поглядів, точок зору, інтенції та поставленої мети. Таким чином, тип поведінки адресанта в ситуації спілкування, що “обумовлений та співвіднесений з пляном досягнення комунікативних цілей у межах типового фреймового сценарію функціонально-семантичних репрезентацій” [5, 103], можна визначити як комунікативну стратегію.

Аналіз комунікативних стратегій включає вивчення мовленнєвих форм реалізації певних комунікативних інтенцій, що втілюються у тій чи іншій послідовності комунікативних актів. Ч. Фернандо відзначав велику роль досвіду людини у визначенні поняття комунікативної стратегії як “складної когнітивної моделі узагальнення минулого досвіду, що включає особистісні, локальні, діяльнісні та інші параметри, організовані у свідомості та пам’яті певним чином” [12, 110-111]. А. Вежбицька велику увагу приділяє цінностям та нормам комунікативної культури етносу, до якого належать комуніканти, а також ситуативним, енциклопедичним, референтним знанням, тобто їхнім картинам світу [18]. У нашому дослідженні ми розглядаємо характерні для художнього дискурсу другої половини ХХ століття комунікативні стратегії.

1. *Мнемонічні стратегії як джерело мовних засобів вираження сильних позицій поетичного повідомлення.*

Мнемонічні стратегії є послідовністю інтенцій, орієнтованих на інформування людини, повідомлення їй знань та думок про світ, вони дозволяють виділити даний об’єкт серед об’єктів такого типу, пов’язати його з важливими для адресата ціннісними поняттями та формують його певне сприйняття. Мнемонічні стратегії включають семантично та фонетично орієнтовані стратегії. Якщо адресант комунікації основну впливову силу вкладає у смислову (семантичну) складову тексту, то він використовує семантично орієнтовані комунікативні стратегії, в той час як фонетично орієнтована стратегія спрямована на акцентуалізацію звукової організації тексту. Головними ознаками цих стратегій є семантичне узгодження початку та кінця віршованого тексту, що виражається у серії фонетичних, лексичних, синтаксичних та тематичних повторів, паралельних конструкцій, які упорядковують відносини між складовими поетичного образу та виступають певною домінантою структурної організації віршованої мови, виконуючи експресивну та екстенсивну функції:

Casi sin bordes,  
casi sin límites,  
casi como una nube blanca  
nublándome la tierra,  
como un gran viento  
asola la playa más en calma,  
como tierra antigua,  
como romano imperio casi,  
casi todo mío,  
emperatriz romana,  
casi todo mío.  
Así te quería.  
Como amo los mapas  
del satélite Meteosat  
(Л. Мартінес Охеда,  
Майже без меж) [14, 51].

Поетеса охоплює різні сфери існування природи та людини – архетипи неба (білої хмари), землі, вітру, а також образ імперії як всемогутнього організму, розкриваючи через них власне поняття кохання, яке є вмістилищем всього світу, що їй належить: *casi todo mío*. Паралелізми, синтаксичні побудови, що є послідовністю паралельних конструкцій із однаковим початком, розширюють межі віршованого тексту та завершують цілісність поетичного образу. Паралелізми, що починаються питальним словом *donde* налаштовують читача на прочитання образу спокою, тиші як чогось легкого, невловимого, незрозумілого, таємного для реального світу, як такого, що неможна впіймати і знайти:

Ay, serenidad.

*Dónde* se esconde tu nombre  
de calmada bajamar,  
de luna llena.

*Dónde* se prohíbe tu nombre  
como un ídolo que ha sido  
destronado.

*Dónde* se me pierde el río  
por la aurora boreal  
de las mañanas.

*Dónde.*

*Dónde* se esconde tu laca esmalte  
de noche enamorada.

*Dónde* se me acaba  
el aire buscando tu pureza  
– cristal de lo vivido,  
espejo de mi sombra –  
*donde* estudié vahos de caricias,  
hábitos de sueño,  
caricias como velos,  
besos como espuma.

Ay, serenidad.

*Dónde.*

*Dónde* escondieron tu nombre  
de lazo azul celeste

(Л. Мартінес Охеда,

*De hovaється твоє ім'я*) [14, 62].

Паралельні конструкції можуть містити у собі заперечну частку *no* або *ni*, що додає ще більшої експресивності поетичному тексту в розгортанні поетичного образу. Так, наприклад, через паралельні конструкції із запереченням поет передає образ світу, що нависає над людиною і не дає їй можливості жити вільно (поезія *El peso del mundo*), що в свою чергу призводить до самотності і відчуття нікчемності існування:

*No puedo* leer un solo libro.

Una sola página.

Un solo párrafo.

Ni una línea.

*No puedo* escribir,

*ni* coger el teléfono,

*ni* encender un cigarrillo,

*ni* extender las piernas,

*ni* levantarme

siquiera

de esta silla.

Si me buscara

el pulso

estoy seguro

de que no me lo encontraría.

Realmente no sé

lo que me pasa.

*No es* asco.

*No es* hastío.

*No es* abulia.

*No es* cansancio.

*No es* indiferencia.

Son todas esas cosas

y no es ninguna.

Es como si el mundo

se me hubiera

parado

encima

(В. Амелія Мілягрос,

*Важкість світу*) [17].

Семантично орієнтовані стратегії допомагають виявити взаємодію між мисленням та мовними процесами, пояснити та інтерпретувати механізми передачі концептів мовними засобами через певні значення, граматичні форми, синтаксичні структури, тобто розкрити процеси їх вербалізації та категоризації:

¿O fue helada temprana,  
porque nada es verano,  
porque todo es destiempo,  
porque vuela ya bajo,  
porque el astro ya sangra,  
roto vientre que ha abierto  
el encono de un dios?

(Л. Гомес де Аранда,  
*Негода*) [13, 23].

Основою семантично орієнтованих комунікативних стратегій є концептуалізація інформації, що може здійснюватися експліцитно та імпліцитно. Розкриття концепту як певного ментального утворення вимагає від адресата когнітивного та емоційного напруження, яке долається при успішному декодуванні, тобто тоді, коли отримані адресатом результати відповідають його очікуванням. В основі семантичної складової цієї поезії лежить концепт “життя”, представлений образ-схемою “життя є вмістилище негод” (“todo es destiempo”), що на мовному рівні втілюється за допомогою лексем *helado, sangrar, roto, bajo, destiempo, encono*. У поетичних текстах переважає імпліцитне кодування концептів, тобто такий спосіб передачі інформації, при якому вона в явному вигляді не виражається, але при необхідності витягається адресатом в ході інтерпретації повідомлення. Адресат може використовувати при цьому свої фонові знання – знання про світ

і соціальні стереотипи, уявлення про наміри адресанта, відомості про властивості даної мови або інших семіотичних систем.

У поетичному тексті дуже часто відбувається резонанс звукового ритму й концептів, що накладаються одне на одне:

La luz fundamenta el aire,  
leve lámina exterior  
que en sus columnas  
sostiene,  
sonido sólo, su son.  
Nunca silencio; sonido,  
suma de sonos que son  
la cantidad encantada  
de las veces de su voz.  
Suma de sonos que suenan  
en una vez y una voz,  
columnas que no sostiene  
sino sólo, sí, su son.

(Х. Сілес, *Чудова музика*)

[10, 666].

Звуковий ритм підкорюється концепту “життя”: віршовані рядки присвячені поняттю “світло”, що є прототиповим образом життя. Світло, як і життя, “звучить”, складається зі звуків – *sonido sólo, su son, suma de sonos que suenan* тощо. Цей асоціативний ряд демонструє спосіб розгортання авторського задуму: відносини логічного й емпіричного порядку речей відступають на другий план і нейтралізуються. Відбувається повернення на первинну мову ментальної діяльності, тобто на мову підсвідомості, що оперує предметними уявленнями, мнемонічними слідами візуальних, тактичних, слухових й інших видів сприйняття, які відрізняються семантичною розпливчастістю, зсувом й конденсованістю; слова починають сприйматися як предметні уявлення.

Психокогнітивним механізмом повернення до мови підсвідомості є феномен ототожнення двох елементів, які одночасно виключають один одного, як наприклад, у даній поезії, де світло є звуком або сумою звуків. “Безглузде провокує зусилля осмислення”, як зазначають А. Романов та І. Черепанова [6, 37]. Такі когнітивні зусилля мають емоційне забарвлення, володіють сугестивним потенціалом, оскільки створюють сильне енергетичне смислове поле, здатне повідомити новий, нетривіальний смисл адресату. Знаки у повідомленні допускають будь-яке прочитання, реципієнт змушена звертатися до своєї підсвідомості, мобілізуючи інтуїцію й вбираючи інформацію з контексту, що розуміється як весь життєвий досвід.

Якщо найбільш значимою складовою впливу є звукова організація тексту, то для створення особливої емотивності поетичного тексту на фонологічному рівні використовуються фонетично орієнтовані стратегії. Важливими поняттями фонетично орієнтованих комунікативних стратегій є поняття алітерації, асонансу, консонансу й фоносемантики. Наступна поезія є прикладом використання консонансу та асонансу для концептуалізації поняття “ніч” (приклади консонансу виділені письмовою, а асонансу – підкреслені):

Tú, *dulcísima amante,*  
*callante,*  
 dormida la luz en un velo,  
destello,  
 de luna que brilla redonda,  
 la alondra,  
 que duerme tendida en un  
 árbol,  
 del barco,

que huye del borde de *arena,*  
*colmena,*  
 de ojos que giran tan locos,  
 los loros,  
 que hablan de cielos azules,  
descubres,  
 que el viento se acerca  
 ya muerto,  
tormento,  
 del cielo que tira  
 las gotas de agua,  
mañana,  
 tendré una alba  
 triste sin *cuerpos,*  
 los *muertos,*  
 descubren el último  
 grito del negro.  
 Noche.

Tú,  
*dulcísima amante*  
 (Л. Мартінес Охеда, *Ніч*)

[14, 66].

Фонологічні структури беруть активну участь у породженні концептуально-змістового та естетичного смислу вірша. Ця активність проявляється в наданні символічності кожній лексичній одиниці, що складає словесну тканину поетичного тексту. Також звукоповтори використовуються з метою породження та передачі різних видів естетичної інформації: “звукові повтори не мають власного змісту, але, подібно до резонатору, помітно посилюють емоційну налаштованість вірша” [7, 19]. Ці фонічні структури, що позбавлені безпосереднього смислового навантаження, так званий, орнаментальний звукопис, змістовні вже тому, що є важливим фактором породження закінченого, зв’язаного та цілісного тексту як повноцінної одиниці поетичної комунікації.

У тих випадках, коли і смислова, і фонетична складові мають вплиове навантаження, можна говорити про змішані комунікативні стратегії. Фоносемантика тексту, утворена асоціативною складовою звукобукв, може володіти великою сугестивною силою:

Llora esta noche mi estrella  
perlas de plata muy blancas.  
Llora esta noche en silencio  
y su llanto es vivo nácar.  
Nácar que dora la Luna,  
vieja amiga, tan callada.  
Mundo que tiembla  
a sus pies,  
alta reina en su morada  
(Л. Гомес де Аранда,  
Моя зірка) [13, 21].

Звукова складова *l* або *ll* у словах *llora, estrella, perlas, plata, blancas, silencio, llanto, la Luna, callada, tiembla, alta* окреслює наступний асоціативний ряд, що утворює надтекстову організацію значень: ніч, мовчазний місяць, зірка та її сльози – перламутрові перлини. Цей асоціативний ряд підтримує семантичну складову концепту “*почуття*”, що втілений в наступних поетичних образах: *сльози – перлини – сум, зірка – доля – королева – світ, місяць – ніч – тиша*, в основі яких лежать концептуальні метафори “*емоції є рідина*” “*верх-низ*” (зірка – світ) та “*вмістилище*” (вмістилищем тиші є ніч). Таким чином, фоносемантика є важливим чинником емоційно-естетичного впливу на адресата, якщо фоносемантична складова повідомлення підтримує його семантичну складову.

2. *Ігрова стратегія як естетичний норматив поетичного дискурсу другої половини ХХ століття.*

Сучасний етап розвитку еспанської поезії характеризується низкою мовних і семіотичних процесів, які вимагають особливого вивчення. Нове мистецтво ХХ століття вимагає нового підходу до породження, сприйняття та декодування поетичного тексту: воно орієнтує читача на поетичну гру з автором, що часом може бути глибоко іронічним, і, наче граючи, відкриває перед читачем невідомі раніше виміри й ракурси семіотичного універсуму. Ігрова ситуація в поезії другої половини ХХ століття знаходить безпосереднє вираження у тому, що вірш одержує композиційний розвиток по лінії “я – інший”. Така можливість розмежування світів була окреслена Міхаїлом Бахтіним в його концепції корелятивних образних категорій “я – інший” [2], а з середини 1970-х років знаходить підтвердження в сучасній теорії мови, яка потребує описувати мовлення не “взагалі”, а з певних точок зору: або від її адресанта, або самого повідомлення, незалежно від адресанта та адресата, або від адресата мовлення. Інколи адресант повідомлення та його адресат можуть співпадати: тоді у випадку “я = інший” “я” піддається “відчуженню”, відбувається поступове “входження” в “іншого”, при якому “я” уявляє себе “іншим” й інсценує “діалог”:

Yo hablo de lluvias y campanas,  
de sendas de hojarasca,  
hablo del olor cálido y  
a oscuras de los establos,  
de robles, de Wyoming,  
de la luz que ilumina mi memoria,  
de las gaviotas que con su  
vuelo quieto  
como un anuncio de la tarde...  
hacen la tarde tan hermosa



Me pregunto  
de qué estará hablando  
en mis versos  
ese desconocido  
llamado  
yo?

(М. Д'орс, *Чудова музика*) [11].

Подібні тексти репрезентують добре розроблену схему роздвоєння свідомості:

¿Quién será el que esto mira  
tras de mis ojos,  
tras la máscara hueca  
con quien dialogo?

Soy distinto a mí mismo.  
Yo vivo en otro.  
Y me busco, escribiéndome  
en estos folios,

como Dios busca el signo  
de su retorno,  
disperso en mil fragmentos  
de espejos rotos  
(Х. Матеос,

*Я не схожий на себе*) [15].

Такі приклади поетичної творчості є проявами "оголення" глибин людської підсвідомості. Інший, більш широко представлений напрям поетичного мистецтва другої половини ХХ століття, що бере за основу "оголення" форми, виводить на перший план такі параметри тексту, як "фактурність" й "тілесність". Поети намагаються вивести в поверхневі структури тексту не тільки його внутрішній смисл, але додати до цього смислу такий візуальний і звуковий вигляд, щоб він став матеріальним і реально відчутним. При цьому слід зазначити, що оголення глибин підсвідомості й оголення форми – це два граничних

стани того ж самого творчого процесу, який можна порівняти з процедурою психоаналітичного аналізу: коли глибинні, подавлені психічні елементи виносяться у світле поле свідомості й знаходять словесну форму, тоді стає можливим відновити всю асоціативну мережу спогадів-образів. Р. Якобсон, Ю. Тинянов та В. Шкловський, намагаючись осмислити практику сучасних їм поетичних напрямків, писали про те, що створення ускладненої форми збільшує її відчутність, при цьому сам мовний матеріал доводиться до "меж матеріальності" – "фактурності". Таку техніку фактури В. Шкловський визначав як "відсторонений прийом", оскільки первинний ефект фактури викликає ускладнення у сприйнятті поетичного твору [9, 87]. Причому, ще на початку ХХ століття самі поети розуміли, що форма може стати видимою й відчутною саме у динаміці, оскільки тільки тоді породжується естетичність сприйняття. Тому актуальним стало поняття "зсуву", що у широкому розумінні можна розглядати як прагнення позбутися візуальної однаковості й статичності, звукової й ритміко-синтаксичної форми віршованого ряду й цим досягти його багатомірності. Остаточну матеріальність текст здобуває не тільки за рахунок того, що "зрушуються" з місця слова і їхні межі, але й за рахунок "ритморохів" поетів.

Починаючи із 1970-х років, в Іспанії намітилася тенденція до синтезу різних форм кодування поетичних текстів – вербального, візуального й сонорного. Цей напрямок у поезії пов'язаний із загальною спрямованістю сучасної культури до інтермедіальності, яка багато в чому

стала можливою завдяки розвитку комп'ютерної техніки, і домінуванню в ній візуальних кодів:

busco @rrobamiento  
 a larga distancia  
 decimonónica muero  
 ruego al interesado please  
 róngase en conexión  
 (Т. Суарес Рохас,  
 Жінка на волі) [16].

Свобода поетичної техніки – злиття декількох слів в одне, написання слів за вимовою (*Uste* замість *Usted*, *dellas*, а не *de + ellas*) дозволяє сучасним авторам нейтралізувати в структурі тексту опозицію цільності слова, рядка, повідомлення, що також спостерігається і в наступних рядках:

¡Tan solos! Fantasmas  
 que hace visible la hiedra  
 – como hiedramerlín como  
 niña decabezacortada  
 como  
 mujermurciélago la niña  
 que ya es árbol  
 (Л. Марія Панеро,  
 Коментар до епітафії)  
 [10, 646].

Поети шукають “інтонацію” у своєрідній манері написання, що передає зорову інтонацію, коли саме розташування слів підкоряється інтонації й паузи:

Alas que son materia  
 si las miro.  
 Ondulación precisa,  
 si las pienso.  
 Alas.  
 Gaviotas.  
 Picos.  
 Patas.  
 Plumas.  
 Aire escrito.  
 Materia en sucesión.

Cielo sonoro.

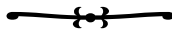
Signos  
 que un cuerpo mira  
 resbalar en ojos  
 (Х. Сілес,  
 Написане повітря)  
 [10, 665].

Можна сміливо сказати, що прагнення поетів вийти за рамки звичайних моделей мови й віршування пов'язане з їхніми пошуками такого стану мови, якого ще не існувало, що відбиває “такий стан світу, якого ще не було” [4, 15], і зафіксувати цей стан через формально-сміслову становлення тексту. З такої погляду багатотформність вірша виступає як прояв його внутрішньої форми, що одержує вираження поетичному терміні – *transparence* (від фр. ‘прозорість’).

Установка на семіотизацію віршованих явищ, що є знаковими продуктами етносу і, відповідно, компонентами семіотичного універсуму, звертає нашу увагу на дослідження графічних кодів поетичних текстів, адже без своєї структурно-графічної форми текст не існує. У другій половині ХХ століття стає очевидним прагнення поетів до створення візуальних структур з оголеною формою, коли графічна композиція є відбиттям внутрішніх закономірностей тексту (граматичного й смислового характеру) й створює “інтонацію” смислового, концептуального простору. Таким чином, зовнішні, графічні форми кодування поетичних текстів починають відігравати все більшу роль в творчому процесі їх породження.

## Bibliography and Notes

1. Баранов А. Н. Постулаты когнитивной семантики / А. Н. Баранов, Д. О. Добровольский // Известия РАН. Сер. Литературы и языка 1997, Том 56, № 1, с. 11-21.
2. Бахтин М. М., *Эстетика словесного творчества*, Москва: Искусство, 1979, 423 с.
3. Герасимов В. И., Петров В. В., *На пути к когнитивной модели языка*, [в:] *Новое в зарубежной лингвистике: Когнитивные аспекты языка*, Выпуск XXIII, Москва 1988, с. 5-21.
4. Мухелишвили П. Л., Шрейдер Ю. А., *Постыжение versus понимание*, [в:] *Труды по знаковым системам, XXIII*. Ученые записки Тартуского государственного университета, Выпуск 855, Тарту 1989, с. 121-134.
5. Романов А. А., *Системный анализ регулятивных средств диалогического общения*, Москва: Ин-т языкознания АН СССР 1988, 183 с.
6. Романов А. А., Черепанова И. Ю., *Суггестивный дискурс в библиотерапии*, Москва 1999, 128 с.
7. Телия В. Н., *Вторичная номинация и ее виды*, Москва: Прогресс 1977, с. 129-221.
8. Третьякова В. С., *Сценарии речевого поведения и речевой жанр*, [в:] *Русский язык: история, диалекты, современность*, Москва 1999, с. 163-171.
9. Хансен-Леве О. А., *Русский формализм*, Москва 2001, 672 с.
10. *Antología de la poesía española del siglo XX* / Edición de José Paulino Ayuso. Madrid: Editorial Castalia, S. A. 1998, 700 pp.
11. D'Ors M. *La musica extremada. Codex 3*, Web. 21.02.2016. <[www.abelmartin.com/aper/ors/1991](http://www.abelmartin.com/aper/ors/1991)>.
12. Fernando Chitra, *Idioms and Idiomaticity*, Oxford: Oxford University Press 1996, 184 pp.
13. Gómes de Aranda Luis, *L'amour courtois y otros poemas*, Universidad Nacional Lingüística de Kíev 2003, 274 pp.
14. Martínez Ojeda Lola, *Herida de mi mano*, Diputación de Granada 1997, 111 pp.
15. Mateos J. *Canciones. Días en claro*, Web. 21.02.2016. <[www.abelmartin.com/aper/mateos/2000](http://www.abelmartin.com/aper/mateos/2000)>.
16. Suárez Rojas T. *Una mujer anda suelta*, Web. 21.02.2016. <[www.abelmartin.com/aper/srojas/1999](http://www.abelmartin.com/aper/srojas/1999)>.
17. Valerie Amelia Milagros, *No puedo leer un solo libro*, Web. 21.02.2016. <[www.calameo.com/books/004005414e87c0dca4212](http://www.calameo.com/books/004005414e87c0dca4212)>.
18. Wierzbicka Anna, *Cross-Cultural: The Semantics of Human Interaction*, Berlin: Mouton de Gruyter 1991, 502 pp.



# History

**Vitalii Telvak**

**FIFTY YEARS ANNIVERSARY OF MYKHAILO HRUSHEVSKYI:  
ATTEMPT OF RECONSTRUCTION**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

**Віталій Тельвак**

**П'ЯТДЕСЯТИЛІТНІЙ ЮВІЛЕЙ МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО:  
СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ**

*Abstract:* This article attempts to reconstruct the events which were the reaction of Ukrainian society to the 50th anniversary of Mykhailo Hrushevskiyi. The historiographical reflection to this event has been also reproduced. It has been pointed out that Hrushevskiy's contemporaries considered the unifying efforts of the scholar and creation of national historical metrics the most significant achievements. There has been made a conclusion about value of anniversary notes in contemplation on Hrushevskiy's exceptional national service.

*Keywords:* Mykhailo Hrushevskiyi, 50<sup>th</sup> anniversary, Hrushevskiyi studies, historiographical reflection, journalism

У вересні 2016 року виповнюється 150-ліття від дня народження Михайла Грушевського, що природно стимулює увагу дослідників до життя та діяльності найвидатнішого українського гуманітарія. При цьому особливої цікавості набуває проблематика, пов'язана з практиками прижиттєвого його вшанування, що ніби перегукуються з сучасністю. Значимо, що серед українських інтелектуалів доби національного відродження Михайло Грушевський був своєрідним рекордсменом за кількістю та масштабністю влаштованих йому ювілейних заходів – українська громада мала нагоду п'ять разів вітати свого провідника. При цьому най-

менш знаним на сьогодні є піввіковий ювілей видатного вченого, котрий припав на важкі для українства роки Першої світової війни. Та й сам М. Грушевський у цей ювілейний для себе рік перебував далеко за межами Батьківщини: початок Великої війни «подарував» ученому арешт та заслання до російської провінції, де він не мав можливості повноцінно займатися улюбленою працею. Тож нижче спробуємо показати ставлення української громади до півстолітнього ювілею М. Грушевського та відтворити викликану цією подією історіографічну рефлексію.

Малознаним є факт, що п'ятдесятилітньому ювілею вченого переду-

вали дві дати, котрі попри воєнні негаразди були пригадані його сучасниками. Обидві вони припали на 1915 р. Першою було двадцятип'ятиліття з дня виходу наукової розвідки М. Грушевського про південноруські господарські замки. Попри війну і арешт самого вченого, на березневому засіданні Ради Українського Наукового Товариства (УНТ) було вирішено відзначити цю подію: «З приводу 25-ліття з початку наукової роботи М. С. Грушевського Збори постановили сей факт одзначити виданням збірника на честь його. Докладне обміркування доручити Раді» [11, 76]. Втім, далі проекту ця справа так і не посунулася – ми не знаходимо про неї жодних згадок у подальших протоколах УНТ.

Чверть століття наукової праці М. Грушевського було пригадано й на сторінках московського видання київського УНТ «Український науковий збірник»: «В лютому сього року минуло 25 років наукової діяльності проф. Михайла Сергієвича Грушевського, рахуючи з часу появи в № 2-му київських «Университетских Известий» його першої наукової праці *Южнорусские господарские замки в половине XVI века. Историко-статистический очеркъ (Південноруські господарські замки в половині XVI віку. Историко-статистичний нарис)* [28, 126]. Відзначимо, що крім наведеної інформації, жодне інше видання не згадало цієї події в житті бранця російського царату.

Сам М. Грушевський, попри життєві негаразди, також пригадав, що на лютий 1915 р. припадає двадцятип'ятиліття його наукової праці. Про це свідчить лист вченого до російського колеги Александра Лаппо-Данілевського. Вітаючи давнього

приятеля з двадцятип'ятиліттям наукової праці на той час симбірський бранець писав: «Виявляється, ми з Вами ровесники в науці – в цьому році закінчилося двадцять п'ять років і моєї наукової діяльності – тільки мені, що називається, боком виліз цей ювілейний рік!» [22, 247]. До речі, саме у лютому 1915 р. Михайла Грушевського було етаповано до першого місця його заслання – Симбірська. Це додало песимізму до тогочасного й без того тривожного настрою вченого. У листі до Олексія Шахматова він писав: «Так увінчалася моя наукова діяльність, якої двадцятип'ятиліття виповнюється тепер. Можу сказати, що моя діяльність була оцінена не по заслугах високо!» [22, 228].

Надзвичайно скромною була увага сучасників і до тридцятиліття літературно-наукової праці М. Грушевського, котре припадало на червень 1915 р. Через воєнне лихоліття, врешті як і відсутність самого ювіляра на Батьківщині, ця подія фактично пройшла повз увагу оглядачів українського життя. Єдиною статтею на сторінках харківської газети «Утро» на свято тогочасного лідера українства відгукнувся лише колишній співробітник ювіляра по київській редакції «Літературно-наукового вістника» Юрій Тищенко (Сірий). У статті під промовистою назвою *Невідсвяткований ювілей*, він звернув увагу читачів на несправедливість замовчування тридцятиліття громадського служіння М. Грушевського. Разом із тим, Ю. Тищенко вказав на об'єктивну сторону такої ситуації – повне розбиття українських інституцій і видань на Наддніпрянщині, що призвело до цілковитого завмирання національного життя. Та й про долю самого ювіляра

автор написав доволі відверто: «Де, нарешті, той, хто протягом тридцяти років беззавітно віддавав себе своїй батьківщині, хто вів боротьбу за відродження багатомільйонного народу?.. Не за своєю волею у цей важкий час залишив він свою батьківщину» [27, 2]. Втім, згадані негаразди, переконує Юрій Тищенко, не повинні призвести до забуття імені лідера українців попри його фізичну відсутність у рідному краї: «Не віддалить від українського народу проф. М. С. Грушевського й мовчання в рік його ювілею. Є нитки сполучні, над котрими всі попередження та винищення є безсильними. І цими нитками сполучними є та колосальна праця, котру протягом тридцяти років ніс М. С. Грушевський» [27, 2]. Далі автор нарису стисло познайомив читачів із провідними напрямками наукової, культурно-просвітньої та громадської праці М. Грушевського, акцентувавши на її соборницькій домінанті.

Значно голоснішим видалося відзначення національною інтелігенцією і в Галичині, і в Наддніпрянщині п'ятдесятиліття М. Грушевського. Сам ювіляр у цей час перебував уже у Москві, куди йому дозволили переїхати у серпні 1916 р. Втім, статус політичного піднаглядного, як і зосередженість на численних національних проєктах у другій російській столиці, унеможливили та вочевидь і знеохотили самого ювіляра до відзначення півстолітньої дати. Так, на сторінках *Споминів*, де надзвичайно докладно фіксуються тогочасні події, М. Грушевський згадує своє п'ятдесятиліття лише один раз – у контексті поширення Москвою чуток, «що мобілізувати будуть навіть 50-літніх», у зв'язку з чим учений радився з колегами, «яке

б таке заняття пошукати мені на всякий випадок» [6, 121].

Петербурзькі колеги М. Грушевського у своєрідний спосіб нагадали про нього на сторінках газети «Речь» у день його півстолітнього ювілею. У коротенькому, інформаційного характеру дописі від 30 вересня 1916 р. було повідомлено, що українському вченому врешті дозволили переїхати з Казані до Москви [18, 3]. Більш ніж місячне запізнення такої інформації виглядало доволі дивно у щоденній газеті.

В Австро-Угорщині з нагоди ювілею М. Грушевського вийшло спеціальне число «Вістника СВУ», повністю присвячене особі ювіляра [23, 788-789]. Статті цього випуску цікаві передусім з огляду на формування образу М. Грушевського як «батька нації». Так, у редакційній статті видатного історика було названо «великим учителем нації», а також «духовим провідником та ідеологом визволення України», продовжувачем національної справи кирило-методіївців та М. Драгоманова. Винятково у піднесеному тоні змальовано громадську, наукову, організаційну та педагогічну діяльність ученого, особливо акцентовано національну вагу його історіографічної праці. Стверджувалося, що М. Грушевський «вернув нації її дідів і прадідів, вернув їй її історичну гідність, сотворив науково обосновану українську схему історії східних Слов'ян, науково уґрунтовану історію України як історично-національної одиниці» [19, 777-778]. Незважаючи на розділеність українців лінією фронту та політичними орієнтаціями, автори висловлювали ювілярові слова вдячності за жертвовну працю від імени всього народу.

Решта публікацій випуску послідовно розкривали ключові моменти життєвого шляху, суспільно-політичної, видавничої, педагогічної та науково-організаційної діяльності М. Грушевського; особно наголошувалося на його ролі у розбудові НТШ та УНТ [16], [3], [9], [14]. З огляду на роз'єднаність українських земель і протистояння українців у складі ворожих армій, редакція часопису надрукувала український переклад статті М. Грушевського *Український П'ємонт*. Серед матеріалів випуску були також мемуарні матеріали, зокрема спогади Мирона Кордуби про обставини свого першого знайомства з майбутнім учителем і становлення львівської історичної школи [14, 795-796].

Розлогу статтю про історичні погляди ювіляра написав Володимир Дорошенко. Він, насамперед, акцентував на важливості історичних знань для зміцнення народної самосвідомості та перетворення етнографічної маси на повноцінну національну спільноту. Крізь цю призму автор охарактеризував основні етапи становлення української історіографії, наголосив, що саме М. Грушевський у низці своїх праць, найбільше – в *Історії України-Руси* дав «рідному народови правдиву, повну й докладну та систематичну його історію» [9, 782]. Підкресливши фундаментальність історичної синтези львівського професора, її епохальність як для розвитку науки, так і формування свідомості українського народу, В. Дорошенко високо підніс суспільне значення *Історії України-Руси*. Ілюструючи загальне позитивне сприйняття праці вченого в європейському та українському науковому світі, автор наво-

дить відомі схвальні оцінки А. Брікнера та С. Томашівського.

Окремо В. Дорошенко наголосив на важливості науково-популярних праць ювіляра, які своєю доступністю та гарячим патріотизмом знайшли відгук у серці кожного українця. «Сими працями, – підсумовує свої спостереження В. Дорошенко, – довершив Грушевський великого діла. Він саме дав у них те, чого нам не доставало, – дав повну, наукову та з українського погляду історію рідного краю й народу, написану з глибоким знанням і великою любов'ю. Сим він незвичайно підніс нашу самосвідомість і дав нам дорогоцінний Паллядій в нашій розвитку, могутню підойму для нашого національного поступу» [9, 783]. В аналогічному оцінному річищі характеризував В. Дорошенко багатогранну діяльність М. Грушевського і в інших виданнях СВУ [8, 272-273]. Зауважимо, що присвячений ювілею видатного вченого окремий випуск «Вістника СВУ» схвально сприйняла українська громадськість Галичини [25, 9].

Ювілей московського засланця відзначили також й інші українські часописи Австро-Угорщини, експонуючи в своїх дописах національну вагомість історіографічної, науково-організаційної та суспільно-політичної праці М. Грушевського. Так, львівське «Діло», коротко окресливши становлення вченого як історика та громадського діяча, докладно зупинилося на національному значенні багатогранної діяльності ювіляра. Його подвижницька праця, наголошувалося у нарисі, вирішальним чином спричинилася до пробудження національної енергії українського народу [29, 1-2]. Незважаючи на складні обставини



життя політичного засланця, вказувалося в газеті, М. Грушевський надалі веде активну діяльність, «працюючи науково і заходячись у публіцистичній області переводити в жите свої національно політичні ідеї» [29, 2].

У такому ж тоні про багатогранну роботу ювіляра для української нації писала інша львівська газета – «Українське слово». У редакційній статті було згадано ті сумні обставини, у яких видатний учений зустрів свій ювілей, – на засланні, далеко від сплюндрованих війною українських земель. Та глибокі знання законів історії, підкреслювалося в ювілейному нарисі, повинні переконати у невідворотності процесу відродження України, для якого всі свої сили та таланти поклав цей багатолітній провідник нації. «Михайло Грушевський, – читаємо в статті, – дуже причасний до сього діла воскресеня, відродженя та визволу України. Причасний як учитель нації, як один з її огненних стовпів в її блуканнях до обіцяної землі, як один з її духових провідників і ідеологів її визволення» [30, 2]. Далі йшла стисла характеристика основних напрямків національної праці ювіляра – науково-організаційного, ідейно-політичного, громадського. «За те все, – відзначалося далі, – що Михайло Грушевський дав Україні, за його працю яко вченого ідеолога й громадського діяча – велика йому дяка від усіх дітей України, хоча б стояли вони в иньшому від нього політичному таборі. Все що ясне, світле, благородне й чесно думаюче на Вкраїні шанує, почитає та витає сьогодні великого вчителя – Михайла Грушевського» [30, 2].

Відгукнулася на ювілей М. Грушевського і таборова преса [21, 43-50]. Жовтневий номер «Розваги»

відкривався розлогою вступною статтею *Професор Михайло Грушевський*. Автор допису Д. Гаркуша в загальних рисах змалював основні віхи життєвого та творчого шляху М. Грушевського, підкреслив масштабність здійснюваної ним національної справи, наголосивши на її важливості для об'єднання розділених кордонами українських земель. «В його особі, – зазначалось у статті, – російська й галицька Україна бачать силу свого національного єднання. Всеукраїнське єднання – це найлюбіща ідея М. Грушевського, його твори перейняті такою ідеєю, а кожний твір так і цвіте все новими ілюстраціями та доказами» [5, 2].

Говорячи про наукові праці вченого, автор підніс їх вагу як своєрідної історичної метрики народу, як документальну підставу для його боротьби за національне визволення. «Всі його історичні твори, в які він уложив велику силу своєї наукової здібности, – підкреслив Д. Гаркуша, – становлять якби цілий історичний факультет для українського громадянства. [...] Він своєю працею й енергією довів до того, що українська наука при кожній нагоді може задовольнити український нарід» [5, 2]. Розповівши про важку долю ювіляра в часи війни, автор зауважив, що «незважаючи на прикре становище засланця, М. Грушевський не дає собі спочинку й без перестанку працює й тепер, дописуючи до російських часописей. Як гідний син України він з погордою несе тяжкий свій хрест не за що лише, як за рідний край. [...] Та якби воно не було, ми в сі роковини не можемо оминати, не згадавши теплим словом великого борця за Україну, що карається за змагання до

вільного й самостійного життя українського народу» [5, 3].

Зальцведельське «Вільне слово» також вийшло із передовицею, присвяченою ювілею М. Грушевського. Схарактеризувавши роль наукової спадщини вченого для самоусвідомлення українського народу, редакція наголосила, що українське життя початку ХХ ст. настільки ж нерозривно пов'язане з ім'ям М. Грушевського, як 1880-і роки з ім'ям М. Драгоманова чи 1840-і – із діячами Кирило-Методіївського братства. Як і всі інші оглядачі творчого доробку та громадської діяльності ювіляра, дописувач «Вільного слова» також підніс соборницький первень його активного життя, прагнення до культурної єдності українців, розділених кордонами [17, 1-2].

«Великим Оборонцем України» назвали М. Грушевського в редакційній статті «Просвітнього листка», що видавався полоненими українцями у Вецлярі. Відзначивши нерозривність наукової та громадської діяльності ювіляра, автор нарису підніс виняткове становище М. Грушевського в тогочасному національному таборі, передусім як послідовного борця за ідею соборної України [2, 1-2].

Впадає в око, що як ювілеї 1915 р., так і півстоліття М. Грушевського, були цілковито обійдені мовчанкою Науковим Товариством ім. Шевченка. У протоколах того часу ім'я недавнього голови згадується лише у контексті продажу видавничих прав на німецькомовний переклад *Очерка истории украинского народа* (Зарису історії українського народу) СВУ [24, 67 зв., 68 зв.]. Разом із тим, очільники НТШ знайшли можливість і час спеціально зібратися для обговорення

змісту телеграми, в якій висловлювалося співчуття у зв'язку зі смертю цісаря [24, 85]. Вочевидь, мав рацію сам М. Грушевський, який на початку 1920-х років з гіркотою писав про цей період в історії Товариства, коли «Томашівські, Гнатюки, Щурати і Кривецькі старалися потім можливо споганити або замовчати, вишкортувати пам'ять сеї моєї праці» [15, 144].

Не пройшов повз увагу української громадськості ювілей М. Грушевського і в Російській імперії. Співробітники московської редакції «Украинской жизни», з якою по приїзду до другої російської столиці вчений нав'язав тісні контакти, присвятили ювілярові грудневу книгу часопису, згодом опублікувавши її матеріали окремою брошурою. У передмові до неї зазначалося, що це «скромна данина тому, чие життя, повне невсипущої праці, було цілковито віддане на користь української національної справи». Акцентуючи різнобічність творчих зацікавлень та культурно-громадської діяльності М. Грушевського, представники редакції підкреслили вплив ученого на розвій усіх напрямків українського життя початку ХХ ст. «В особі М[ихайла] С[ергійовича], – зазначалося у редакційній передмові, – ми маємо не лише значного вченого з великим ім'ям, але й настільки ж видатного суспільного діяча і талановитого, невтомного журналіста. У всіх галузях служіння українству, де проявилася різнобічна діяльність М. С. Грушевського, йому належать цілком виняткові та незабутні заслуги» [20, 15]. Збірка містила статті трьох авторів, які розкривали провідні напрямки діяльності ювіляра: Сергія Єфремова *На сторожі національної гідності*, Олександра Лотоцького

(під псевдонімом О. Белоусенка) *На громадському посту* та Миколи Василенка *М. С. Грушевський як історик*.

Різноплянину публіцистику М. Грушевського спробував узагальнити у своєму розлогіму дописі Сергій Єфремов. Назвавши ювіляра «центральною постаттю сучасного українства», розлого цитуючи його знакові тексти, оглядач переконливо показав вагомість для національної боротьби початку ХХ ст. виступів ученого на шпальтах громадсько-політичних видань по обидва боки Збруча. Унікальність Грушевського-публіциста, на думку С. Єфремова, полягає в здатності побачити витоки сьогоденних проблем українства у минулому та запропонувати їхнє вирішення з урахуванням широкої перспективи поступу молодій нації. Звісно, слушно зауважив автор, потреба відгукуватися на поточні події змушує М. Грушевського дещо сповільнити наукову працю, втім, твердить він, «бувають навіть моменти, коли, можливо, почесніше робити історію, а не писати її» [10, 4].

Образ М. Грушевського як громадського діяча представив його давній приятель ще з університетських часів Олександр Лотоцький. У річищі автобіографії самого ювіляра, він відтворив багатогранність громадського служіння старшого колеги: боротьбу за українську школу різних рівнів, науково-популяризаторську працю, організацію видавничої справи тощо. У підсумку автор влучно підмітив: «М. С. Грушевський – переважно вчений; але сильний темперамент громадського діяча не тільки надавав самій його науковій праці особливо-го життєвого інтересу, але й втягував його на більш широкий шлях суспільної діяльності» [1, 23].

Етапною для розуміння феномену Грушевського-науковця виявилася стаття М. Василенка [4, 18-34]. Тривалий час тримаючи в полі зору наукову працю М. Грушевського, відгукнувшись рецензіями на найбільш значущі його історичні твори, популяризуючи ідеї львівського професора у середовищі наддніпрянської інтелігенції, М. Василенко висвітлив віхи життєвого шляху ювіляра, доводячи, що його зацікавлення українським минулим було свідомим та органічним життєвим вибором. Провідними рисами наукового пошуку історика М. Василенко назвав «обережність в узагальненнях», об'єктивність, критичність у ставленні до джерел та історіографічної літератури, схильність до деталізації історичних фактів. Він також писав, що, на відміну від своїх попередників, М. Грушевський особливу увагу звертає на соціальну та культурну історію народу, а це дозволяє йому вести мову про нерозривність історії українців від доби раннього Середньовіччя до Нового часу.

Осібні дослідник зосереджується на аналізі історичної схеми ювіляра, називаючи її фундаментальною, а впровадження цієї схеми до історіографічної практики, на його переконання, робить роль М. Грушевського в українській науці «подібною до Соловйова в історіографії російській». Однак, на відміну від клясика російської Клію, праці українського вченого є значним кроком уперед, передусім у пляні високої культури організації наукового апарату його великої *Історії*. М. Василенко особливо підкреслив ідейний зв'язок історичних та суспільно-політичних праць ученого, наголошуючи, що останні своєю ґрунтовною історичною аргу-

ментацією та гарячим патріотизмом значною мірою спричинилися до зростання національної самосвідомості українського народу. «В особі проф. Грушевського, – зазначав він, – ми маємо видатного вченого історика, – видатного не лише обсягом поставлених питань, різноманітністю наукових завдань, науковою активністю й продуктивністю, а й глибиною дослідження та науковими методами, що ґрунтуються на нещадному застосуванні критики, поваленні історичних ідолів і обережному, але послідовному шуканні історичної істини, відновленні фактів і подій у їхній голій реальності й поясненні їх з нового наукового погляду».

Поява московської збірки не пройшла повз увагу української громадськості далеко за межами Росії. Галицькі українці схвально оцінили зміст грудневого числа «Украинской жизни», присвяченого М. Грушевському. Оглядач львівських «Шляхів», що став свідком стрімкого політичного злету вченого в березні 1917 р., відзначив: «Брошура написана цікаво й овіяна теплом щирости й вдячної пошани. [...] Брошура заслуговує, щоб її перекласти на українську мову й дати народній масі в руки. Се-ж настав новий період у життю ювілята. [...] Великі народні маси пробудились і ставлять будівлю нового життя. А серед них батько Грушевський, авторитетний, признаний вожд народного руху, його ідеолог і центральна особа сучасного українства» [12, 599].

Попри военний час та відмову самого ювіляра від будь-яких урочистостей, представники українського студентства приїхали до другої російської столиці, щоби привітати свого довголітнього опікуна та порадни-

ка. «Украинская жизнь» інформувала: «До Москви 11 грудня прибула депутація київського українського студентства до професора М. С. Грушевського та піднесла йому вітальну адресу з нагоди 50-ліття його життя, такого діяльного і плідного для української справи» [26, 88].

Підсумовуючи огляд викликаного півстолітнім ювілеєм М. Грушевського історіографічної рефлексії, звернемо увагу на її вагомість у творчій біографії самого вченого. Йдеться про те, що саме в грушевськіяні 1916 р., попри пов'язаними з війною комунікативними труднощами та нагінками на українство, було підведено своєрідний балянс щедрого на здобутки «неполітичного» періоду біографії видатного діяча. При цьому у око впадає цілковитий консенсус у визнанні вагомості національного служіння М. Грушевського: найбільш значущими в баченні співвітчизників виявилися його соборницькі зусилля, а також творення першої історичної метрики. Загалом же, саме в оцінках з нагоди п'ятдесятиліття ученого сфокусувалося ставлення і до виплеканої ним історіографічної традиції, і до сповідуваної громадсько-політичної практики. Тож стоп'ятдесятиліття М. Грушевського є поштовхом до всебічного переосмислення його ролі в новітній історії України.

### Bibliography and Notes

1. Белоусенко Александръ [Лотоцький Олександр], *На общественномъ посту. М. С. Грушевский как общественный деятель*, «Украинская жизнь», Москва 1916, № 12, с. 17-29.
2. В. Г., *Професор Михайло Грушевський*, «Просвітній листок», Вецяяр 1916, № 34, с. 1-2.

3. В. Д. [Дорошенко Володимир], *Наукове Товариство ім. Шевченка у Львові*, «Вістник СВУ» 1916, Число 127, с. 783-785.
4. Василенко Н. П., *Проф. М. С. Грушевський как историк*, [в:] *М. С. Грушевский (1866 – 1916). Издание «Украинской жизни»*, Москва 1917, с. 18-34.
5. Гаркуша Д., *Професор Михайло Грушевський*, «Розвага», Фрайштадт 1916, Число 12 (44), с. 1-3.
6. Грушевський Михайло, *Спомини*, «Київ» 1989, № 9, с. 114-157.
7. Дорошенко Володимир, *Історія України проф. Грушевського*, «Вістник СВУ» 1916, Число 127, с. 781-783.
8. Дорошенко Володимир, *Українство в Росії (Новітні часи)*, [у:] *Памяткова книжка Союза визволення України і календарь на 1917 рік з 103 ілюстраціями*, Відень: Накладом СВУ 1917, с. 246-354.
9. Дорошенко Володимир, *Українське Наукове Товариство в Києві*, «Вістник СВУ» 1916, Число 127, с. 785-786.
10. Ефремов С. А., *На страже національного достоїнства. К характеристике публицистической деятельности проф. М. С. Грушевскаго*, [в:] *М. С. Грушевский (1866 – 1916). Издание «Украинской жизни»*, Москва 1917, с. 46-62.
11. *Інститут рукопису НБУ ім. В.Вернадського*, Фонд Х, № 32919.
12. Карашкевич О. [Рецензія]: *М. С. Грушевський (1866 – 1916). Издание «Украинской жизни»*. Москва 1917, «Шляхи» 1917, Річник IV, с. 599.
13. Кордуба Мирон, *Грушевський про «нашу політику»*, «Вістник СВУ» 1916, Число 127, с. 786-787.
14. Кордуба Мирон, *Приїзд проф. Грушевського до Львова (особисті спомини)*, «Вістник СВУ» 1916, Число 127, с. 795-796.
15. *Листи Михайла Грушевського до Кирила Студинського (1894 – 1932 рр.) / Упорядкування, археографічна передмова Г. Сварник, Львів-Нью-Йорк, 1998, 266 с.*
16. *Професор Михайло Грушевський (з приводу 50-ліття уродин)*, «Вістник СВУ» 1916, Число 127, с. 778-781.
17. *Професор Михайло Грушевський*, «Вільне слово», Зальцведель 1916, Число 44, с. 1-2.
18. *Разрешение проф. Грушевскому проживать в Москве / Московская хроника*, «Речь», Санкт-Петербургъ 1916, № 270, с. 3.
19. *Редакційна стаття*, «Вістник СВУ» 1916, Число 127, с. 777-778.
20. Саликовский Ал., *Пять лет*, [в:] *М. С. Грушевский (1866 – 1916). Издание «Украинской жизни»*, Москва 1917, с. 1-16.
21. Сімович Василь, *Таборові видання під час війни*, «Книголюб», Прага 1927, Книга I, с. 43-50.
22. *Ссылка М. С. Грушевского. Подготовил Павел Елецкий*, [в:] *Минувшее: Исторический альманах*. 23, Санкт-Петербург: Феникс 1998, с. 207-262.
23. *Українські часописи про ювілей проф. М. Грушевського*, «Вістник СВУ» 1916, Число 127, с. 788-789.
24. *Центральний державний історичний архів України у м. Львові*, Фонд 309, Опис 1, Од. зб. 35.
25. *Центральний державний історичний архів України у м. Львові*, Фонд 364, Опис 1, Справа 80.
26. *Чествование проф. М. С. Грушевскаго / На Украине и вне ея*, [в:] *М. С. Грушевский (1866 – 1916). Издание «Украинской жизни»*, Москва 1917, с. 88.
27. Ю. Т-ко [Тищенко Юрій], *Неотпразднованный юбилей (К 30-летию литературно-научной и общественной деятельности проф. М. С. Грушевскаго)*, «Утро», Харьковъ 1915, 17 ноября (№ 2848), с. 2.
28. *Ювілей проф. М. С. Грушевського / Новини науки і письменства*, [у:] *Український науковий збірник*, Москва: Друкарня Т-ва Рябушинських 1915, с. 126.
29. *Ювілей історика України. З нагоди 50-ліття уродин проф. Михайла Грушевського*, «Діло», Львів 1916, № 298, с. 1-2.
30. *Ювілей Михайла Грушевського*, «Українське слово», 1916, Число 299, с. 2.

**Vladyslav Boyechko**

**THE REALIZATION OF THE POLISH STATE  
AS THE AUSTRO-GERMAN PROJECT**

Bohdan Khmelnytskyi Cherkassy National University, Ukraine

**Владислав Боєчко**

**РЕАЛІЗАЦІЯ АВСТРО-НІМЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ  
ПОЛЬСЬКОЇ ДЕРЖАВИ**

*Abstract:* The process of the preparation and realization of the Polish State project of by the Austro-Hungarian and German governments is clarified in the article. This process shown as a consequence of worsening of the situation in the Eastern front for Central countries and the necessity of winning over the population and resources of the Polish Kingdom. It is found out that Central countries have dealt with this process as their internal affair. The process of forming of new state structures in particular of the State Council of the Polish Kingdom and the participation in their activity of various political forces has been investigated. The reaction of Entente countries to the actualization of the Polish question from the side of Central countries has been underlined.

*Keywords:* the project of the Polish state, Central countries, forming of state structures, State Council

Один із напрямків сучасної української науки – дослідження становлення та функціонування парламентської демократії Другої Речі Посполитої. У сучасних дослідженнях українських учених простежено прагнення дати більш об'єктивну, ніж за советської доби, оцінку цієї проблеми. Українська полоністика представлена ґрунтовною працею Леоніда Зашкільняка і Миколи Крикуна [3]. У ній автори на основі нових джерел, здобутків історіографії та новітніх методологічних підходів розкрили різноманітні суспільні прояви життя поляків у різні істо-

ричні епохи, зокрема й у міжвоєнний період, а також показали взаємини поляків із сусідніми народами. Автори цілком справедливо відзначили, що відродження Польської держави стало результатом багатоміжової політичної традиції, державотворчих прагнень польської нації, сприятливих внутрішніх політичних і соціально-економічних чинників та міжнародної ситуації. Варто особливо виокремити працю відомої тернопільської дослідниці Лесі Алексієвець [1], оскільки в ній міститься ґрунтовний аналіз створення та функціонування польської політичної системи в 1918

– 1926 рр. Дослідження львівської полоністки Зінаїди Баран [2] стосується відродження і становлення Польської держави у 1918 – 1921 роках. Серед найновіших досліджень польської проблематики в українській історіографії є роботи Володимира Комара [6]. Предметом дослідження автора є проблема прометеїзму в політиці Польщі. Політична історія Другої Речі Посполитої розглядалася також і в наукових студіях Валерія Ярового [12]. Польська історіографія представлена значною кількістю робіт. Сучасні історики Польщі не ідеалізують розвиток Другої Речі Посполитої, намагаються об'єктивно його оцінювати, аналізувати всю суперечливість зовнішньополітичної діяльності уряду в складних міжнародних відносинах міжвоєнної Європи. Зокрема, багатоаспектним аналізом суспільно-політичного розвитку Польщі позначені праці Томаша Наленча [9], Маріяна Кальяса [5] та Барбари Якубовської [11]. Загалом польська історіографія представлена значною кількістю досліджень. Їй належить вагоме місце в історіографічному доробку з означеної проблематики.

У нашій статті ми досліджуємо процес підготовки та реалізації проекту Польської держави австро-угорським та німецьким урядами. Для цього спробуємо проаналізувати джерельну базу та історіографію по темі дослідження, охарактеризувати процес підготовки проекту Польської держави, висвітлити процес створення Польської держави австро-угорським та німецькими урядами.

Після того як російські війська в серпні 1915 р. відступили з терито-

рії королівства Польського, на його землі вступили війська Австро-Угорщини й Німеччини. Водночас заявила про себе Польська військова організація, підпорядкована Юзефові Пілсудському, яка була визнана Німеччиною. За короткий час було відновлено всі польські інституції. Також було впроваджено військову й цивільну адміністрацію, створено два генерал-губернаторства: німецьке, з органами влади у Варшаві, та австрійське в Любліні. Генерал-губернаторство Варшавське охопило 3/5 території Польського Королівства. Було ліквідовано російський поділ на губернії. У німецькій сфері впливу перебувало 32 повіти, а в австрійській – 27. До складу Варшавського генерал-губернаторства не увійшли чотири південно-східні повіти, а також Сувальська губернія, де більше половини населення складали литовці [4, 632]. Ці території залишалися під німецьким військовим управлінням. Улітку 1916 року бойові дії на Східному фронті набули позиційного характеру. Центральні держави почали відчувати серйозні труднощі у веденні війни, тому що були відрізані від ринків сировини. У пошуках виходу з такої ситуації та для продовження війни німецьке командування вирішило піти на поступки в питанні створення Польської держави. Під час переговорів із польського питання 11–12 серпня 1916 року німецький канцлер Теобальт фон Бетманн-Гольвег і австро-угорський міністр закордонних справ Штефан Буріян фон Раєч домовилися, що обидві держави – Німеччина та Австро-Угорщина – «поправлять» свої кордони з майбутньою Польщею [4, 642]. Таким чином, позиція Центральних

держав щодо Польщі свідчила про те, що вони продовжували розглядати польське питання як свою внутрішню справу. Для вирішення цього питання польська делегація на чолі з ректором Варшавського університету Ю. Будзінським 28 жовтня 1916 р. була прийнята в Берліні канцлером Т. фон Бетман-Гольвегом, а через два дні – у Відні міністром закордонних справ бароном Ш. Буріяном. Делегація Ю. Будзінського просила Центральні держави про видання державного акту щодо Польщі. Потім, на думку делегації, необхідно було призначити регента, наділеною всіма правами виконавчої влади; скасувати кордони між окупованими територіями; скликати тимчасову Державну раду для опрацювання конституції. Останнім актом створення Польської держави, вважала делегація, повинно стати проголошення влади польського короля, а кінцевою формою повинно бути точне визначення кордонів її території при укладенні миру. У Варшавському замку 5 листопада 1916 р. було проголошено маніфест імператорів Німеччини та Австро-Угорщини про створення Польського королівства – нового державного утворення, залежного від Німеччини і Австрії (відомий як *Акт двох імператорів*). У цьому акті проголошувалося: «Одухотворені непереборною впевненістю в остаточну перемогу своєї зброї і керовані бажанням, польські землі, вирвані з-під російського панування важкими жертвами їх переможних військ, привести до щасливого майбутнього, Його Імператорська величність Імператор Німецький, і Його Імператорська і Королівська величність Імператор Австрійський і

Рівноапостольний Король Угорський постановили із земель цих створити самостійну державу із спадковою монархією і конституційним ладом» [13, 48]. Польща мала отримати територію, відібрану від Росії, але лише в кордонах, встановлених Центральними державами, відповідно до тексту документу: «Точне позначення кордонів Польського королівства буде визначено». В акті також гарантувалося, що «нове королівство знайде в поєднанні з обома союзними державами гарантію, необхідну для вільного розвитку своїх сил». Центральні держави вказували також в своєму маніфесті, що Польща буде мати армію, якої «організація, навчання і управління будуть врегульовані за спільною згодою» [5, 288]. Спеціальним патентом Франц Йосиф, цісар Австро-Угорщини, застеріг збереження Галичини у складі Австро-Угорщини – з наданням «права самостійного вирішення своїх крайових прав», а галицькому населенню – «запоруку національного і економічного розвитку» [10, 110-111]. Хоча пляни широкої польської автономії Галичини не були втілені в життя, усі сподівання українців на поділ краю розвіялися, оскільки вся адміністрація в краї перебувала в руках поляків.

Акт 5 листопада 1916 р. мав значний вплив на міжнародну громадськість. Польська справа після тривалої перерви перетворилася на міжнародну проблему, яку повинні були вирішити всі великі держави. Німецька урядова газета «Norddeutsche Allgemeine Zeitung» із приводу маніфесту двох імператорів писала: «Звільнення Польщі пов'язане з перемогою німців і їх союзників. Тільки вони, а не Росія і не західні держави



мають в існуванні вільної Польщі свій власний життєвий інтерес [...]. Однак понад усі «за» і «проти» панує імператив, що заради блага нашого власного майбуття ми не повинні допускати, щоб Польща знову опинилася у руках Росії. Безпека Німеччини вимагає на вічні часи, щоб через Польщу, як через відкриті ворота, російські війська не отримали можливості відокремити Сілезію від Східної і Західної Пруссії й віроломно вдертися у нашу державу» [8, 12]. Повертаючись до акта від 5 листопада 1916 р., зауважимо, що його поляки зустріли без особливого ентузіазму. Та й реакція польських політичних сил суттєво різнилася: від захвату й до несприйняття. Юзеф Пілсудський із цього приводу зазначав, що акт 5 листопада суперечить міжнародному праву. Центральні держави фактично намагалися використати польське питання для утворення армії, яка могла б допомогти Німеччині на Східному фронті. Проте, іншим країнам намагалися продемонструвати власну шляхетність, як слушно зазначив Т. Наленч, «приховували нову форму експансії» [9, 454]. Однак реальні результати цього кроку лежали в іншій площині. Насамперед польська справа, що особливо важливо, поверталася на міжнародну арену, а країни Антанти мали визначити своє ставлення до неї. Протягом кільканадцяти днів польське питання не сходило зі шпальт французьких і англійських газет. На шляху поляків до незалежності сталася значна подія. Акт від 5 листопада 1916 року, як і спроби створення «польської державної влади», повністю підлеглої німецькому й австрійському генерал-губернаторам, не визнала, крім

Центральних держав, жодна інша країна. Уряд Росії 15 листопада 1916 р. виступив із протестом, оголосивши Маніфест 5 листопада недійсним, а 25 грудня 1916 р. цар Ніколай II зазначив, що однією з основних цілей війни є відбудова вільної Польщі з трьох її до цього часу розділених частин, щоправда, у союзі з Росією. Звичайно, це був крок уперед у вирішенні польського питання, оскільки Варшаві пообіцяли, що вона матиме державний устрій, із власними законодавчими палатами й армією. Рішення Росії підтримали її союзники. Це давало державам Антанти свободу маневру у використанні польського національного питання для дестабілізації ворога, особливо Австро-Угорщини. Уряди Франції та Великобританії, приєднавшись до російського протесту, надали Росії свободу дій у вирішенні польської проблеми. Союзники також визнали претензії Росії на Галичину, що було зафіксовано 14 лютого 1917 р. в таємній російсько-французькій угоді [1, 78-79]. Франція, в обмін на російську допомогу при встановленні післявоєнного східного кордону, зобов'язалася підтримати Росію в усьому, що стосуватиметься визнання після війни її західних кордонів. Йшлося про сприяння поширенню царської влади на всі або більшу частину польських земель, що перебували під владою Німеччини й Австро-Угорщини. Таким чином, жодна з держав, що поділили Польщу і перебували в стані війни, як і союзні Росії країни Антанти, не давали польському народові обіцянок відновити його національну державність у повному розумінні цього поняття. Фактично польським питанням прикривалися, маніпулюва-

ли задля задоволення власних інтересів. Росія прекрасно розуміла, що акт 5 листопада 1916 р. йшов далі ніж відозва Верховного головнокомандувача Росії великого князя Ніколая Ніколаєвіча від 14 серпня 1914 р. (метою якої було стимулювати серед поляків національний рух і створити польську збройну силу проти Центральних держав, але обіцяла Польщі не державну самостійність, а лише самоврядування). Польська еміграція на Заході отримала шанс використати свій вплив у зарубіжних столицях і розгорнути діяльність на втілення ідеї незалежності для своєї держави. Польські емігранти активізувалися в країнах Західної Європи і Північної Америки (у 1914 р. лише до США виїхало 2 млн. поляків із усіх трьох частин колишньої Речі Посполитої, зокрема, 900 тисяч із Росії, 500-600 тисяч із Галичини та Пруссії, а загалом за межами Польщі напередодні Першої світової війни перебувало до 6 млн. поляків) [3, 392]. За кордоном створювалися різноманітні польські організації, які надавали допомогу жертвам війни, військовополоненим, а також підтримували ідею створення Польської держави. Серед знаних польських наукових і культурних діячів були Г. Сенкевіч, Е. Пільтц, Ш. Аскеназі, професор Г. Нарутовіч, піяніст І. Падеревський та інші. Створений ними у США Польський центральний комітет провів кампанію збору підписів під зверненням до Президента США Вудро Вілсона (1856 – 1924) підтримати відновлення незалежної Польщі. Ця діяльність пізніше таки знайшла втілення у відозві Президента США В. Вілсона до конгресу США 8 січня 1918 р., тринадцятий пункт якої передба-

чав: «Слід створити незалежну Польську державу, яка повинна зайняти територію, на якій проживає переважно польський народ і якій потрібно забезпечити вільний і безпечний доступ до моря, і політична, територіальна й економічна незалежність якої повинна бути гарантована міжнародним пактом» [5, 293]. Заява американського лідера, без сумніву, мала дуже важливе політичне значення для Польщі. Відразу після проголошення акту 5 листопада 1916 р. у Польщі почали створюватися нові державні структури. 12 листопада 1916 р. було видано розпорядження варшавського генерал-губернатора про організацію Державної ради та Сейму в Польському королівстві. Однак цей акт стосувався лише території, що перебувала під німецькою сферою впливу. Щодо сфери впливу Австро-Угорщини, то необхідно було прийняти особливе погодження з урядом цієї країни. Сейм мав складатися з 70 депутатів, вибраних на повітових сеймиках, а у Варшаві й у Лодзі – через міські корпорації (міські ради). До складу Державної ради повинні були входити голова, що призначався генерал-губернатором, і члени за виборами й за призначенням. Компетенція Державної ради й Сейму була надзвичайно обмеженою: Державна рада отримала право висловлювати свою думку про закони, подані генерал-губернатором, давати пропозиції стосовно крайового управління і напрацьовувати проекти постанов Сейму. Предметом цих постанов мали бути дотаційний фонд, призначений для обслуговування потреб комунальних спілок, витрати крайового меліораційного фонду та фонду відновлення терито-

рій, зруйнованих війною. Сейм отримав право встановлення надбавок до прямих податків, а також право укладення позик. Зазначена постанова не набула чинности, тому що 26 листопада 1916 р. було видане нове розпорядження про тимчасову Державну раду в Польському королівстві, підписане обома генерал-губернаторами (німецьким і австрійським). Ця Державна рада повинна була складатися з 25 членів, призначених рескриптами обох генерал-губернаторів: 15 з німецької окупаційної зони, 10 – з австрійської. Кожен генерал-губернатор делегував до Державної ради урядового комісара і двох заступників. Державна рада обирала свого представника з титулом коронного маршалка і його заступника. Мовою ведення справ Державної ради була польська, але органи країн Центральної держав могли послугуватися німецькою. Засідання Державної ради велися закрито. Членом ради став і Юзеф Пілсудський, очоливши військову комісію. Її завданням було створення «польського вермахту», за допомогою якого передбачалося зміцнення армій країн центрального блоку. До компетенції Державної ради належало висловлювання своєї думки з питань законодавства на запити обох окупаційних адміністрацій – німецької і австро-угорської – або хоча б однієї з них. Крім того, до її компетенції було віднесено сприяння у створенні подальших державних заходів у Польському королівстві. Державна рада мала право: напрацьовувати проекти розпоряджень про встановлення загального представництва частин Польського королівства, керованих окупаційними владами; складати заходи

польської державної адміністрації; подавати за власною ініціативою пропозиції і проекти зі справ краю. Однак генерал-губернатори фактично ігнорували її рішення. Отже, хоч рада і претендувала на роль тимчасового уряду, але її функції зводилися до дорадчих. Згідно з внутрішнім регламентом від 30 січня 1917 р. головним органом Державної ради були загальні збори його членів, так званий пленум, під головуванням коронного маршалка або віце-маршалка. Виконавчим органом пленуму був виконавчий відділ, до компетенції якого входило виконання постанов пленуму. Він очолював всю адміністративну і організаційну діяльність Ради, а до його складу входили маршалок, віце-маршалок і сім членів, вибраних Радою. Одночасно, кожен із членів був директором одного із 8 департаментів: військового, фінансів, закордонних справ, внутрішніх справ, народного господарства, праці, юстиції, віросповідання й народної освіти. Департаменти здійснювали підготовчу роботу для пленуму й виконували його постанови під керівництвом виконавчого відділу. На противагу Державній раді та виконавчому відділу, які збиралися на засідання за потреби, департаменти діяли як постійні органи. Кожний департамент повинен був мати у своєму складі раду департаменту, очолювану директором, призначеним із запрошених осіб, а також із членів Державної Ради, які дали на це свою згоду. Рада департаменту повинна була служити дорадчим органом і висловлювати думку з усіх питань загального характеру, які належали до компетенції департаменту. Разом із тим передбачалося організувати на міс-

цях – в повітах і у великих містах – інститут місцевих комісарів, які повинні були призначатися Державною радою аж до організації місцевої адміністрації. Однак окупаційна влада протестувала проти цього, побоюючись, що Державна рада, яка вже робила спроби контролювати адміністрацію в Варшаві, отримає можливість здійснювати свій нагляд за їх діяльністю на всій території краю. З моменту створення Державної ради правове становище польських територій не змінилося, адже керівництво краєм продовжувало перебувати в руках окупаційної влади, а всі спроби Державної ради взяти це управління в свої руки залишалися безрезультатними. Це виявилось насамперед у справі польської армії. Після тривалих зволікань представники німецьких та австрійських військових кіл узгодили текст присяги створюваної польської армії («польського вермахту»). У ній йшлося про вірність Польському королівству, майбутньому королеві й союзним арміям Німеччини та Австро-Угорщини [5, 289]. Свою позицію Державна рада висловила в меморіалі від 1 травня 1917 р., спрямованому до нового імператора Австро-Угорщини Карла I, з вимогою сприяти утворенню самостійної об'єднаної Польщі. На це звернення вони отримали відповідь від 8 липня 1917 р. Її зміст можна звести до трьох пунктів: 1) Державна рада висловила бажання призначити регента, а Центральні держави запевнили, що це бажання повністю відповідало їхнім власним намірам і буде здійснено відразу, як тільки будуть створені умови для успішної діяльності регента; 2) Центральні держави визнали Тимчасову державну

раду представником новостворюваної Польської держави і мали впевненість, що Державна рада якнайшвидше завершить свою підготовчу діяльність для конституційної й адміністративної організації Польського королівства; 3) Центральні держави просили підготувати проєкт передачі управління справами органам польської центральної влади [4, 363].

У ситуації, що склалася влітку 1917 р., орієнтація на Центральні держави втратила сенс. У зв'язку з цим Юзеф Пілсудський вийшов із Державної ради. Після того, як він 2 червня 1917 р. з частиною легіонерів відмовився скласти присягу на вірність союзним німецькій і австро-угорській арміям, 22 липня 1917 р. його заарештували та ув'язнили у фортеці Магдебург, а легіонерів інтернували. Проблема так званої «кризи присяги» спричинила загострення конфлікту між польською громадою та окупаційною владою, сприяючи зростанню популярності Ю. Пілсудського. «Хай живе незалежність! Хай живе Пілсудський!» – злітало з численних відозв, листівок, що масово поширювалися у той час [4, 372]. Керівництво незалежницьким рухом опинилося у так званому Конвенті Організації А, яким керував Є. Морачевський. Головним його завданням було захоплення влади у слушний момент і проголошення Польської республіки. Внаслідок такої ситуації й поведінки німців, відсутности згоди на створення справжнього уряду Тимчасова державна рада прийняла рішення про саморозпуск. Імператори Німеччини й Австро-Угорщини надалі не залишали спроб заручитися підтримкою поляків для здійснення своїх плянів. У вересні 1917 р. Цен-

тральні держави висловили згоду на створення «польської державної влади» [4, 383-384]. Вона мала складатися з Регентської ради і Державної ради як законодавчого органу. Регентами стали А. Каковський, З. Любомірський, Ю. Островський. Першим головою утвореного 21 листопада 1917 р. уряду було призначено Я. Кухажевського. Однак, попри залежність названих органів від окупаційної влади, позбавлення свободи дій, вони все ж започаткували формування засад польської адміністрації. У той час, незважаючи на складність ситуації, у країні відбулися деякі позитивні зміни. Почалася розбудова польської національної школи. У вересні 1917 р. було створено Міністерство юстиції. Водночас окупаційна влада вміло використовувала польські адміністративні структури для реквізиції продуктів харчування, вивезення обладнання, сировини та робочої сили до Німеччини.

Загалом, австро-німецький проєкт Польської держави не відповідав польським інтересам й був радше спрямований на заспокоєння та тримання під контролем польського національного руху. Пропоновані органи влади, як Регентська, так і Державна ради не мали реальних повноважень. Проте, навіть ці обмежені поступки в «польському питанні» польська національна еліта використала для консолідації, нарощення політичного та й військового потенціалу й продовжила боротьбу за здобуття власної державности.

1. Алексієвець Леся, *Польща: утвердження незалежної держави 1918 – 1926*, Тернопіль 2006, 448 с.

2. Баран Зінаїда, *Відродження і становлення Польської держави 1918 – 1921 рр.*, Львів: Львівський державний університет імені Івана Франка 1995, 52 с.

3. Зашкільняк Леонід, Крикун Микола, *Історія Польщі. Від найдавніших часів до наших днів*, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2002, 752 с.

4. *История Польши* / Ред. И. Миллера, И. Хренова, Том 2, Москва 1955.

5. Kallas Marian, *Historia ustroju Polski X – XX w.*, Warszawa: PWN 1997, 564 s.

6. Комар Володимир, *Концепція прометеїзму в політиці Польщі (1918 – 1939 рр.)*, Івано-Франківськ 2011, 360 с.

7. Kumaniecki Kazimierz, *Ustrój państwowych władz administracyjnych na ziemiach Polski*, Kraków: Leon Frommer 1920, 198 s.

8. Малицкий Александр, *Государственный строй Польши. Очерки*, Москва 1930, 140 с.

9. Samsonowicz Henryk, Tazbir Janusz, Łepkowski Tadeusz, Nałęcz Tomasz, *Polska. Losy państwa i narodu. Do 1939 roku*, Warszawa: Iskry 2003, 608 s.

10. Тищик Борис, *Західноукраїнська Народна Республіка (1918 – 1923). Історія держави і права*, Львів 2004, 359 с.

11. Jakubowska Barbara, *Ruch ludowy wobec przeszłości narodowej (do 1939 r.)*, Warszawa 1995, 365 s.

12. Яровий Валерій, *Новітня історія Центральноєвропейських та Балканських країн. XX століття*, Київ: Генеза 2005, 816 с.

13. *Zbiór najważniejszych dokumentów do powstania Państwa Polskiego*, Warszawa-Kraków: Nakładem Księgarni J. Czerneckiego 1920, 186 s.

Vasyl Ilnytskyi

**UKRAINIAN INSURGENTS' STRATEGY AND TACTICS  
IN VO-4 "HOVERLIA"**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

**Василь Ільницький**

**СТРАТЕГІЯ І ТАКТИКА УКРАЇНСЬКИХ ПОВСТАНЦІВ  
У ВО-4 "ГОВЕРЛЯ"**

*Abstract:* The article is devoted to one of the most important issues of insurgent activity – strategy and tactics. It was found that well developed and constantly corrected strategy and tactics allowed Ukrainian Insurgent Army for almost ten years to fight against the establishment of Soviet administration in Western Ukraine. The author proved that in insurgent army there were conspiracy rules violations that led to the loss of its human and material resources.

*Keywords:* Ukrainian Insurgent Army, strategy, tactics, insurgents, program, Carpathian region, VO-4 "Hoverlia"

Стратегія і тактика у житті повстанської та підпільної формацій відігравали особливо важливе значення. Адже завдяки вдало розробленим принципам стратегії і тактиці вдавалося забезпечувати життєздатність організацій і тривалий опір окупантам. Розробка стратегії і тактики, донесення її призначення до усіх членів, контроль за її дотриманням були поставлені в УПА на високому рівні і стосувалися усіх без винятку сфер життя (організаційне, особисте і т. д.). Реальність диктувала свої правила, а відтак змінювалися умови боротьби, тому стратегія і тактика корегувалися відповідно до обставин.

Проблема вивчення стратегії і тактики у діяльності повстанських

структур ВО-4 "Говерля" не знайшла свого комплексного відображення у наукових дослідженнях. Питання конспірації порушувалися в узагальнюючих працях з історії українського визвольного руху А. Кентія, Ю. Киричука, А. Русначенка, В. Сергійчука [15], [16], [19], [20]. Значну увагу підготовці та проведенню рейдової діяльності як однієї з стратегічних форм боротьби приділив Р. Забілій [14]. Розробку тактичних схем "Дажбог", "Олег", "Орлик" у підпіллі розглядає Д. Веденєєв і Г. Биструхін [1]. Однак окремого висвітлення цей аспект не отримав. Саме відсутність комплексних робіт, присвячених різним напрямкам цієї діяльності, зумовлює актуальність даної роз-

відки. Наше дослідження набирає актуальності з огляду на обмежені відомості про участь українців-«східняків» у визвольних змаганнях 40 – 50-х рр. ХХ ст.

Період кінця 1944 р. – першої половини 1945 р. характеризувався найбільшою кількістю і масштабністю бойових дій. Саме у цей час відділи УПА понесли найбільш серйозних втрати, що й спонукало керівництво як ОУН, так і УПА перейти до нової тактики. У травні 1945 р. завершилася реорганізація УПА. До речі, ТВ-21 “Гуцульщина” під час боїв 04 – 05.1945 р. фактично розпалася, але впродовж літа відділи УПА знову зібралися, правда, у значно меншій кількості. Натомість відділи УПА на теренах ТВ-24 “Маківка” зазнала втрат, тому керівництво було змушене провести реорганізацію. У 1944 р. відділи УПА діяли переважно куренями, досить часто загонами (полками) і у виняткових випадках з’єднаннями (дивізіями). До речі, саме завдяки сприятливій гірсько-лісистій місцевості куренями відділи УПА найчастіше діяли у ВО “Говерля”. Проте суворі умови нового окупаційного режиму, а також наближення зими змусили командування УПА наприкінці 1944 – на початку 1945 р. змінити тактику і перейти на діяльність меншими структурними ланками [9, 92зв.]. Хоча до цього на усіх теренах однією з найефективніших бойових одиниць (1944 – 1945 рр.) були сотні, які могли тимчасово об’єднуватися в курені на час проведення різноманітних акцій. Після цього відділи УПА ТВ-24 “Маківка” почали діяти переважно чотами: “В горнилі боротьби, в розпалі повстанських боїв твориться

тактика малих відділів (підвідділ, підрозділ, група), інакше партизанська (групова) тактика” [10, 125].

В. о. командира УПА-Захід В. Сидор наказував штабам і командирам Відтинків видати інструкцію (№1/45 від лютого 1945 р.), згідно з якою необхідно було: а) провести чистку підрозділів із метою усунення слабких і ненадійних осіб; б) переходити до дій чотами, які в разі необхідності мали об’єднуватися у великі одиниці. Водночас рої отримували завдання і за потреби могли діяти самостійно; в) ліквідувати різноманітні нежиттєздатні одиниці (жандармерія, військова розвідка тощо); г) ліквідувати різні вищі командні посади (курінних, сотенних), а людей призначали командувати існуючими життєздатними одиницями (чотами) чи переводили на політичну роботу; д) проводити рейди на чужій неосвоєній території; е) проводити не чисто бойові, а й пропагандистсько-бойові операції. При цьому вводилася нова назва Відтинок, який не мав зливатися з територіальною одиницею. Тобто дали вказівки переходити до дій чотами, які в разі необхідності об’єднувалися у великі одиниці [7, 102], [22, 1]. До речі, перехід до дій малими групами був зумовлений і практичним досвідом військових зіткнень із репресивно-каральними органами. Зрозуміло, в час відкритої боротьби відділів УПА з більшовиками великі відділи УПА легко виявлялися і чисельно переважаючими силами більшовиків оточувалися, знищувалися чи захоплювалися. У результаті великих втрат серед особового та командного складу в боях з військами НКВД було заборонено діяти

з'єднаннями в кількості сотень і куренів, а існуючі з'єднання дислокувати при сітках ОУН у такому підпорядкуванні: кожний районний провідник, який обслуговував 10 – 15 сіл, зобов'язаний дислокувати сотню УПА по роях – відділах по 10 – 15 бійців у кожному обслуговуваному населеному пункті. Окрім цього, він зобов'язаний через станичних забезпечувати їх харчуванням, одягом і допомагати в будівництві криївок, а командир сотні мав стежити за її бойовим станом і проводити доукомплектування [4, 63]. Продовольство повинні були заготовлювати самостійно. Кожний референт отримував декілька сіл, з яких збирав продукти. Продовольство по селах збирали станичні і кущові [12, 58], [6, 30]. Практикували і розділення на зимовий період відділів УПА, які в літній період знову об'єднувалися для проведення масштабних бойових операцій. Одним із тактично-стратегічних завдань був задум зорганізувати по селах резервні відділи на чолі з комендантами (військовиками села). За аналогією до діючих, сотні ділилися на чоти, ті на рої, число яких в різних селах було різне, залежно від кількості чоловічого населення, придатного для військової служби. Бійці сотень проходили самостійне військове навчання [4, 1-3]. Тому у другій половині 1945 р. – першій половині 1946 р. акції проводилися переважно окремими чотами. Так, у наказі “Роберта” від 2 листопада 1945 р. зазначалося, що відповідно до інструкцій від лютого 1945 р. (військові вказівки) ще раз робився наголос і доводилося до відома, що курені і сотні, як військові одиниці, ліквідовуються. Саме

тому необхідно було перевести всі відділи УПА на діяльність чотами, які у разі потреби з'єднувати у більшій одиниці, застосовуючи методи боротьби тероризму та турбування ворога.

Тобто, починаючи з 1946 р. український визвольно-революційний рух почав переходити від форми масової повстанської боротьби до форми глибоко підпільної боротьби. Ця зміна тактики мала такі вияви: по-спідовно, відповідно до обставин і необхідности, в окремих районах розформували відділи УПА, а їх членів, командирів і бійців переводили до оргсітки, до підпільної сітки; побут і робота підпілля глибоко конспірувалися, на відміну від того, як це було у період масового розгортання дій УПА (головна мета цих дій – не дати ворогові розширити його владу за область і райцентри). Тепер на перший план висунули політико-пропагандистську і політorganізаційну роботу. У Дрогобицькій і Станіславській областях наказом головнокомандуючого УПА останні відділи УПА були розформовані наприкінці літа 1949 р. Після цього основною формою боротьби українського визвольно-революційного руху стало збройне підпілля. Воно діє при зберіганні найстрогішої конспірації [6, 138].

Тяжкі умови зими 1944 – 1945 рр., а також активні операції відділів МВД призвели до скорочення відділів УПА на 40%, а ОУН навесні 1945 р. була змушена зліквідувати господарську референтуру, щоб за рахунок її кадрів посилити роботу на інших ділянках. Значні втрати змусили ОУН у 1947 р. розпустити УПА для того, щоб поповнити кадри



ОУН. Кількісний склад ОУН Карпатського краю став малочисельним [6, 19]. На окремих територіях сили ОУН і УПА збереглися доволі добре, тому, наприклад, провідник Дрогобицького окружного проводу ОУН І. Лаврів не мав наміру розпускати УПА, оскільки не було потреби поповнювати і зміцнювати оунівські референтури [6, 19]. У разі посилення репресій передбачалося довести кількість членів їх до 15 – 20 і навіть менше. Решта мали легалізуватися і проживати далі діяти як симпатки. Інші повинні піти у глибоке підпілля: зробити бункери, заготувати продукти, зброю і технічні засоби для друку націоналістичної літератури. Після цієї “чистки”, яка проводилась як серед рядового, так і серед офіцерського складу, в УПА мали залишитися тільки боєздатні бійці та добровольці. Роман Шухевич говорив що до 20 липня 1945 р., тобто до останнього терміну явки з повинною, яку встановив уряд УРСР, ця “чистка” була завершена. З УПА для явки з повинною було відправлено 20 – 25% особового складу [5, 2-3]. Безумовно, перегляд людського складу кожного із відділів дозволив забезпечити життєздатність цілої підпільної армії. Роки боротьби підірвали здоров’я частини бійців, водночас у лавах партизан перебували і звичайні пристосуванці, які мали лише ідею самозбереження, агентура і навіть злочинці. Саме звільнення від такого баласту могло забезпечити організованість, мобільність, підвищити бойовий дух, а відповідно збільшити успіхи у протистоянні з російськими окупантами. У цьому контексті значно допомагали урядові кампанії, оголошені про явку із

повинною. Частина керівного складу відділів переводилася у теренову мережу, підсилювалися слабші адміністративно-територіяльні ділянки (наприклад, Д. Вітовського-“Зміюку” разом із куренем “Журавля” відправили у ТВ-24 “Маківка” для реорганізації та підсилення націоналістів цієї території). Саме після цього особливий акцент ставився на збереженні бійців відділів УПА. Так, у наказі ч.1/46 УПА-Захід “Говерля” (20 січня 1946 р.) наголошувалося: “1. Перестерігається перед а) ангажуванням і зводжуванням боїв більшої міри в зимовому реченці, тобто цілоденних або кількоденних битв з ворогом коли вони примусово не накинута ним і безвихідністю положення. Навіть таким нпр. відношення як 35:225 втрат в нашу користь, є для нас до певної міри вирішним тоді, коли для ворога ні, б) незгармонізованістю відтинків і в часі, і просторі далекого рейдування, нпр. рейд “Дзвонів” (до того ж курінем). Йшов по трасі і назустріч повертаючим і переслідуваним “Журавлям” [10, 159].

Уже наказ ч. 9/44 від 25 листопада 1944 р. рекомендував не використовувати повною мірою усіх можливостей для удару по ворогові. Наголошувалося, що слабкість командирів була причиною дезертирства, втеч від самостійної діяльності і переходів під управління сильного командування. У результаті цього одні терени були обезголовлені, інші – навпаки переобтяжені кадрами. Зауважувалася тенденція потягу до власних домівок, індивідуального переховування. Відтак мали місце навіть дезертирства цілих роїв і навіть чот до рідних місць-

востей. Ця проблема зумовлювалася і недостатньою кількістю політвиховників. Зокрема, на конференції керівництва Карпатського краю 22 жовтня 1945 р. біля с. Сукіль Козаківської сільської ради (тепер у складі Болахівської міської ради Івано-Франківської обл.) М. Твердохліб стверджував, що найгірше поставлена робота політвиховників у ТВ-21 [3, 211]. На підтвердження цього він наводив аргументи, що у ТВ-21 “Гуцульщина” навесні 1945 р. 50% повстанців розбіглися і 25% дезертирували, у ТВ-23 дезертирували 10 – 15% повстанців. Другий критичний момент настав після 20 липня 1945 р., коли керівництво УПА вважало, що большевики нанесли потужний удар по УПА, тому посилювалося дезертирство. Водночас М. Твердохліб резюмував, що замість загиблих і заарештованих в УПА прийшло майже 60% здібних учасників і приблизно 40% слабких [3, 213].

Зменшення чисельности, однак, підвищило бойову здатність, до того ж відпала потреба у широко розгалуженій господарчій сітці, яка до цього була вкрай необхідною для забезпечення величезних відділів УПА. Створювалася мережа ретельно замаскованих складів, у яких зберігалася все необхідне для відділів УПА [23, 110]. Натомість більші відділи залишилися на теренах, де цьому сприяли географічні умови (ліси, гори) та можливості для матеріально-харчового забезпечення.

Структурні трансформації не пройшли повз увагу російських спецорганів, які відзначали, що після розгрому великих формувань упродовж 1944 – 1945 рр. відділи,

перегрупувавшись, розділилися на дрібні групи, перейшли у глибоке підпілля, без потреби не проявляли значної активності. Цікаві спогади щодо протистояння українського визвольного руху з радянською тоталітарною системою залишив Василь Чижевський, який, пишучи про зиму 1944 – 1945 рр., зазначав: “Большевицькі сподівання, що зима вижене УПА з лісів та допоможе їм її зліквідувати, не справдилися. Зима випала виїмково легка, майже безсніжна, так що навіть большевики говорили, що «навіть Бог бандерівець, бо дав бандерівцям легку зиму». Рівно ж відділи звикли вже до зимових умов у лісі” [23, 100]. З настанням літа дрібні групи і одиниці концентрувалися в більші, виходили з населених пунктів, де вони перебували в зимовий період, в лісові масиви і починали активізувати свою діяльність (здійснення засідок на працівників репресивно-каральних органів, атентати, напади на військові бази, військовослужбовців, на колгоспи і підприємства, знищення приміщень сільрад та документальної бази) [13, 128]. Історик Юрій Киричук виділяв основні тактичні форми, які використовувала УПА: засідка, напад, терористичний акт, саботаж, рейд, вихід з оточення [17, 141]. До речі, поручник В. Андрусак-“Різун” видав працю *Як перемагати* (Частина перша, червень 1945 р.), в якій розписав основні тактичні прийоми поведінки зв’язкових, маневрування роїв, постойв чот, сотні, дислокація рейдуючої чоти, таборування чоти у лісі, оборона у лісі та прорив з оточення, наскок на село і бій на місцевості тощо [11, 70-75зв.].

Основними завданнями відділи УПА у зв'язку зі зміною окупанта були: 1) не допускати створення, а за наявності знищити адміністративні советські об'єкти; 2) здійснювати супротив створенню господарських об'єктів (колгоспів, радгоспів, МТС тощо); 3) охорона місцевого населення від різноманітних репресій, виселення, перешкоджання просуванню репресивно-каральних органів; 4) підтримка поширення шкільництва, матеріальна допомога вчителям, намагання зменшити вплив большевиків у школі, рекомендувати при навчанні дітей відкидати ідеологічні догми; 5) поширення впливу на місцеві адміністративні установи.

Маневруючи, відділи УПА намагалися завдати ворогові якомога більших втрат, не приймали інтенсивного бою, а виходили з оточення [23, 94-95]. Восени 1945 р. відділи УПА провели низку акцій на залізницях, передовсім напади на поїзди, якими вивозили стягнений контингент, майно тощо. Щодо тактичних прийомів, які використовувала УПА, міститься досить розлога інформація у виписці із доповіді УББ НКВД УССР (за III квартал 1945 р.), в якій зазначалося, що у липні – вересні 1945 р. відбулася зміна тактики УПА. Замість масових диверсійно-терористичних акцій повстанці перейшли до індивідуальних форм боротьби і дрібногрупового терору, диверсій, “турбуючих акцій”, направлених на зрив основних господарсько-політичних заходів советської влади, на знищення советського партійного активу й осіб, які активно співробітничали із советською владою. Характерною рисою

вказаного літньо-осіннього періоду визнавалося збільшення збройних проявів з боку УПА у галузі сільськогосподарства – спроби зриву хлібопоставок державі, перешкоджання в обмолоті зерна, знищення сільськогосподарських машин (тракторів, молотилок тощо), підпал полів і складів “Заготзерна”. Другою характерною ознакою цього періоду стало значне збільшення збройних проявів за рахунок вбивства боївками тих, хто з'явився з повинною, і їх сімей. Третьою ознакою – значна кількість проявів, пов'язаних із чисткою ОУН і УПА [8, 79]. Зокрема, наказ Ч.2. УПА-Захід “Маківка” визнавав: “У зв'язку із збиранням нового врожаю большевики будуть старатися витиснути з України якнайбільше хліба в тій цілі, щоб обниженням життєвої стопи народу до ненормального вегетаційного рівня, відвернути його увагу від боротьби за визволення. В тій цілі наказую: а) Освідомити населення, щоб затягували жнива, проволікали обмолот, ховали зерно, зривали поставки, бо виконання сталінських норм – то новий голод, руїни і тенденція примусу до «колгоспного будівництва». б) Нищити врожай по радгоспах і «підсобних господарствах» на пні, копах і стертах. Для утруднювання вивозу хліба з України нищити засоби транспорту, збиральні машини, молотарки, трієри, державні елеватори, приймальні пункти та їх устаткування. II [...] Ворог мусить бути битий скрізь днем і ніччю шляхом засідок, наскоків, атентатів. Діяти чотами, півчотами і роями, тримаючи сталий зв'язок зі своїми зверхниками, щоб на випадок потреби можна було скоро зійтись в сотню” [10,

225]. Із зменшенням чисельности відділів натомість вдосконалюється їхня стратегія, тактика. Командири вчать проводити ефективні акції малими групами.

До речі, крім інтенсивної бойової діяльності, у вересні – жовтні 1945 р. відділи УПА провели низку пропагандистських акцій (наприклад, шкільна акція у вересні 1945 р. та проти святкування чергової річниці жовтневої революції 7 листопада 1945 р.). Мета проведення шкільних акцій – усунення із навчальних закладів чи хоча б зменшення впливу большевицької пропаганди на саме навчання. Кожна акція супроводжувалася не лише виступами пропагандистів, але й поширенням значної кількості друкованої продукції (листівок, відозв, закликів тощо) [23, 123-124]. З весни 1946 р. УПА перестала проводити бойові операції, а вже починаючи з літа 1946 р., почала збирати дезертирів і готувати їх до зими 1947 р. Згідно з інструкцією від червня 1947 р. УПА розпускалася, а її члени мали перейти в референтури СБ і пропаганди [6, 29]. Проте навіть після демобілізації відділів УПА командири відтинків залишалися при округах для того, щоб потім можна було їх використати для виконання конкретної організаційної роботи. Решта упівців включили в організацію на ту чи іншу ділянку роботи (боївки СБ, охорона референтів, провідників, зв'язок тощо). Водночас ці заходи проводили із дотриманням суворої конспірації. Демобілізовані отримували інформацію про нове призначення без пояснень [2, 124]. Отже, після розформування відділів УПА її військові функції практично пере-

брала на себе мережа ОУН. Починаючи з 1946 р., український визвольний рух почав переходити від форми масової повстанської боротьби до форми глибокої підпільної боротьби. Зміна тактики виявилася у тому, що відповідно до ситуації і необхідності із розформованих відділів УПА, командири і бійці переходили до організаційної сітки, здійснювалася конспірація усіх сфер життя і діяльності (основний акцент робився на тому, щоб перешкодити зміцненню советської влади). При цьому ставилися завдання: “1. за всяку ціну утримати на українських землях в ССРС нашу підпільну організацію і в відповідності з потрібними можливостями більше її розвивати”; 2. Через підпільну організацію, а також всіма іншими способами вести серед українського народу, серед народів всього ССРС роз'яснювальну пропагандистську роботу; 3. Організувати супротив українського, а також по мірі можливості і інших народів ССРС проти большевицьких грабіжників і експлуататорів на всіх ділянках життя; 4. Проводити бойові – збройні заходи, які необхідні для того, щоб не дати окупантам закріпитися на наших землях, так як вони цього хотіли, і щоб не дозволити московсько-більшовицьким злодіям і всім їхнім наймитам вже цілком безкарно проводити їх злодіяння по відношенні до українського народу і українського визвольного руху” [6, 138-139].

Найдовше відділи УПА діяли у ВО-4 “Говерля”, хоча це були чисельно невеликі підрозділи, які через постійні бойові дії скорочувалися. Так, у ТВ-21 “Гуцульщина” до літа 1949 р. діяв відділ ім. Богуна (коман-

дир Микола Харук-“Вихор”) та ТВ-24 “Маківка” до літа 1949 р. діяла сотня “Басейн” (командир Василь Гудзик-“Оріх”). Суттєвим підсиленням повстанських сил став перехід кількох сотень бійців із ТВ “Лемко” у ТВ-24 “Маківка” влітку 1947 р. Тому наприкінці 1947 р. у складі ТВ-24 “Маківка” діяло п’ять сотень чисельністю 30 – 50 бійців. Загалом впродовж 1948 р. більшість відділів у ВО-4 “Говерля” були розформовані, а до літа 1949 р. активно діяли лише згадані вище ланки [21, 58]. 29 серпня 1949 р. Українська головна визвольна рада прийняла рішення про демобілізацію, на підставі якого Головний Військовий Штаб УПА видав наказ ч. 2 від 3 вересня: “1.3 кінцем 1949 р. часово припинити діяльність всіх підвідділів і штабів УПА. 2. Перенести право нагороджування членів визвольно-революційного руху зі штабів УПА на рівнорядні осередки підпілля. 3. Перенести право номінування на підстарший членів визвольно-революційного руху зі штабів УПА на рівнорядні осередки підпілля. 4. Залишити необхідні а[г]енди ІV-го відділу ГВШ (орг[анізаційно]-перс[ональний]) для ведення евіденції номінованих і нагороджених, як також для номінування на старшин тих членів УПА, яких з технічних причин не буде номіновано до кінця 1949 року” [21, 59].

З метою налагодження оптимальної взаємодії, чіткого підпорядкування та взаємовідносин між ОУН і УПА у Карпатському краї провідник крайового проводу Я. Мельник-“Роберт” видав наказ (вересень 1945 р.), за яким усі повстанські формування, які дислокувалися на

відповідних теренах, поряд із підпорядкуванням військовому командуванню підлягали і місцевому прововоді ОУН. Отже, командири мали подвійне звітування – у штаб ВО “Говерля” та окружному провідникові ОУН. Проте відділи УПА продовжували виконувати накази, інструкції, вишкільні матеріяли вищого військового командування. Командир відділу самостійно керував бойовою одиницею, вирішував питання реорганізації, кадрових ротацій, підвищення бійців у військових ступенях, заохочення і покарання, проте акції мав узгоджувати з провідником ОУН відповідного терену, який відповідав за політичну ситуацію. Водночас дослідник А. Кентій стверджував, що така тенденція сприяла зміцненню зв’язків ОУН і УПА, а також поверненню до підпільно-партизанських дій. На його ж думку, “УПА все більше набувала рис місцевого, а не загальноукраїнського характеру” [18, 370].

Отже, стратегія і тактика стосувалася усіх без винятку сфер повстанського життя. Засади, методи і принципи стратегії і тактики розроблялися повстанцями на основі власного досвіду та корегувалася і доопрацьовувалися відповідно до умов боротьби. Паралельно із розробленими засадами стратегії і тактики існувала чітка вимога щодо дотримання основних, базових правил. Розробка, впровадження і контроль за дотриманням стратегії і тактики забезпечували життєздатність підпілля. Усе це сприяло збереженню людських та матеріяльних ресурсів, а відтак – тривалість боротьби.

1. Веденєєв Дмитро, *Двобій без компромісів. Протиборство спецпідрозділів ОУН та радянських сил спецоперацій. 1945 – 1980-ті роки*, Київ: К.І.С. 2007, 568 с.
2. Галузевий державний архів Служби безпеки України, Фонд 2, Оп. 57 (1953), Справа 1, Том 1, 248 арк.
3. Галузевий державний архів Служби безпеки України, Фонд 6, Справа 33286фп, Том 1, 329 арк.
4. Галузевий державний архів Служби безпеки України, Фонд 13, Справа 372, Том 1, 386 арк.
5. Галузевий державний архів Служби безпеки України, Фонд 13, Справа 372, Том 2, 223 арк.
6. Галузевий державний архів Служби безпеки України, Фонд 13, Справа 372, Том 9, 336 арк.
7. Галузевий державний архів Служби безпеки України, Фонд 13, Справа 372, Том 23, 451 арк.
8. Галузевий державний архів Служби безпеки України, Фонд 13, Справа 372, Том 49, 373 арк.
9. Галузевий державний архів Служби безпеки України, Фонд 13, Справа 372, Том 75, 319 арк.
10. Галузевий державний архів Служби безпеки України, Фонд 13, Справа 376, Том 62, 289 арк.
11. Галузевий державний архів Служби безпеки України, Фонд 13, Справа 376, Том 68, 356 арк.
12. Державний архів Львівської області, Фонд 5001, Опис 6, Справа 52, 103 арк.
13. Державний архів Львівської області, Фонд 5001, Опис 6, Справа 57, 289 арк.
14. Забілий Руслан, *Підготовка та забезпечення маршів і постоїв рейдуючи відділів УПА, [у:] Український визвольний рух*, Львів 2006, Збірник 6, с. 170-183.
15. Кентій Анатолій, *Нарис боротьби ОУН-УПА в Україні (1946 – 1956 рр.)*, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 1999, 111 с.
16. Кентій Анатолій, *Українська повстанська армія в 1944 – 1945 рр.*, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 1999, 220 с.
17. Киричук Юрій, *Український національний рух 40 – 50-х років ХХ століття: ідеологія та практика*, Львів: Добра справа 2003, 464 с.
18. Організація Українських Націоналістів і Українська Повстанська Армія. *Історичні нариси* / Ред. С. Кульчицький, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 2005, 496 с.
19. 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.
20. Сергійчук Володимир. *Український здвиг: Прикарпаття. 1939 – 1955 рр.*, Київ: Українська Видавнича Спілка 2005, 840 с.
21. Содоль П. *Українська Повстанча Армія. 1943 – [19]49. Довідник*, Нью-Йорк 1994, 199 с.
22. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Ф. 3836, Оп. 1, Справа 70, 10 арк.
23. Чижевський Василь, *Організація військової праці ОУН*, Архів Центру Досліджень Визвольного Руху (у стадії опрацювання), 132 арк.

Oleh Yaroshynskyi

**THE STRATEGY OF THE LIBERATION OF THEIR PEOPLE AND THE RESTORATION OF STATE INDEPENDENCE OF UKRAINE IN THE THEORY AND PRACTICE OF OUN(B): 1959 – 1991 YEARS**

Research Institute of Ukrainian Studies, Ukraine

*Abstract:* In this article is attempted to recreate the practical steps of the Organisation of Ukrainian Nationalists (b) with the liberation of their people from the colonial situation in the Soviet Union and the restoration of state independence of Ukraine during the 1959–1991 biennium. Based curriculum foundations and public statements of political organization in the Ukrainian diaspora. It is alleged that the strategy of restoration of independence of Ukraine the OUN(b). A key part of the liberation concept of this organization was the idea of the removal of the Soviet power system in Ukraine by force of arms and setting the government that would represent the views of revolutionary nationalists on the future structure of the Ukrainian state.

*Keywords:* Organization of Ukrainian Nationalists, nationalism, revolutionary liberation struggle, the state independence of Ukraine, the Ukrainian government

Ukraine's independence in 1991 was the result of selfless struggle of many generations of Ukrainian people for the freedom of his land. For the Ukrainian, who were outside the homeland, the restoration of state independence of Ukraine was the biggest dream, «the leading star» and highest aspirations [40, 5]. To achieve independence of Ukraine the Ukrainian foreign made tremendous efforts. By the continuing protests, awareness campaigns in the media against the enslavement of Ukraine the Ukrainian diaspora attracted the attention of the authorities, political parties and the public around to the Ukrainian problem. Much attention was paid to establishing cooperation between Ukrainian emigrant associations with European and American organiza-

tions and political parties, governments of USA, Canada, Australia and Western Europe to inform them about the liberation struggle of the Ukrainian people, and gaining support in the struggle for independence Ukraine. The scientists of Diaspora prepared and published in foreign languages a significant number of research works, which lighted up the history of Ukraine, oppressed situation in the USSR in the USSR, persecution and crimes of the Communist Party of Soviet Union and the Soviet Union against the Ukrainian, the neglect of their rights, justifying thereby the need for state independence of Ukraine to eliminate oppression and ensure a free and democratic development of the Ukrainian people. Thanks to the persistent efforts of the Ukrainian community in the West

had created an effective system of national education and training, which provided training nationally-conscious young generation of foreign Ukrainian, able to fill staffing gaps due to withdrawal from active social and political activities of the older generation of exile and continue the fight for Ukrainian statehood. Financial, organizational and ideological foreign Ukrainian informational support of foreign Ukrainian have conditioned development and active role of national-democratic forces in Ukraine.

Unfortunately, not many scientific papers are devoted to various aspects of the fight Ukrainian diaspora for Ukraine's independence. A complex historical research of this problem made Ju. Neduzhko who held a dissertation «The activities of Ukrainian Diaspora to restore the independence of Ukraine (mid 40's – early 90's of XX century)» [16], [17]. The issues that remain outside the scope of this and other researchers, belongs to the question of how implementation of political organizations declared by Ukrainian diaspora tasks to restore the state independence of Ukraine after the defeat of national liberation.

The aim of this work is to trace the theoretical principles and practical steps of Ukrainian Nationalists (Bandera's followings) with the liberation of their people from the colonial situation in the Soviet Union and the restoration of state independence of Ukraine during the 1959 – 1991 ye.

First of all it is worth mentioning that in July 1991 during the VIII-th Extraordinary Grand Assembly OUN(b) it was stated that the organization in its activities didn't never deviate from the principles set out in the «Concept of the liberation struggle» by S. Bandera [22, 140]. Yes, S. Bandera noted that the

anti-Bolshevik Revolution had to go in two phases. During the first phase the of OUN members had to lead propagandist and organizational work in order to achieve an appropriate level of «revolutionary readiness of the whole people». Then the «conscious and organized revolutionaries» had to infiltrate the ranks of the Soviet army, and without attracting undue attention «prepare to future challenges». In the second, decisive phase of the liberation struggle would take place «nationwide armed explosion» – the uprising. Since the beginning of rebel actions, according to S. Bandera it should primarily release from captivity all prisoners for political reasons. After establishing control over the «considerable territory», the rebels had to declare statehood and the formation of a government, because it was «important in terms of international law». Finally, after the liberation of Ukraine the Ukrainians with other national forces had to destroy the Soviet Union and the Bolshevik political system. In addition, S. Bandera stressed that the real revolution can not be considered as a change of guiding force «by normal procedure, e. g., Through the change of government, election, plebiscite, etc.», even if in the future it wouldn't according to «the content of revolution» [1].

After the death of S. Bandera the ideology «Foreign Parts of the Organisation of Ukrainian Nationalists» (FP OUN) headed by S. Lenkavsky (1959 – 1968) actually has not undergone major changes and remained faithful to the ideological foundations of the OUN (Bandera). So in the appeal of FP OUN by occasion on the first anniversary of the death of S. Bandera the leadership of Organization FP confirmed the sustainability of their vision of the past, pres-



ent and future «revolutionary-liberation struggle of the Ukrainian people». In the free world, noted in his address, S. Bandera continued «clear concept of Ukrainian liberation policies that passed by fire tests of the second world war and the worst terror of Bolshevik occupation of Ukraine» in a way that he led the fight against the «Ukrainian opportunist parties» that made «confusion in «this clear concept» and cleared the benches OUN from «the politically shaking elements», from the «throw time's-opportunists» in exile of its members who strongly tried to «shake the stability of the organization and to darken clearness of ideological and political positions» [8, 3]. The appeal's authors recalled the most important, in their view, the words of Stepan Bandera about the revolutionary struggle «to run out to die», the fact that «big time is not far off!». And they added a confidence from himself that this really great time «will coming», the highest sacrifice in the liberation of the people – «the blood of his sons», that «the friends – nationalists» are always ready to call «a crucial time», and that «our fight will win!» [8, 3].

Overall, in this statement it was expressed the further strategy of the OUN(b) in exile. Over the next thirty years the OUN(b) continued to stubbornly combating «internal centrifugal tendencies of the left and liberal circles» [43, 89] with loosely democratic camp Ukrainian political diaspora, showing thus a claim to the leading role of the party not only in the Diaspora, but throughout Ukrainian national liberation movement. OUN(b) sought to obtain direct or indirect impact on the various economic, political, social, youth, women, cultural, veteran Ukrainian diaspora organizations (in particular it fully mas-

tered the Ukrainian Congress Committee of America), mostly moving through so called «front's» or «related» organizations that were Ukrainian Liberation Front (Organization for the Defense of Four Freedoms for Ukraine, the League for the Liberation of Ukraine, Anti-Bolshevik Bloc of Nations, Association of former soldiers of the URA and others.). Thanks to its organization («cohesion» of frames) of OUN(b) almost managed to dominate émigré life. However, the rivalry between the «revolutionary» OUN and the rest of political opponents has long divided and exhausted force of emigration organizations that served their cover.

As for the «primary purpose» – Ukraine's liberation and building an independent state, in articles and materials leaders of OUN(b) consistently dominated rhetoric about the inevitability of «revolutionary disruption» to their homeland led to the «only right» organization. The leaders of the OUN(b) were peering intently into the international situation in the world, finding in a permanent escalations of the relationships the signs of approaching World War III and related «some chance» during the military collision between the USA and USSR [35, 967]. In the case of World War's explosion apparently was useful and by FP OUN developed in the mid 1950's military concept, which, however, was not devoided of some controversy. On the one hand, trying to take advantage of the atmosphere of military confrontation, the FP OUN relied on their own strength and the proclamation of Ukrainian statehood for example of marching groups OUN 1941 – 1942. («A reliance on anti-bolshevik revolutionary processes that would to have acting in the land, in underground and

in Soviet army at the front, the reliance on destruction of the Bolshevik domination and liberation of Ukraine in the revolutionary struggle by the uprising, not the driving away of Bolsheviks from of Ukraine by alien forces») [30, 106], and on the other – it was recognized their own role supporting of the Ukrainian forces in future war. In particular the creation with the help of leading states of the anti-Soviet bloc of the separate Ukrainian Legion and the transferring of his troops «in the territories of the Ukrainian liberation struggle» was seen as the better option («subversive action in the enemy rear and direct amplification of our revolution») than one when the Ukrainian will just «be scattered in foreign armies» [30, 97].

In general, the proposed period of liberation strategy OUN(b) has not undergone any significant ideological and ideological shifts. Thus, even at the end of 1987 the Editors' of *banderivsk's* «*Visnyk*» had considered as relevant to reprint this article of Stetsko at thirty years old Ukraine – a revolutionary problem in the world», in which was stated that for the salvation of Ukraine is not a sin to «outweigh» against devilish Moscow by the «atoms bomb» [36, 449]. However in the same article J. Stetsko has still recognized that the best option to win «the common global front against Bolshevism», and hence the liberation of the Ukrainian nation, which included «endlessly to use the atom weapons», but when the West «will put a reliance on the inherent and only decisive force», i.e. Ukrainian liberation revolution and take the ideas of the revolution «for his» [36, 448]. But a clear answer to the question of how so it could be changed the guidance of leading US factors on compliance with the Yalta agreement

in 1945 on the division of spheres of influence in Europe, was by J. Stetsko not provided.

Generally the president of Anti-Bolshevik Bloc of Nations and the chairperson of the revolutionary OUN J. Stetsko (1968 – 1986) in his epistolary heritage is quite strong. He rejected any «pacifist» chats considering peaceful coexistence between peoples and nations is not only impossible, but also «morally not always useful» [35, 977]. «Favorable», «morally justified» war «for truth and freedom» for «God and Country», for «God's will», he believed the source of heroism and revival of mankind, cleansing humanity of «hedonism and selfness» [35, 968-969]. Ukrainian sovereign state would be restored not «somehow automatically, naturally», but because of the struggle for freedom and independence, the most important prerequisite of which (the fight) has to be the existence of the will («self-subjective desire») to the liberation of Ukraine and gaining public independence. J. Stetsko assured that Ukrainian nationalists just have this *will to fight* and never stop the *liberation struggle* in all possible ways, even if this idea will negatively would be treated by the whole world [34, 1332].

Yet, among all possible methods of struggle that were mentioned in the programmatic writings and public statements by leaders of the revolutionary OUN, we note only more or less successfully leader of OUN, as then they said, on «foreign political front» – the pursuit «of friends and supporters» of the liberation struggle of the Ukrainian people. J. Stetsko as «head of the Ukrainian state, created in 1941», and the president of ABN had a series of meetings with several heads of states, including with Richard Nixon, Ronald Reagan, George

Bush and others who through his expressed their compassion to Ukrainian liberation movement.

But abroad, in terms of Western liberal-democratic values, OUN(b) was not easy to maintain the declared ideals of purity of own nationalist consciousness, «to create a society breathed by the spirit of high and noble ideas of ancestors, filled with traditions of our land, grand prince's, and Cossack Kyiv, Baturin, Chyhyryn, of chivalry Zaporizhia, Kyiv Lavra, of our faith and patriotism of our blessed by St. Apostle Andrew the Earth» led by the leading group – secular and religious Order of the Knights of the Cross and the Sword. According to revolutionary OUN ideologists this new Order of chivalry Ukraine had to lead the nation» on severe way towards liberation and fulfillment of its great historical mission ... by way of unshakable uncompromising fight against the evil forces» is not based on party programs, but on the «community spirit» [14, 606]. The Member of the Order of chivalry had also to give as inherit to their children to convey the belief that the decisive battle for the «independent with a strong power the nation state», no doubt inevitable (this time will come after the «fall of Bolshevik regime and after the collapse of promoting him west Mafia («democracy») and «will prevent anarchy period») [14, 606-607].

The democratization of the political life of Ukraine during Gorbachev's «perestroika» has set to the OUN(b) the significant challenges associated with the emergence of more «chance» in the implementation of the strategic principles on gaining power when there was a real possibility of political and ideological programs and guidelines in no imaginable, but in the particular environment.

However, in this seemingly most anticipated time the mention of the Ukrainian national revolution in journalism and rulings of the party gradually transferred from the plane of militaristic rhetoric in a more pragmatic scale of propaganda and ideological work «...to improve national awareness and political engagement Ukrainian people in preparation for armed struggle» [38, 137].

At this time we are witnessing an attempt of OUN(b) to promote the project of «Ukrainian National Government» as the future power in Ukraine. UNG in June 1990 issued a request to the Ukrainians in Ukraine and the diaspora calling for Ukrainian national revolution «intensified offensive against hostile imperial position», «uncompromising competition for our truth, for justice, for freedom, for human rights, for the Church, for a better life», to «the holy struggle» for the restoration of «statehood formation on the pattern of Ukrainian National Government, called by the will of the people in 1941, which was the last sovereign authority of Ukraine» and «by all available means» [12, 900]. It was proposed to «connect all the existing states' and nationalist forces in a powerful front», in which will find «their place» Ukrainian of different faiths, generations, ethnic minorities, regardless of their personal views «on the future of our state system». It was remembered that no external force will liberate Ukraine, «but the only Ukrainian people!» [12, 901].

A promoting of the idea of Ukrainian State Board began in Ukraine too. A year before celebrating the 50<sup>th</sup> anniversary of the «Act of Ukrainian Statehood 30<sup>th</sup> June 1941» in the OUN(b) it was promised «to strain every effort» to celebrate this anniversary in Ukraine «widest,

most clearly and most convincing» [5, 646]. However, the events developed so rapidly that a large event on 49 anniversary of the Act there was already June 30, 1990 in Lviv and other cities with active participation of DSU, where the participants even adopted a resolution taking this Act «as an expression of will of the Ukrainian people» expressed distrust to Speaker of the Supreme Soviet, the Chairman of the Council of Ministers, they sought to dissolve the Ukrainian parliament and to elect a new, «so it will really become a national, Ukrainian» [2]. It seems that the Ukrainian Political Association «State Independence of Ukraine» (Chairman I. Kandyba), of which the founding gathering took place 7–8 April 1990 in Lviv, OUN(b) considered initially as his «mate» organization [4]. The Association arose on the initiative of chairman of the Provincial OUN(b) S. Krasivsky in Ukraine (in early 1990, he visited the seat of OUN(b) in London), which built up «a network of active and committed people» [3].

The proclaimed by the VR 16<sup>th</sup> July 1990 «Declaration of State Sovereignty of Ukraine» in the OUN(b) was perceived quite cautious («lacking in the spirit of sovereignty») [13], [42].

In October, 1990 the Leadership OUN (Chairman V. Oleskiv) appealed to the «Ukrainian people» and «members and sympathizers of the OUN» calling «by force to break the last resistance of murderer of people» in the future «battles» for freedom and national independence under the banner of revolutionary OUN UPA with the «spirit of Stepan Bandera», to prepare himself for the «big test in the coming weeks and months» [10, 1416].

On the day of the 50th anniversary of the Act of the restoration of Ukrainian

state June 30, 1991 the Leadership OUN again called for «a concentration of all forces to fight», for the most objective of Ukrainian people – its own sovereign state. It was stated that to this end «all honest methods are good». The Leadership proposed to eliminate confusion and internal fronts, to unite in one front with all who have served the «enemies of our statehood and independence», it was proposed to recover and return «to the bosom of his people», and to other nationalities – to join the Ukrainian state building, «because it will determine their future in our country». As if the authorities are in the hands of the OUN, it were hearing the words that «we need loyal citizens, not pests of Ukrainian statehood» [9, 655].

The same appeal to all Ukrainian «in their native land and scattered» in exile to the sacred struggle («last great rank») in a powerful front «for our by God-given rights of the nation and people», the overthrowing of the shackles of communist-Moscow captivity was formulated by «Head of Ukrainian State Board» B. Fedorak [41, 657]. Details of further action weren't presented. However in a separate statement of UDP the same time it was stated that this way it will not evolutionary, peaceful, it will be extremely revolutionary and will eliminate («only under the blows of force ... in crucial fight under the banner of the Nationalist -Revolutionists...») all manifestations of Russian power in Ukraine and all the «collaborators, servile» [39, 902].

«To find the best possible methods of struggle, its strategy and tactics» in the struggle for independence in the «new existing circumstances when there is a possibility of practical coordination liberation forces of the Ukrainian

nation in Ukraine and in the diaspora» was intended the VIII Extremely Large Gathering of OUN, held in July 1991 [19, 1414]. The Chairman of the early meetings of the OUN V. Oles'kiv had no doubt that the OUN has enough of the «necessary qualifications and forces» (experience of combating, ideological and political principles, program of state building, the «big collectives of like-minded») in order «to stand in the avant-garde of the Ukrainian nation fighting for freedom and statehood». However, in his opinion, a Great Gathering has even to bright to the ideological, political and organizational unity all «scattered far» members and supporters of the OUN(b), to conduct «another policy» in terms of the liberation struggle [19, 1415].

In the analysis of the key presentations at this meeting, striking general belief hidden by pseudonyms figures OUN(b) that the road to independence is still «far and hard». It was recognizing the unpreparedness of party to s. c. «recruiting» way fight for the Ukrainian Independent State without a «real organized political force» and nationalist forces in Ukraine. At the same time, «revolutionary way» and «nationalistic strategy» it was considered further the path of confrontation with the existing government (Russian imperialism) that was recognized as alternative evolutionary («compromising») way towards «s. c. parliamentary of statehood». The authors of programme's reports supported «uncompromising image» of Ukrainian Interparty Assembly (UIA) («which in its policy statement stood clearly on the path of revolutionary and confrontational strategy of the struggle for USSD»), sharply criticized the rest of the «imperial formations and their compromising collaborators, hidden by vari-

ous democratic signs» (there were mentioned People's Movement of Ukraine, Ukrainian Republican Party). UIA was seen by revolutionary nationalists as basis for «state-building positions» of Ukrainian National Government in Ukraine. The fact that through appeals not to participate in the referendum of March 17, 1991 some people did not go to vote in the OUN(b) it was considered signs of victory («victory of principles over indecision, opportunism, reality's-conformism») and that «several million people followed the OUN-UDP position» [20], [21], [31], [37].

Adopted at the VIII-th Extraordinary Grand Assembly decision are certifying a course for the legalization of revolutionary OUN in Ukraine and focusing of efforts on gaining the support of the party among the people («people's development OUN») as uncontested «avant-garde» national revolution in the near future. In July 1991, the party activists of OUN(b) considered it necessary to accumulate power in Ukraine «for coordinated action towards the overthrowing of colonial structures and eliminating of impose imperial system» [24, 1290]. The revolutionary nationalists rejected any common front with the great powers: «Who gets the victory from the great powers, that is their puppet». Between two paths in the liberation process – «legal, peaceful or revolutionary» OUN(b) tended more to the second. The figures OUN(b) considered as inevitable an armed conflict during the revolutionary way «the only correct way» [27, 15]. In addition, the developers of tactics OUN(b) for «transitional phase» considered it necessary to increase manpower of liberation movement and to gather information about important persons and institutions of the ruling regime

(«misleading information into network of government – the KGB, MVD») and to expand material resources (tools, weapons, transportation, etc.) by collecting of «revolutionary tax» [27, 16].

At the same time it should analyze «national conditions» and «terms of the enemy» in terms of choice «option strike» that would be best contributed to the victory of the liberation movement. In terms of unavailability of liberation forces «to fight» the OUN(b) recommended to build underground, deep undercover networks, which «should aim to organize various paramilitary action in order to undermine the authority of the Bolshevik government». At the time, if it was concluded that «the nation is ripe or uncertain enemy holds power» it needed to mobilize all forces to revolt, «to more rapid and massive blows to overthrow a hostile power». OUN(b) had to direct their efforts to ensure that «break off the parts of the Ukrainian Soviet army and to direct them against the occupation power». Strengthening of national authorities had to take place along with the creation of Ukrainian troops (based on the same parts of the existing Ukrainian Soviet army and «self armed elements» of the people who participated in the uprising). The newly created army, led by «primary headquarters officers» would provide management for the administrative units of the liberated Ukrainian lands [27, 16-17]. The revolutionary government would have in the first place «to achieve normalization of the basic functions of society» and to defend the cause of independence of Ukraine in the international arena. In resolutions OUN(b) was separately noted that all the «authoritative power» during the liberation struggle, like «revolutionary government, the army, OUN»

should «hold a firm line against any type of pogroms», and the most rioters would be punished as enemies of the Ukrainian people [27, 16-17].

The final point in the «transitional stage» of Ukrainian liberation movement, according to the authors of resolutions of VIII-th Extraordinary Grand Assembly OUN, had to come under the solemn proclamation of an independent state. To this declaration it was «a stronger legal basis», the existing Ukrainian government in exile centers had to transfer their mandates to the «revolutionary government in the Land» [27, 17].

An important role in the psychological struggle against the occupying power in Ukraine had to play the media from abroad («under the protection of the OUN»): TV, radio, periodicals, news agencies (including the Ukrainian Central Information Service), books, magazines, brochures and more [26, 25; 28, 27].

To prepare for the moment when «it can happen continually chance to start forming USSD», – this task had to make the Ukrainian government, which was recognized in documents OUN «coordination unit uncompromising revolutionary direction ... at head of the OUN to crucial battle for USSD» [23, 28].

Despite the great confidence in the victory of the OUN in future radical changes in Ukraine, including the issue of leadership in the «revolutionary government», the resolutions of VIII-th Extraordinary Grand Assembly OUN contains answers to the question why the leaders of the revolutionary OUN did not dare to «crucial fight» of which the preparing was a key part of the concept of liberation. The authors of resolutions on personnel and organizational affairs of the OUN noted the existence within

the nationalist movement in Ukraine disagreement on the strategy of the liberation struggle, especially on the issue – «Evolution or Revolution», which entailed, in their opinion, disagreement between the various leaders and organizations on the ideological aspects of the fight: who is for the «democratic nationalism» (evolution), who for the «integral» (revolution) [22, 137]. In addition, the leaders dared to admit the most simple: «In order to participate actively and influence the processes of building of the Ukrainian Independent State we must have the staffs who not only put forward and propagate this idea, but the are ready to implement it» [22, 138].

Obviously, that with staff who are prepared to implement the orders of the OUN existed at that time some problems, because the said decree stated that not all the directives of the OUN carried out properly «at all levels of the network OUN» and so an urgent need arose «to correct staff's condition» [22, 138]. In the leadership OUN(b) although it believed that «the overwhelming majority of the membership gives himself wholly and continuously to the interests of Ukraine» and still they focused on the loss in some members of feeling heartache and experiences at a time when in Ukraine is «a campaign against the UPA», silence or disregard of its history and activities, and «the enemy disgraces that holiness». The authors of the resolutions had to admit the existence of the OUN membership «of an alienation from the problems of Ukraine» in the background of other members who traveled to Ukraine and gradually immersed in its political life [22, 138].

Despite the ominous slogans of irreversibility of the revolutionary way in the liberation of the Ukrainian na-

tion and the destruction of the old regime, containing in other resolution VIII-th Extraordinary Grand Assembly OUN, the authors of resolutions on personnel and organizational affairs of the OUN main tasks of building OUN(b) in Ukraine reported only «to help in the liberation fight, spread and enrich the concept of Ukrainian nationalism». At the meeting it was decided to make «every effort» against various forms of active involvement of members in public life in Ukraine [22, 139]. It was noted that the organization had to act openly through its members, sympathizers and supporters in related (front) organizations or those organizations (parties), where you can «acquire influence» and «direct their activities desired direction in order to obtain statehood». However, the core members and young followers were to acting «deeply conspiratorial» and acting illegally. The VIII Extremely Large Assembly of OUN decided in organizational development activities of the organization in Ukraine to avoid large gatherings «follow the concept of sections – a small handful of people who know only his section», «seek connections with all towns and villages», to organize there «derivative group», which would be «tactfully and thoughtfully» to spread the ideas of revolutionary struggle [22, 140].

Separately, it was again stressed the basic principles of the OUN(b) in Ukraine: conspiracy, activities through «front» organizations, crucial role of Leadership OUN(b) in making important decisions. The created in Ukraine («in the land»), with the support and under the control of foreign workers («West»), the cell OUN(b) had «to perform preparatory organizational work»

and «to draw a plan of OUN in the Land» [22, 140].

The great importance was attached by OUN(b) to the issue of training of Ukrainian youth to «transfer» the liberation of Ukraine during the upcoming national liberation revolution and the subsequent nation-building [25]. According to the authors of the resolution on youth and youth OUN the youth in Ukraine would have to cast aside thoughts about traveling abroad in search of a better life («to fight against the destructive tendencies») and remain in their native land, «to fight for the liberation of the Ukrainian nation». Ukrainian youth should be encouraged to study military knowledge in the army, military schools, sports and paramilitary organizations and various training, paying attention to the guerrilla struggle and anti-guerrilla struggle. According to the authors of the resolution, young people in Ukraine have to become so politically conscious nation to join the network of underground organizations to lead propaganda work among the peasants, workers and soldiers, so that they eventually will become «invincible power of the Ukrainian national liberation revolution» [25, 142].

One would also note the other. So let's say, August 24, 1991 Parliament has voted for the independence of Ukraine, but the magazine «Vyzvol'nyi Shlachh» («Liberation Road») in the September issue has published an article about the inevitability of «revolutionary disruption» («reconquest»), as the only correct path to independence and statehood on unlike the «shaking tricks of parliamentary debates», or so-called «Legal fight» [7, 1034]. The response to the proclamation of the Act Independence in Kiev Ukraine, after all

the news again came to the headquarter of revolutionary OUN in Munich, can not surprise about its coolness. The Chief-editor of «Vyzvolny shliach» I. Dmytriv noted declarative of this declaration, immutability of previous frames in the government, «disturbing substantial similarity» between vocabulary of IV Universal UPR and the Act of 24 August 1991, and therefore, in his opinion, «it is something deeper, psychological, why should with every fiber of mind and spirit to depart...» [6, 1285]. This dissatisfaction felt in his remark about the lack in the Act of Independence of Ukraine of «genetic link» of Act June 30, 1941 and «continuity of statehood under the guise of UDP».

After all the Chairman of Leadership OUN – Slava Stetsko, addressed to the Ukrainian people (particularly, to Ukrainian youth, Ukrainian officers Ukrainian workers Ukrainian peasants-tillers) with appeal «to strengthening and securing of the long-awaited statehood» [32, 1155]. In this appeal it was stated that the Ukrainian people needn't the superfluous referendum in order to declare his unchangeable desire to power, his wiliness to the statehood, because it was manifested by him his wiliness throw the plebiscite of blood» [32, 1157]. The effect of Act 24 August 1991 was recognized by the so-called Ukrainian government, unless with a caution that the occupation regime in Ukraine saves itself, acquiring the national character. However, this formation hasn't called to the «crucial battle» unless it frightened that if Parliament will delay the adoption of the necessary decisions on the actual independence then Ukrainian people through «their organized liberation formations and massive expression of the will of the



people must achieve implementation of these immediate tasks» [11].

After the publication of the results of the referendum December 1, 1991 Chairman of the Organization S. Stetsko with great enthusiasm greeted the Ukrainian people of the «historic victory of the idea of state independence of Ukraine» and the long-awaited advent of the possibility of «a unity of Ukraine of its people, all its lands and territories and the Diaspora at large the name of homeland reconstruction, construction and consolidation of our common, independent, united, indivisible, strong, rich, democratic Ukrainian state» [29]. The willingness to engage in government formation process of the Ukrainian state and the current government support if it'll «act in the spirit of the interests of Ukraine», declared Ukrainian Nationalists conference in Kyiv on 28 – 29 March 1992 [15]. But very quickly the OUN(b) concluded that President Leonid Kravchuk formed the government in Ukraine and its political system «it is not that Ukraine, for which people fought for centuries» [33, 1030]. The figures of OUN(b) could not understand that in independent Ukraine, despite previous grand hopes of organization did not gained influence on the current government and parliament, and even attempts to build organizational network OUN contemporary enabling the rapid politicization of the society approached the «absolute minimum» [44, 185]. And yet, as later stated in official documents of the Organization, the OUN(b) it was decided to «consider the Ukrainian State recognized de jure, most of all the nations of the world» (ie not to commit any coups) and go to «by developing of overt ideological, political and physical presence in the political life of

our OUN Ukraine at different levels» [18, 1196; 44, 185, 191].

Thus we can conclude that the strategy of liberation of their people and the restoration of state independence of Ukraine of the Ukrainian Nationalists (Bandera's followers) based on theses formulated his time S. Bandera. A key part of the liberation of the concept of the organization was the idea of the removal of the Soviet system of power in Ukraine by force of arms and setting government that would represent the views of revolutionary nationalists (followers of Bandera) on the future structure of the Ukrainian state. To accomplish this task OUN(b) members tried to consolidate their own organizations, to gain a decisive influence in various Ukrainian diaspora organizations, to enlist the support of all anti-Bolshevik movement abroad. Among other Ukrainian political organizations the Ukrainian diaspora the supporters OUN(b) consistently spread beliefs about the inevitability of armed struggle against the colonial power and its leading role in the forthcoming radical changes in their native lands. Proclamation of independence of Ukraine and strengthening peace (evolutionary) by no means demonstrates the fallacy of the concept of liberation followers of S. Bandera. However, it is safe to assert that the decisive statements of the leaders of the OUN(b) during the 1959 – 1991 biennium about the future «revolutionary failure» as the only correct path to independence and statehood of Ukraine, were only abstract reasoning divorced from reality the politicians, not the real preparation for armed insurrection.

In view of the said above, it is very interesting to study the possibility of how difficult was the revolution in the

minds of supporters of the OUN(b) who believed in the liberation of Ukraine only through armed insurrection and not, as it happened in reality.

### Bibliography and Notes

1. Бандера Степан, *Перспективи Української Революції* / Ред. В. Іванишин, Дрогобич: Відродження 1998, 656 с.

2. Відзначення Акту 30 червня 1941 року в Україні, «Визвольний шлях», Лондон 1990, Річник XLIII, Книга 9 (510), с. 1076-1077.

3. Голова ОУН(б) Стефан Романів: «Треба в себе вірити і брати відповідальність», Web. 09-02-2012. <<http://maidan.org.ua/2012/02/holova-oun-b-stefan-romaniv-treba-v-sebe-viryty-i-braty-vidpovidalnist>>.

4. Державна Самостійність України. Нове всеукраїнське політичне об'єднання, «Визвольний шлях», Лондон 1990, Річник XLIII, Книга 6 (507), с. 679-680.

5. Дмитрів І[лля], *До важливих державницьких актів повертаймося!*, «Визвольний шлях», Лондон 1990, Річник XLIII, Книга 6 (507), с. 643-646.

6. Дмитрів І[лля], *Проголошення державної незалежності України і дія*, «Визвольний шлях», Лондон 1991, Річник XLIV, Книга 11 (524), с. 1283-1285.

7. Зварич Роман, *За владу нації*, «Визвольний шлях», Лондон 1991, Річник XLIV, Книга 9 (522), с. 1027-1034.

8. *Звернення Проводу Закордонних Частин ОУН у першу річницю смерті сл. п. Степана Бандери*, «Вісник / ООЧСУ», Нью Йорк 1960, Рік XIV, Ч. 10 (144), с. 2-3.

9. *Звернення Проводу Організації Українських Націоналістів в 50-ту річницю Акту відновлення Української Держави*, «Визвольний шлях», Лондон 1991, Річник XLIV, Книга 6 (519), с. 652-655.

10. *Звернення Проводу ОУН в річницю смерті сл. п. Степана Бандери*, «Визвольний шлях», Лондон 1990, Річник XLIII, Книга 12 (513), с. 1411-1416.

11. *Звернення УДП до українського народу*, «Визвольний шлях», Лондон 1991, Річник XLIV, Книга 11 (524), с. 1287-1288.

12. *Звернення Українського Державного Правління до українців в Україні і діяспорі*, «Визвольний шлях», Лондон 1990, Річник XLIII, Книга 8 (509), с. 899-902.

13. Косик Володимир, *Деклярація про суверенітет не є декларацією про самостійність*, «Визвольний шлях», Лондон 1990, Річник XLIII, Книга 10 (511), с. 1164-1166.

14. [Ленкавський Степан?], О. В. *Суттєві елементи націоналістичної ідеології*, «Визвольний шлях», Лондон 1965, Річник XVIII (XII), Книга 6 (208), с. 603-607.

15. *Маніфест Конференції Українських Націоналістів*, «Визвольний шлях», Лондон 1992, Річник XLV, Книга 7 (531), с. 771-774.

16. Недужко Юрій, *Діяльність української діяспори щодо відновлення державної незалежності України (середина 40-х – початок 90-х років ХХ століття)*: автореферат дисертації ... доктора історичних наук, 07.00.01, Переяслав-Хмельницький 2010, 35 с.

17. Недужко Юрій, *Українська діяспора в процесі відновлення державної незалежності України (середина 40-х – початок 90-х років ХХ століття)*, Луцьк 2009, 620 с.

18. Олесків Василь, *Діяльність Організації Українських Націоналістів (ОУН). 1945–1993*, «Визвольний шлях», Лондон 1993, Річник XLVI, Книга 10 (547), с. 1192-1197.

19. [Олесків Василь] Орлик Степан, *Відкриття VIII Надзвичайного Великого Збору ОУН*, «Визвольний шлях», Лондон 1991, Річник XLIV, Книга 12 (525), с. 1413-1417.

20. Побіда С., *Зовнішня політика ОУН*, «Визвольний шлях», Лондон 1991, Річник XLIV, Книга 12 (525), с. 1432-1437.

21. Подільський М., *За революційнізацію національно-визвольної бороть-*

би, «Визвольний шлях» (Лондон) 1991, Річник XLIV, Книга 12 (525), с. 1441-1447.

22. *Постанови в кадрово-організаційних справах і зв'язку*, «Визвольний шлях», Лондон 1992, Річник XLV, Книга 2 (527), с. 136-140.

23. *Постанови в справах УДП, конституційних і соціально-економічних*, «Визвольний шлях», Лондон 1992, Річник XLV, Книга 1 (526), с. 28-29.

24. *Постанови щодо внутрішньої політики ОУН, прийняті VIII НВЗ ОУН*, «Визвольний шлях», Лондон 1991, Річник XLIV, Книга 11 (524), с. 1290-1304.

25. *Постанови щодо молоді і юнацтва ОУН*, «Визвольний шлях», Лондон 1992, Річник XLV, Книга 2 (527), с. 141-144.

26. *Постанови щодо сектора інформації*, «Визвольний шлях», Лондон 1992, Річник XLV, Книга 1 (526), с. 25-27.

27. *Постанови щодо стратегії і тактики переходового етапу*, «Визвольний шлях», Лондон 1992, Річник XLV, Книга 1 (526), с. 14-19.

28. *Постанови щодо УЦІС*, «Визвольний шлях», Лондон 1992, Річник XLV, Книга 1 (526), с. 27.

29. *Привітання Україні від Проводу Організації Українських Націоналістів*, «Визвольний шлях», Лондон 1992, Річник XLV, Книга 2 (527), с. 131.

30. Сич Олександр, *Військова політика Закордонних Частин ОУН в умовах розгортання холодної війни (1945-1950-ті рр.)* [у:] *Український визвольний рух: Науковий збірник*, Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2007, Збірник 9, с. 79-114.

31. Степанківський М., *Розбудова кадрів ОУН – наше велике завдання*, «Визвольний шлях», Лондон 1991, Річник XLIV, Книга 12 (525), с. 1438-1440.

32. Стецько Слава, *Звернення Голови Проводу ОУН до народу України*, «Визвольний шлях», Лондон 1991, Річник XLIV, Книга 10 (523), с. 1155-1157.

33. Стецько Слава, *Побудова влади Української Держави (Із розмови*

*Голови Проводу ОУН при круглому столі Львівського університету ім. І. Франка 16.6.1992)*, «Визвольний шлях», Лондон 1992, Річник XLV, Книга 9 (534), с. 1030-1034.

34. [Стецько Ярослав] Карбович Зіновій, *Необхідність нашої боротьби*, «Визвольний шлях», Лондон 1969, Річник XXII, Книга 12 (261), с. 1331-1334.

35. Стецько Ярослав, *Питома вага України по обабіч залізної заслони*, «Визвольний шлях», Лондон 1963, Річник X (XVI), Книга 9/115 (189), с. 963-986.

36. Стецько Ярослав, *Україна – революційна проблема світу*, «Вісник» / Видає Головна управа ООЧСУ, Нью Йорк 1987, Рік XL, Ч. 8, с. 445-456.

37. Страттак А., *Стратегія і тактика*, «Визвольний шлях», Лондон 1991, Річник XLIV, Книга 12 (525), с. 1421-1431.

38. *Сьомий Великий Збір Організації Українських Націоналістів (ОУН). Матеріали і постанови*, Б.м.: Видання Організації Українських Націоналістів 1988, 238 с.

39. *У Велику річницю Державного Акту*, «Визвольний шлях», Лондон 1991, Річник XLIV, Книга 8 (521), с. 899-902.

40. *Україна – е!*, «Сучасність», Нью Йорк, Київ 1992, № 1, с. 5-6.

41. Федорак Богдан, *На шляху Української Національної Революції*, «Визвольний шлях», Лондон 1991, Річник XLIV, Книга 6 (519), с. 656-657.

42. *Чи справді «Суверенітет України»?*, «Визвольний шлях», Лондон 1990, Річник XLIII, Книга 10 (511), с. 1155-1156.

43. Чировський М[икола], *50 років Українського Конгресового Комітету Америки*, «Вісник» / Видає Головна управа ООЧСУ, Нью Йорк 1991, Рік XLIV, Ч. 2, с. 85-90.

44. *IX Великий Збір ОУН: Форми і методи дії ОУН на першому етапі державної незалежності України*, «Визвольний шлях», Лондон 1997, Річник L, Книга 2 (587), с. 181-192.

**Oleksiy Popovych**

**UKRAINIAN LIBERATION MOVEMENT IN THE MIDDLE OF THE 20<sup>TH</sup>  
CENTURY IN THE NATIONAL MEMORY OF UKRAINE (2005 - 2014)**

Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies,  
National Academy of Sciences of Ukraine

**Олексій Попович**

**УКРАЇНСЬКИЙ ВИЗВОЛЬНИЙ РУХ СЕРЕДНИ ХХ СТ.  
У НАЦІОНАЛЬНІЙ ПАМ'ЯТІ УКРАЇНИ (2005 - 2014)**

*Abstract:* The article analyzes the Ukrainian liberation movement of the mid-twentieth century in the national memory of citizens of Ukraine. The concept of national memory as a construct, a metaphor that covers pre-scholarly perception and interpretation of the past in the light of the brightest signs of a specific historical phenomenon endowed with national subjective experience. The main causes and factors that shape the image of the Ukrainian liberation movement in the average Ukrainian mind are specified. Comprehensively presented and described the main components of National Remembrance (media, internet, educational literature, memorials) and its repeaters (government).

*Keywords:* national memory, historical memory, World War II, resistance movement, collaboration

Актуальність і водночас складність відтворення історії держави та її народу не викликає сумніву, оскільки кожна нація намагається створити власну структуру пройде-ного історичного шляху та сформу-вати сконцентрований на позитив-них віхах історичний наратив. Одним із таких наративів актуалізованим в українському суспільстві в середині 2000-х р. стала історія українського визвольного руху 40–50-х рр. ХХ ст. Важливим для України ця дискусія стала тим, що вперше в українсько-му суспільстві було піднято широкий

пласт інформації про національний визвольний рух середини ХХ ст., який дозволив з іншого боку подивитися на історію національно-визвольної боротьби за незалежність України.

Спектр дискусій навколо ОУН та УПА в українському суспільстві упро-довж 2005 – 2014 рр. можна окрес-лити як боротьбу за національну пам'ять українців. Під національною пам'яттю найперше слід розуміти якісні риси певного історичного яви-ща, що охоплює все суспільство або певну його групу навколо суспільно важливої проблеми: голодоморів,

революцій, депортацій, війн, репресивних акцій тощо. Національна пам'ять вибирає уявлення, спогади, думки однієї особи (індивідуальна пам'ять) групи чи соціуму (колективна пам'ять) й надає подіям певних ідеологічних рис національної гордості або національної трагедії. Національна пам'ять відрізняється від індивідуальної і колективної тим, що вона за допомогою історії виділяє найголовніші яскраво виражені близькі або далекі історичні події і постійно ними оперує, керуючись індивідуальною психікою кожної людини. Таким чином, національна пам'ять – це складний конструкт-метафора який охоплює донаукове сприйняття та інтерпретацію минулого через призму вираження найяскравіших ознак конкретно історичного явища наділеного національно-суб'єктивним досвідом.

Кінцевим продуктом національної пам'яті є формування певного узагальнюючого образу/уявлення, оцінного судження, які пропагуються через мас-медії, кіно, виступи державних діячів, законодавчу діяльність органів влади, монументи.

Для того, щоб окреслити динаміку формування образу про ОУН та УПА в період 2005 – 2014 років в Україні, спробуємо охарактеризувати наступні блоки: державну комеморативну політику, мас-медія, навчально-освітню літературу, пам'яткоохоронну діяльність.

*Державна комеморативна політика.* Державна комеморативна політика умовно охоплює діяльність державних діячів, чиновників та органів влади у збереженні, поширенні та відтворенні національної пам'яті. У період 2005 – 2014 років держав-

на комеморативна політика у сфері українського визвольного руху середини ХХ ст. розвивалася у суперечливому контексті: від героїзації ОУН та УПА за президенства Віктора Ющенка до повного їх заперечення за президенства Віктора Януковича. Каталізатором національної пам'яті про ОУН та УПА в період 2005 – 2010 років стало вшанування членів ОУН та вояків УПА, надання цим особам звання Герой України. Зокрема за В. Ющенка звання Герой України удостоїлися – О. Берест [35], О. Мотенко [36], а також Р. Шухевич [31], С. Бандера [33], що викликало незадоволення у польському суспільстві. За В. Януковича було розпочато процес перегляду присвоєних звань Герой України. Вищий адміністративний суд України рішенням від 2 серпня 2011 р. оголосив незаконність документів про присвоєння звання Герой України Р. Шухевичу і С. Бандері.

Наслідком кардинально різного підходу у трактуванні офіційної влади визначних постатей українського визвольного руху 40 – 50-х рр. стала поляризація українського суспільства у ставленні до них. Скасування указів про присвоєння звань Герой України Р. Шухевичу та С. Бандері викликало обурення та зворотню реакцію переважаючої більшості населення Західної та Центральної України. Тисячі українців відповіли Європарламенту петицією, в якій заявили, що нове рішення позбавлене серйозного історичного підґрунтя і базується на наклепі про «співпрацю» ОУН і Райху, а оцінки висловлені Європарламентом щодо постаті С. Бандери ображають почуття мільйонів українців [22]. У відповідь Львівська міськрада ухвалила заяву про

те, що Головний командир УПА Р. Шухевич і Провідник ОУН С. Бандера є героями України незалежно від рішення «україноненависників» [21].

Кардинально різні підходи української влади були використані в питанні визнання вояків УПА на державному рівні. У період президенства В. Ющенка було видано ряд законів, які мали на меті об'єктивно вивчати ці організації: *Про всебічне вивчення та об'єктивне висвітлення діяльності українського визвольного руху і сприяння процесу національного примирення* [32], *Про розсекречення, оприлюднення та вивчення архівних документів, пов'язаних із українським визвольним рухом, політичними репресіями та голодоморами в Україні* [34], *Про додаткові заходи щодо визнання українського визвольного руху ХХ століття* [30].

У часи президенства В. Януковича провладною «Партією регіонів» були задіяні усі державні ресурси, які представляли ОУН та УПА в негативному світлі. Зокрема найбільш пролонгованим законодавчим дітищем часі В. Януковича можна вважати ухвалу заяви Верховної Ради України *До 65-ї річниці Нюрнберзького трибуналу над фашистськими злочинцями* (2011) [23], в якій засуджувалися спроби героїзувати коляборантів під якими негласно розумілися ОУН та УПА. Противники прийняття заяви підкреслювали, що вона не відповідає реальному змісту, адже починаючи із посиланням на не існуючий *Нюрнберзький трибунал над фашистськими злочинцями* та неіснуючої резолюції 27 листопада 1947 р. влада тільки демонструє свою безхребетність разом з аналогічними рішеннями російської влади [12].

*Мас-медії.* Аналіз рейтингової періодики України дає можливість робити висновки про залежність українських медіа-холдингів від читацької аудиторії та пропагування позитивного чи негативного образу про український визвольний рух у залежності від власника та редакційної політики газети. Серед найпопулярніших газет Західного регіону України «Високий Замок» (ЗАТ Видавничий дім Високий Замок), «Експрес» (ТзОВ Експрес МультиМедія Груп), «Львівська газета» домінує позитивний образ про ОУН та УПА. Для прикладу у газеті «Високий Замок» подано позитивний вислів Шарля де Голля, який нібито сказав наступну фразу: «Якби я мав таку армію як УПА, нога окупанта ніколи не топтала б мою рідну країну» [18, 5]. Це твердження, на нашу думку, є спробою перебільшити уявлення про реальну військову майстерність УПА, її героїзм, людські чесноти окремих вояків та командирів, зокрема на Волині влітку 1943 р.

Центрально-східна періодика (газети «Днепр вечерний», «Донецькі новини» (ТОВ Редакція газети «Донецькі Новини»), «Громадська правда», «Вечерний Харків») тривалий час ігнорувала літопис українського визвольного руху середини ХХ ст. Автори більшості статей наголошували на виключності Сходу України в подіях Другої світової війни [19], звинувачуючи українських націоналістів в колябораціонізмі [11], бандитизмі [27] та ксенофобії [14].

Північно-центральна преса України «День» (ПрАТ Українська пресгрупа), «Україна молода» (ПП Україна молода), «Сьогодні» (ЗАТ Сьогодні Мультимедиа) та «Комсомольская

правда в Україні» (Український медіа холдинг), «Сіверщина» подавала різнопланову інформацію про ОУН та УПА. Газети публікували об'ємні за випуском та вмістом інформації нариси про історію українського визвольного руху. Аналіз публікацій газети «День» та «Україна молода» дає змогу стверджувати про формування позитивного образу ОУН і УПА, водночас і певний тенденційний відбір позитивно налаштованих експертів. У публікаціях газети «День» *За волю всіх народів* [2], *Перед викликами імперій – 65 років тому на Волині ОУН провела I Конференцію поневолених народів Східної, Європи та Азії* [1], *До 60-річчя утворення УПА (Українська повстанська армія та її коріння)* [15] подається інтернаціональний характер УПА, оскільки в ній воювали євреї, литовці, хорвати, росіяни, грузини та ін. Автори публікацій навіть використовують термін «націоналістичний інтернаціонал». Однак, на нашу думку, це – перебільшення, оскільки присутність іноземців в окремих повстанських відділах ще не свідчить про масовий характер такого явища.

Лідером серед газет за кількістю подачі негативної інформації про український визвольний рух середини ХХ ст. виступає київська газета «Сьогодні». Найбільшу кількість тенденційного матеріалу газети представлено в рубриці *Суботні історії* від публіциста Олеса Бузини: *Служба безпеки УПА – кровавое НКВД Бандеры* [8], *Семь великих мифов Великой Отечественной войны* [7], *С Гитлером и Бандерой за независимость Украины* [6], *День народження злочинця на Государственном уровне* [4], *Роман Шухевич – рекламный агент Гитлера*

[5], *Ветераны УПА пилили пленных, как бревна* [3] та ін. У публікаціях газети «Сьогодні» формується виключно негативний образ про ОУН та УПА як коляборантів, бандитів та злочинців. Усі докази автора зводяться до узагальнень, маніпуляцій джерелами, перекручування фактів.

Тенденційний характер мала періодика АР Крим. Для прикладу, в малотиражній україномовній газеті «Кримська світлиця» вміщено виключно позитивну інформацію про ОУН та УПА. У великій кількості за обсягом публікаціях відсутній фаховий підхід, немає аналітичного змісту та аналізу інформації. Як правило, більшість метаріалів «Кримської світлиці» є передруком із інших газет та монографій (*Фахового висновку робочої групи істориків при урядовій комісії з вивчення діяльності ОУН і УПА*, Тетяна Гордасевич *Степан Бандера: людина і міф* та ін.). Провладна газета «Кримська правда» пропагувала виключно негативний образ про ОУН та УПА, застосовуючи прийоми маніпуляції, загальну критику. Матеріяли газети не мали аналітичного змісту і носили виключно пропагандистський характер.

*Навчально-освітня література.* Важливість навчально-освітньої літератури про український визвольний рух періоду Другої світової війни полягає в її масовому тиражі, офіційній затребуваності, уніфікації усього нарративу про ОУН та УПА, який подавався в підручниках (або має подавати) як перевірений та правдивий. Аналіз шкільних підручників та посібників дає можливість зробити висновки, що у шкільній навчально-освітній літературі є певна інформація про український ви-

звольний рух середини ХХ ст., однак вона дуже часто не систематизована та неструктурована, й випадає з європейського антифашистського руху опору. В підручниках відсутні картосхеми українського підпілля на Заході та Сході України, прізвища членів Проводу ОУН, командирів повстанських сотень. Немає або в дуже загальних рисах описується українсько-польське протистояння в роки Другої світової війни. Недостатньо також висвітлюються передумови та характер українсько-польського військово-політичного протистояння на Холмщині, Волині та Галичині в 1942 – 1945 роках.

Підручники по різному підходять до трактування українського визвольного руху 40 – 50-х рр. ХХ ст. У підручнику для 11 класу С. Кульчицького та Ю. Шаповала національний визвольний рух розглядається як цілісне явище, головною метою якого було «створення незалежної від нацистів і комуністів Української держави» [20, 32-33]. Ф. Турченко, С. Тимченко та П. Панченко бездоказово поширюють діяльність ОУН на початку Другої світової війни не лише в Західній Україні, а й Наддніпрянщині, Донбасі, Півдні, Криму, роблячи при цьому дещо суб'єктивний висновок про «прагнення до незалежності України, яке було близьке і зрозуміле в усіх її регіонах» [28, 70]. У підручнику для 11 класу авторства Н. Гупана, О. Поментун та Г. Фрейман уся інформація про український визвольний рух періоду Другої світової війни зводиться до структурованого фактажу без аналізу взаємозв'язків як внутрішніх, так і зовнішніх в русі Опору в Україні [13, 34-39].

Побіжно підручники з історії України характеризують ідеологію українських націоналістів. У підручнику авторства Ф. Турченко [29] наголошується на еволюції ідеології ОУН, злам якої (у бік демократизування), на його думку, відбувся після III Надзвичайно великого збору ОУН (б) у 1943 р. та поширення діяльності націоналістів на Сході. В підручнику для 11 класу О. Струкевича, І. Романюка та С. Дровозюка вперше серед підручників вміщений пункт про ідеологію українських націоналістів *Еволюція світогляду ОУН*. Автори підручника послідовно описують зміну ідеології ОУН та УПА у бік демократизму, доповнення економічної складової, формування чіткішої програми соціальних та політичних змін [26, 41].

Серйозним недоліком усіх підручників для 11 класу, починаючи з 2011 – 2012 навчального року стала реорганізація програми. Міністерство освіти та науки України змінило структуру підручників для 10 та 11 клас. У новій редакції підручники з історії України для 10 класу закінчуються 1921 р., а у наступній, 11 класі, розпочинаються 1939 р. Тобто втрачався практично цілий міжвоєнний період (із Голодомором, масовими репресіями 1930-х рр.), що негативно позначилося на подальшому викладі матеріялу, і як наслідок засвоєння його учнями. Чи не це змусило окремих науковців та педагогів підготувати альтернативні посібники, які намагалися об'єктивніше та фаховіше подати характер та особливості українського визвольного руху періоду Другої світової війни [10], [16].

*Пам'ятково-охоронна діяльність.* Характерною тенденцією в монумент-



тального будівництві 2005 – 2014 років України стало вшанування культу провідних членів національно-визвольного рух середини ХХ ст. Поштовхом до героїзації культу Р. Шухевича сприяли сенсаційна знахідка у жовтні 2005 р. останків генерала УПА. Встановлення монументу та напис на нього викликало дискусії, адже не було проведено ДНК-експертизу [9, 334]. Напис на пам'ятнику про те, що Р. Шухевич «на цьому місці 9 березня 1950 вознісся на Небо» – очевидно не відповідає дійсності, адже відомо, що генерал УПА загинув у с. Білогорщі на Львівщині (нині Залізничний район м. Львова).

Популярним у середині 2000-х років стало вшанування культу С. Бандери. Найбільш обговорюваним пам'ятником, який вшановував провідника ОУН (б), став монумент відкритий у 13 жовтня 2007 р. у Львові на площі Кропивницького (скульптор М. Посікира і архітектор М. Федик). Критики спорудження пам'ятника зауважують, що монумент витриманий у стилі советського пам'ятникобудівництва й відображає тоталітарне минуле ОУН [24].

Започатковане президентом Віктором Ющенком українсько-польське примирення відобразилося на будівництві нових меморіалів, які вшановують жертви і з українського, й із польського сторін. Так, 13 травня 2006 р. у с. Павлокомі (Республіка Польща) президенти України В. Ющенко та Польщі Л. Качинський відкрили меморіал та поклали до нього квіти [17, 1]. Покладання квітів до меморіалу у с. Павлокомі було дуже промовисто через те, що він вшановував сотні українців, убитих поляками.

Варто зазначити, що будівництво пам'ятників діячам ОУН та УПА під егідою В. Ющенка не набуло якихось помітних рис. Ні в Центральній, ні тим більше у Східній та Південній Україні не було збудовано жодного меморіального комплексу чи перейменовано вулицю на честь членів ОУН та вояків УПА. Натомість будівництво нових пам'ятників, які героїзували націоналістичний рух у Другій світовій війні, породило зворотну політику заперечення героїки ОУН та УПА. Так, 14 вересня 2007 р. в Симферополі голова компартії в Україні П. Симоненко відкрив пам'ятник «Постріл в спину», «присвячений жертвам советського народу, які загинули від рук посібників фашистів – вояків ОУН-УПА» [25]. 2006 р. у м. Харкові депутатами від Прогресивної соціалістичної партії Н. Вітренко було закладено «Алею пам'яті жертвам українського народу, які загинули від рук ОУН, УПА та інших посібників гітлерівського фашизму». Апогеєм заперечення літопису ОУН та УПА можна вважати встановлення антиподів українських націоналістів бюстів Леніна та Сталіна у 2009 році у Донецьку та пам'ятника Сталіну у 2010 р. у Запоріжжі.

Таким чином, аналіз основних складників національної пам'яті у період 2005 – 2014 років засвідчує необ'єктивну та маніпулятивну подачу інформації про український визвольний рух періоду Другої світової війни. Цей період характеризується відсутністю належного методологічного та пропагандистського забезпечення інформації про ОУН та УПА в українському суспільстві, використання теми українського визвольного руху в політичній доцільності. На-

слідком означених тенденцій стало формування в пересічного українця неоднозначного образу про національний визвольний рух середини ХХ ст. Є також потреба продовжити наукові дискусії між українськими та польськими істориками про характер та наслідки Волинської трагедії 1943 року чи повоєнні депортації українців та поляків, обговорення яких було призупинено в останні роки.

### Bibliography and Notes

1. Баган Олег, *Перед викликами імперій – 65 років тому на Волині ОУН провела I Конференцію поневолених народів Східної, Європи та Азії*, «День» 2008, 15 листопада, Web. 01.11.2015. <<http://day.kyiv.ua/uk/article/istoriya-i-ya/pered-viklikami-imperiy>>.
2. Багрянний Сергій, «За волю всіх народів», «День» 2007, 16 червня, Web. 01.11.2015. <<http://day.kyiv.ua/uk/article/istoriya-i-ya/za-volyu-vsikh-narodiv>>.
3. Бузина Олень, *Ветераны УПА пилили пленных, как бревна*, «Сегодня» 2007, 19 мая, № 110 (2649), с. 12-13.
4. Бузина Олень, *День народження злочинця на Государственном уровне*, «Сегодня» 2007, 21 июля, № 161 (2700), с. 8-9.
5. Бузина Олень, *Роман Шухевич – рекламный агент Гитлера*, «Сегодня» 2012, 11 августа, № 27 (3451), с. 8-9.
6. Бузина Олень, *С Гитлером и Бандой за «незалежність» України*, «Сегодня» 2006, 30 июня, № 143 (2384), с. 12-13.
7. Бузина Олень, *Семь великих мифов Великой Отчественной войны*, «Сегодня» 2006, 12 июня, № 136 (2377), с. 12-13.
8. Бузина Олень, *Служба безпеки УПА – кровавое НКВД Бандеры*, «Сегодня» 2006, 27 октября, № 243 (2484), с. 12-13.
9. В'ятрович Володимир, *Місце захоронення Головного командира УПА Романа Шухевича як предмет суспільних дискусій*, [у:] *Український визвольний рух*, Львів: Центр досліджень визвольного руху, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича Національної Академії Наук України, Збірник 10: *До 100-річчя від дня народження Романа Шухевича*, Львів, 2007, с. 323-337.
10. Галайко Богдан, Голубко Віктор, Козицький Андрій, *Історія України: посібник для 10–11 класів*, Львів: Піраміда 2012, 256 с.
11. Геращенко Георгій, *Два фронти УПА*, «Вечерний Харков» 2006, 14 октября, № 113, Web. 09.02.2016. <<http://vecherniy.kharkov.ua/archive-paper/?y=2006&m=0&n=113>>.
12. Грабовський Сергій, *Апологети злочинної держави*, Web. 03.03.2016. <<http://tyzhden.ua/Politics/21139>>.
13. Гупан Нестор, Помету Олена, Фрейман Григорій, *Новітня історія України*: 11 клас, Київ 2007, 384 с.
14. Демушкіна Василина, *Хайль живе Україна?*, «Днепр вечерний» 2008, 28 мая, № 79 (11736), с. 1.
15. *До 60-річчя утворення УПА (Українська повстанська армія та її коріння)*, «День» 2012, 19 жовтня, Web. 07.03.2016. <<http://incognita.day.kiev.ua/do-60-richchya-utvorennya-upa.html>>.
16. Закалюк Андрій, *Вступ до історії України*: Навчальний посібник для 5-го класу, Львів: Астролябія 2012, 160 с.
17. Карпій Володимир, Табінський Ігор, *Біль і урок Павлокоми: У суботу за участю Президентів України Віктора Ющенка і Республіки Польща Леха Качинського відкрито меморіал невинно загиблим 2-3 березня 1945 року 366 українцям цього села*, «Сільські вісті» 2006, 16 травня, с. 1-2.
18. Козловський Борис, *Воїнам УПА забороняли мати фотоапарати*, «Високий Замок» 2007, 5-6 травня, № 77 (3484), с. 5.

19. Котова Виталий, *Український націоналізм – Drach nach Osten*, 2013, 18 июня, Web. 12.12.2015. <<http://dnews.donetsk.ua/2013/07/18/18534.html>>.

20. Кульчицький Станіслав, Шаповал Юрій, *Новітня історія України (1939 – 2001)*: Підручник для 11-го класу, Київ: Генеза 2005, 320 с.

21. Львівська міськрада виступила на захист Тимошенко і Бандери, [в:] *Українська правда* 2011, 8 серпня, Web. 01.01.2016. <<http://www.pravda.com.ua/news/2011/08/8/6469485/>>.

22. Petition # 251148. Open Appeal from Ukrainians to the Members of European Parliament with regards to the defamation of Stepan Bandera in the text of the Resolution of the European Parliament on the Situation in Ukraine from February 25, 2010, Web. 14.12.2015. <[http://www.petition.org.ua/petition/detail.php?ELEMENT\\_ID=617](http://www.petition.org.ua/petition/detail.php?ELEMENT_ID=617)>.

23. Про Заяву Верховної Ради України «До 65-ї річниці Нюрнберзького трибуналу над фашистськими злочинцями» від 19.04.2011 № 3248-VI, Web. 04.01.2016. <<http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/3248-vi>>.

24. Русначенко Анатолій, *Символ і його критики*, [у:] *Критика* 2010, № 9-10, с. 78.

25. Симоненко открыл в Симферополе памятник жертвам ОУН-УПА, Web. 04.01.2016. <<http://korrespondent.net/ukraine/events/207397>>.

26. Струкевич Олексій, Романюк Ігор, Дровозюк Степан, *Історія України*: Підручник для 11 класу, Київ : Грамота, 2011, 320 с.

27. Тирнова Валерий, *Два берега у одной ли реки?*, «Вечерний Харьков» 2007, 12 июня, № 61, Web. 05.01.2016. <<http://vecherniy.kharkov.ua/archive-paper/?y=2007&m=0&n=61>>.

28. Турченко Федір, Панченко Петро, Тимченко Сергій, *Новітня історія України (1939 – початок ХХІ ст.)*: Підруч-

ник для 11-го класу, Київ: Генеза, 2006, 384 с.

29. Турченко Федір, *Історія України: 11 клас*: Підручник для 11 класу, Київ : Генеза 2011, 400 с.

30. Указ Президента України № 946/2009 «Про додаткові заходи щодо визнання українського визвольного руху ХХ століття», Web. 05.01.2016. <<http://www.president.gov.ua/documents/10082.html>>.

31. Указ Президента України від 12 жовтня 2007 року № 965/2007 «Про присвоєння Р. Шухевичу звання Герой України», Web. 05.01.2016. <<http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/965/2007>>.

32. Указ Президента України від 14.10.2006 № 879/2006 «Про всебічне вивчення та об'єктивне висвітлення діяльності українського визвольного руху і сприяння процесу національного примирення», Web. 08.04.2016. <<http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/879/2006>>.

33. Указ Президента України від 20 січня 2010 року N 46/2010 «Про присвоєння С. Бандері звання Герой України», Web. 01.03.2016. <<http://zakon1.rada.gov.ua/laws/show/46/2010>>.

34. Указ Президента України від 23 січня 2009 року N 37/2009 «Про розсекречення, оприлюднення та вивчення архівних документів, пов'язаних з українським визвольним рухом, політичними репресіями та голодоморами в Україні», Web. 05.05.2016. <<http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/37/2009>>.

35. Указ Президента України від 6 травня 2005 року № 753/2005 «Про присвоєння О. Бересту звання Герой України», Web. 05.01.2016. <<http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/753/2005>>.

36. Указ Президента України від 7 травня 2005 року N 755/2005 «Про присвоєння О. Мотенко звання Герой України», Web. 05.12.2015. <<http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/755/2005>>.

Ivan Monolatii

**LITERARY CONTEXTS OF MEMORY POLICY  
(ON THE EXAMPLE OF ROMAN IVANYCHUK NOVEL *TORHOVYTSIA*)**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Іван Монолатій

**ЛІТЕРАТУРНІ КОНТЕКСТИ ПОЛІТИКИ ПАМ'ЯТИ  
(НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ *ТОРГОВИЦЯ* РОМАНА ІВАНИЧУКА)**

*Abstract:* The article proves the thesis that fiction is the bearer of historical memory because of their financial, linguistic and symbolic value, primarily through activation discourse of memorialization: literature speaks in his writings not only about places of memory, but it becomes a place of memory itself. The author proposes to interpret literature as a place of memory, it is necessary to reconstruct the past, active recall that forgotten and marginalized – as a model of cultural memory. The article suggests the literature (as a places of memory) to call a “polyphony of memory”. The author concludes that the text contains clear R. Ivanchuk’s naturalization and anthropomorphization of town because Kolomyia (*Torhovytsia*) is an autobiographical place – the symbolic equivalent of real geographical place.

In the novel (*Torhovytsia*) there is domination of the personal history of the author, his experience and personal stories. The main questions remaining are the open questions of the relationship between local and global, peripheral and central, movement and settling down. Thus, Kolomyia as a place of individual and collective memory of R. Ivanchuk is not just a kind of “composition” of memory, and positive character of modern Ukrainian literary discourse of memorialization.

*Keywords:* historical memory, discourse of memorialization, a place of memory, Roman Ivanychuk

Продуктивна ідея сучасних західних і почасти українських авторитетів про вивчення політологічних візій світової та української літератури, їх переваги і недоліки, а також діагностування стану політичних взаємин у державі й суспільстві та характеристика тих політичних акторів, прототипи яких відтворює красне письменство, знайшла свою

реалізацію у площині аналізу теоретичних та практичних проблем політичної сфери у літературі. Зокрема йдеться про студії головних політичних сюжетів світової та української літератур, які дозволяють сформулювати цілісні уявлення про дилеми співвідношення політичного та гуманістичного у творах модерної літератури, дають можливість здійснити

комплексну характеристику причин, типів та наслідків взаємодії сучасних політичних систем та режимів, враховуючи специфіку їх висвітлення в окремих літературах світу. Йдеться тут, вочевидь, про інтерпретації світовою та українською літературами явищ світових революцій і воєн, природи тоталітаризмів, феноменів Голодомору і Голокосту, процесу мультикультуралізму й деколонізації, бюрократизації системи влади, кризи політичних еліт та лідерства, формування етнічних ідентичностей, реалізації державної політики, специфіку міжетнічної та міжконфесійної взаємодії тощо.

У такій дослідницькій площині важливим (якщо не одним із найголовніших) є сегмент політики пам'яті, який останніми роками активно «вписується» у літературний контекст. Мабуть, не місце тут перелічувати знакові для сучасної літератури твори, однак згадаємо хоча б *Танго смерти* Ю. Винничука, *Чорну дошку* Н. Доляк, *Музей покинутих секретів* О. Забужко, *Солодку Дарусю* М. Матіос, *Непробіті* Т. Прохаська і *Фелікс Австрія* С. Андрухович. До певної міри такий стан справ пояснює вже хрестоматійну тезу Р. Брюбейкера про «державу, що націоналізується», а, отже, країну, яка ще мусить вповні пережити по-новому усі свої болі, страхи й надії, але тепер вже діями літературних персонажів та їхніх нараторів. Відтак сучасна література бачить пам'ять однією з найважливіших своїх тем, адже саме пам'ять як інтердисциплінарна категорія є, за визначенням польського літературознавця Е. Рибіцької, своєрідним містком між дискурсом історичним та літературним, головним чином за-

вдяки своєму індивідуальному, приватному характеру [7, 297-301].

А використавши тезу іншої польської дослідниці Е. Доманської про те, що пам'ять стає дискурсом влади у процесі будування історії спільнот (великих та малих), пам'ять піддається процесам ідеологізації [7, 304], зауважмо, що на цьому надзвичайно довгому шляху самопізнання нації українці, вочевидь, не перші, і не останні. Як тут не згадати найбільш (про)читаних нині європейцями романів каталонського письменника Жауме Кабре – *Я визнаю!* та *Голоси над Памано*, ляйтмотивом яких є банальність зла та варіанти пам'яті про події кривавого ХХ століття. А що спільним для багатьох новітніх творів красного письменства, які більшою чи меншою мірою розкривають письменницький хист пояснити долі своїх народів і/або народів-сусідів, є місця пам'яті, саме вони, за визначенням К. Ковальського, по-перше, у топографічному сенсі, досі «є місцями трагедії та жалоби, з котрих народжується примирення жертв», і, по-друге, в історіографічному сенсі, «є шкільними підручниками та музеями» [4; 59, 60]. Сюди ж можна було б додати й твори літератури, що, у інший од фактографічних збірок історичного, політичного чи культурного характеру чи візуалізованих майданчиків пам'яті (музеї), (ре)конструюють етнічну та національну ідентичності, а також формують літературний переказ, що має свою локалізацію, специфічну мету, обмеження і мовну категоризацію [6, 418]. До таких, звісно, специфічних (сказати б, «олітературених») місць пам'яті можна залічити ті, що не існують Макондо Г. Гарсія Маркеса чи

Йокнапатофу В. Фолкнера. Їх можемо розуміти, керуючись логікою англійського теоретика літератури Т. Іглтона, не як тексти в усталеному сенсі, а як матрицю, яка генерує цілу галерею будь-яких значень [4, 196].

Поза цим окреслення певного хронотопу як символу – власного дому, блоків будинків, і, навіть, безхатченків – нині стає все більш вгадуваним не лише в академічних текстах [5, 33-48], а й у творах національних літератур. До того ж такими хронотопами не стають місця, котрі вигадала письменницька уява, а ті, що були, є і будуть, як зауважує Р. Траба, кодами пам'яті, носіями пам'яті, місцями живої пам'яті [4, 55]. А що такі місця є фрагментами спільної пам'яті, символічними (ре)конструкторами свідомості не тільки якогось народу чи суспільної групи, а й представників конкретного населеного пункту, важливо побачити таке увиразнення у авторських текстах. Це важливо й тому, що місця пам'яті й пам'ять місць (*lieux de mémoire*, *Erinnerungsorte*, *Gedächtnisorte*, *plaatsen van herinnering*, *sites de la mémoire*, *places of memory*, *miejsca pamięci*) нині є надто «живими» темами у письменстві – реалістичному та фікційному.

Якщо говорити про такі «олюднені» в літературі місця, не можна оминати увагою Коломию – місто в Івано-Франківській області України, відоме у писемних джерелах із 1241 року (*коломийська сіль*). Зауважимо, що цей населений пункт завдячує свою присутність у літературних текстах у вигляді фразеологізмів, як-от *англік з Коломиї* чи *француз з Коломиї*, а також у найвідоміших текстах, наприклад *Дон-Жуан з Коломиї*

Л. фон Захер-Мазоха, *Брехня Шолом-Алейхема* чи ж Г. Полянкера *Булочник з Коломиї*.

У сучасній українській літературі вдалим прикладом «вписування» міста в історичний і політичний контексти (поряд із Винничуковим *Танго смерти*) є роман-сповідь *Торговиця* Романа Іваничука, який про свій твір пише так: «На Торговиці було легко заблудитися, що, на мій сором чи то на щастя, трапилося й зі мною: я загубився в міському тлумі й довго не міг вибратися із заплутаної мережі провулків – так я проблукав моєю Торговицею крізь довгі роки, які вкарбували у мою пам'ять чи не всі події, що відбувалися у благословенному Місті, котре з волі історії стало столицею Покуття» [1, 273].

Одразу ж зауважимо, що текст нашого сучасника, з одного боку, підтверджує тезу французько-італійського історика Е. Траверсо, що пам'ять є певним способом переказування минулого, своєрідним зібранням індивідуальних спогадів і подій масового характеру [8, 287-288]. З іншого боку, літературний досвід Романа Іваничука можна «вписати» у теорію Олени Дуць-Файфер про текстуальність творів постсоветської, посттоталітарної чи постколоніальної політичної та культурної дійсності. Адже така текстуальність має три визначальні риси: 1) літератури народів із тривалими традиціями, які мають у своїй історії етапи територіально-культурної експансії, зокрема утрати власної державності; 2) письменства поневолених народів, які стали суб'єктами політики тільки у постсоветську добу; 3) літератури етнічних меншин, котрі проживають на своїх етнічних територіях у дер-

жаві з «чужою» їм домінуючою культурою чи тих меншин, які з'явилися у тому чи іншому хронотопі внаслідок міграцій [2, 446-447].

Вже у експозиції твору Р. Іванчук зауважує, що «Місто, про яке йтиме мова, не надто велике, його велич таїться головно в історії, непорушних традиціях та особливій ментальності мешканців ... оточене зусібіч супутниковими передмістями, кожне з яких має своє неповторне обличчя, характер, історію, та щонайважливіше – специфічну психологію й усталені звичаї мешканців» [1, 7], одразу налаштовуючи читача на розуміння міста як «символічної родини» народу чи певної групи, з якою ототожнюються традиційні поняття «дому», «вітчизни» і «нації» [5, 19]. «Та найцікавішим з усіх передмість є надпрутський поділ – Торговиця – і як хтось конче хоче знати правдиву сутність Міста, то мусив би досліджувати саме цей квартал подібно, як вивчав би чужинець, коли б йому це спотребилося, марокканську касбу. ... гостеві Міста, який забрів на Торговицю, навіть невтямки, що його доконче вчепиться тут блуд [...] гість несподівано для себе втрапить у дільницю, де його покине будь-яка орієнтація й він марно шукатиме виходу з неї» [1, 7-8].

Такий, сказати б, «заклик», на нашу думку, тільки підтверджує тезу англійського фахівця з соціальних комунікацій Д. Морлі про те, що на передмістях не має границь, які б замикали міський простір, але, найважливіше, ці межі інформують: «вхід лише для мешканців (передмістя. – І. М.)» [5, 150]. «...У їхньому кварталі відвічно жили в мирі українці й поляки, жиди й цигани, немовбито всіх

єднав тут торговицький ярмарок» [1, 59], або «...найбільше цікавили мене базарні розмови, суперечки покупців з продавцями, дотепи міських заводіяк, мудрування доморослих філософів, вихвалання всезнаючих маклерів і навіть нецензурна лайка перекупок. Все те я вбирив у свою пам'ять...» [1, 272].

А що засадничим ключем розуміння Коломиї, є, згідно з Іванчуковим текстом, її різноетнічна символіка, важливим є письменницький акцент, що «кожен мешканець Торговиці знав історію свого Міста так доладно, як старий хасид Тору, й це усвідомлення власної історії живило гідність містян» [1, 19].

Промовистим тут є не лише наголос на необхідності пізнавати минавшину своєї малої Батьківщини, а й своєрідний маніфест відкритості для національних практик пам'яті «інших», не-українських містян. Власне цей сюжет, перефразовуючи західного авторитета Е. Гобсбаума, підкреслює, що письменник пише не для якогось окремого народу, кляси чи меншини, він пише для усіх, хто читатиме його твір. А позаяк, як показує автор книжки, його герої є водночас фігурами фікційними, і реальними, пам'ять про яких Р. Іванчук у спосіб «олітературення» зберігає, домінантними у його *Торговиці* є два дискурси: українсько-польський і українсько-єврейський. У такому розумінні Іванчуковий роман підтверджує два сучасні підходи до розуміння етнічного виміру літератури: поперше, розуміння етнічних сюжетів як виключно внутрішньо-літературних ознак, що становлять предмет етнопоетики чи поетики культурної; по-друге, трактування етнічного

виміру художнього твору однією з практик, які увиразнюють культурне поле тексту [6, 417].

З-поміж цікавих у цьому контексті фігурантів твору назвемо бляхаря Антошка Дзівача, який був, як зауважує автор, «корінним містянином, проте людиною світовою»: «Належав він до польської міської громади й виховувався на польського патріота, і хоч жив із торговицькими українцями у повній злагоді, все ж у вісімнадцятому році мусив сповнювати свій патріотичний обов'язок: роздобув десь австрійського манліхера й, забарикадувавшись на горищі, стріляв по зунрівцях, які проголосили в Галичині Західноукраїнську Народну Республіку, й не один серед українських вояків був його сусідом» [1, 21-22].

У міжвоєнний період, про який і кілька розділів книжки Романа Іваничука, Антошко Дзівач, після участі у Польських Легіонах Юзефа Пілсудського, московського полону над Волгою, утечі до Царицина, працював машиністом залізниці. Його дружина – донька торговицької прачки Емілія, «що була українкою, для нього не мало жодного значення, навпаки – він давно знеохотився до польських вертизадниць, які тільки те і вміли, що малювати карміном губи й з погордою глипали на скромно одягнутих русинок...» [1, 22].

Про те, як складалися взаємини у змішаній польсько-українській родині, автор оповідає: «Та все ж вони обоє, незважаючи на національну толерантність, залишалися кожне для себе тими, ким мати родила. Емілія була щирою українкою, дома розмовляла лише по-своєму й прала білизну переважно для українців; Антошко балакав з дружиною й дітьми

виключно по-польськи й волів мати клієнтами поляків» [1, 23].

Така характеристика в досить об'єктивний спосіб передає авторську візію міжетнічних взаємин усередині окремо взятої торговицької сім'ї, зокрема в умовах етнічного трикутника «українці – поляки – євреї». Цікавим є опис дітей Антошка та Емілії, який свідчить про активні асиміляційні процеси в середовищі коломийських містян, зокрема мішаних родин: «Вони мали двох діточок – поляка Казя й українку Нусю, які, коли були в мирі, розмовляли між собою по-українськи, зате сварилися по-польськи; були ці діти найщасливішими на Торговиці, бо святкували і Великдень, і Wielkanoc, Різдво і Boże narodzenie, а коли цікаві сусіди запитували їх, як батьки розмовляють дома, вони відповідали: татко по-чоловічому, а мамця по-жіночому» [1, 23].

Оцінюючи такий письменницький підхід до окремих проблем асиміляційних й акультураційних практик, відзначимо, що нині важко оцінити їх вплив на окремі коломийські родини. Адже невідомо, чи йшлося про 1) цілковиту ізоляцію етнофорів; 2) багатоетапну взаємну акцептацію і пристосування етнічних спільнот; 3) акультурацію, яка у цьому випадку не конче означала прийняття, наприклад, польської національної ідентичності; 4) асиміляцію, сутність якої полягала у прийнятті польськості. Мабуть у цьому конкретному випадку йдеться про початки тривимірного процесу «асиміляція – акультурація – полонізація», які були одними із визначальних усередині коломийського соціуму 20 – 30-х років ХХ століття.



До цього ж авторського дискурсу додається ще й один, на нашу думку, визначальний – зміст якого у відрізненні письменницький переказ взаємин євреїв та українців у досліджуваному хронотопі: «У нас немає своєї території, євреї розсіяні й мусять пристосовуватися до господарів землі, щоб вижити... Я, дочка багатія, вчилася в хедері, щоб свого не забути, потім у польській гімназії. Якби тоді, коли я підходила до матури, була відкрита гімназія українська, то здавала б матуру у ній. [...] Та якби не те, що порвала з ріднею, то приходила б щоп'ятниці додому, запалювала б шабасні свічки на срібному канделябрі, закривала лице долонями й молилася, а опісля вечеряла б рибою, цукатами і пила б червоне вино... Все це для мене втрачене – тож чи не з туги за рідними ритуалами я запросила вас до єврейської ресторації?.. А ласки советів, які великодушно забороняють нас називати жидами, мені не потрібно – лише добре ставлення до мене людей, серед яких я виросла. Я – єврейка, але моя батьківщина – українська Галичина...» [1, 117].

Це – відповідь однієї з героїнь роману, єврейки Саломеї Фойєрштайн, яку вона адресує тогочасній українській письменниці Ірині Вільде.

Поза сумнівом, проблема національної самотності коломийських євреїв була б неповною без цієї характеристики. Адже відомо, що євреї вважали взаємовигідним пристосовуватися до народів, серед яких проживали. Вони не передбачали, що деякі народи не повірять цій адаптації. Між тим унікальне ставлення євреїв до мови повсякденного спілкування і політична залежність (у рамках Другої Речі Посполитої, а пізніше – со-

ветської окупації Західної України) надавали їм очевидні вигоди в культурному протиставленні. Проте народи, які «володіли землею» (чого не було в євреїв діаспори), зберігали собі право перекреслити ці вигоди іншими способами. До того ж місцеві українці, зазвичай, вважали перебування євреїв у «своєму» середовищі неприродним явищем. Очевидно, що й євреї розуміли, що завжди «чужі» серед народів, які, можливо, емансипували б їх в ім'я гуманності й справедливості. Однак за жодних обставин «своїми» їх не вважали б до часу, доки вони сповідували б принцип «ubi bene ibi patria» («де добре, там і батьківщина»), зневаживши власні національні спогади. А пристосування до залежного становища в «чужих» регіонах породило політичний наратив, у якому євреї зберігали контроль над своєю національною долею, приймаючи відповідальність за політичне фіяско (тут читай: співпрацю/підтримку советизації й комунізації Західної України у 1939 – 1941 роках).

А що йшлося двом героїням твору про сенс виживання в умовах «золотого вересня» (1939 року), симптоматичними є міркування Ірини Вільде, ніби завуальовані автором як думки про призначення письменника як фігури публічної: «...Письменник якщо це йому потрібно для творчості, мусить перевтілюватися [...] в кого завгодно, навіть у негідника... Це властиво євреям. І українцям – теж, адже наші історичні долі вельми схожі... Ви сказали, що євреї, для того, щоб вижити, мусили пристосовуватися. І так будемо діяти. Я готова до такої методики: вижити, зберігаючи при тому свою духову сутність» [1, 120].

Відтак, не маючи наміру оцінювати персональні мотивації героїв твору (це, власне, вже зробив автор) в добу советського, а згодом – і німецького тоталітаризмів, зазначимо, що ці уривки показують, що ставлення до «чужих», зокрема й українців та євреїв, формувалося на рівні інтелігенції. Остання здійснювала роль значного промотора політичної культури в лоні тих етнонацій, до яких належала, а визначальною тенденцією її позиціонування в політичних процесах 1939 – 1941 років залишалося обстоювання інтересів власних груп.

Іншим виміром тогочасних процесів, до яких звертається автор, є свідчення про репресії советських органів безпеки супроти цивільного населення: «З Жаб'я, Косова й Міста позабирали ночами багатьох – урядовців, просвітян, стрілецьких комбатантів, промисловців – як поляків, так і українців... Й ніхто не вернувся...» [1, 129].

Зауважу, що каталізатором розвитку міжетнічних взаємин у добу советізації Коломиї у період Другої світової війни (до 1941 р.) були відповідні заходи місцевих органів влади. А що значну роль у зростанні міжетнічного протистояння відіграли класові чистки, то саме польське населення Коломиї, яке піддавалося політичним репресіям зі сторони советської влади, акумулювало в своєму середовищі деструктивну енергію, спрямовану як проти советського режиму, так і проти інших етнічних груп.

До того ж зміна суспільно-політичного режиму у вересні 1939 р. привела до руйнування тієї, що існувала до того часу і створення нової

соціальної та етнічної ієрархії у Коломиї. Реакція коломиїських українців та євреїв на вступ підрозділів Красної армії на територію Західної України, по-суті, заклала перші протиріччя у відносини між поляками, з одного боку, і українцями та євреями – з іншого. Польська спільнота Коломиї, вочевидь, хворобливо переживала втрату польської державності й неминучі зміни у власній долі. Ефект травми поглиблювався й нібито «зрадницькою» поведінкою представників інших етнічних спільнот міста. Адже патріотичні почуття поляків були ображені: коломиїські поляки, які донедавна мали пріоритет у більшості сфер міського життя, гарантований «їхньою» державою, із втратою державності відчували неминучість втрати власної етнічної безпеки. Прикладом тут може слугувати уривок роману, в якому йдеться про вже згаданого Казя – сина Емілії й Антошка Дзівака: «Казя, розлюченого на свою долю за те, що вгарадила його у змішану польсько-українську сім'ю й примусила молитися двом богам, а він не бажав роздвоєння, вибрав одного і мстився на тих, які сповідували іншого Бога» [1, 229].

Інше вагоме застереження – міркування одного з персонажів роману – українця Корнелія Геродота, чоловіка Саломеї Фойерштайн, звернені до одного з центральних героїв твору Олеся Шамрая: «І українці, і юдеї – обрані Богом народи, доля їх трагічно схожа, та не в одному й тому самому храмі вони моляться. [...] Й через те мусимо переносити випробування окремо» [1, 194].

Такі авторські акценти є українці важливі, оскільки ілюструють імовірно розмежування орієнтирів ет-

нічних рухів тубільних і діаспорних спільнот – українським та єврейським варіантами кордоцентризму. Адже українсько-єврейські взаємини (співіснування українців та євреїв ув одному соціальному просторі) у тогочасній Коломії трактуємо як відмову від політичної, мовної та релігійної винятковості, намірів асиміляції «чужих» у лоні власних етнокультурних цінностей, а також деклярування толерантності до «іншости».

Щоправда, цього виявилось замало, щоб зламати взаємні стереотипи, налаштувати обидві сторони на взаємодію. А сам факт відсутності політичних фігур, які б послідовно артикулювали права українців та євреїв на етнополітичний ренесанс, звужував спектр їхніх союзників до індивідуального рівня. Власне на такій платформі й співпрацювали етнофори з числа етнонаціональних спільнот, які захищали інтереси як «своїх», так і «чужих». Приклад таких персоналій – коломийський видавець-єврей Я. Оренштайн: «...Українці не бойкотують видавця Якова Оренштайна через те, що він єврей, друкують у нього й купують просвітянські книги, ще й називають патріотом» [1, 80].

У цьому уривкові автор, чи не вперше в українській літературі, оцінює діяльність одного з найбільших українських книготорговців першої половини ХХ ст. єврейського походження Якова, сина Саула, Оренштайна (25.02.1875, Коломия – 12.09.1942, гетто Варшави) – «українця» Мойсеевого визнання.

3-поміж інших частин твору суттєвим рефреном є Катастрофа коломийських євреїв, описана автором як персоналізація історії кохання С. Фо-

йерштан і К. Геродота. А що власне він не зміг врятувати свою дружину від розстрілу, дилема «життя *потому...*» тих коломийців-неєвреїв, котрі пережили Голокост, а у ширшій перспективі – жахиття людиноненавистницьких режимів ХХ століття – нацизму й комунізму, і є визначальною для твору Р. Іваничука. «Пан Корнель чув, як обпікає його груди гаряче дихання коханої, а на її лівій руці жовта пов'язка із зіркою Давида, а на крамницях й установах написи “Juden verboten! (Євреям заборонено! – І. М.)”, а на Скупневича (вулиця у тодішній Коломії. – І. М.) гримлять ковані чоботи окупантів, а євреям ходити тротуарами суворо заборонено – тільки серединою вулиці, немов худобі; Корнель дихає разом із Сальомеєю, він готовий піти з дружиною на смерть, та хто з юдеїв впустить християнина до спільної могили, хто дозволить змішатися навіть пролитій крові вічних супротивників, які, втім, мають одного Бога... Й говорив Корнель до Сальомеї те, у що сам не вірив: мусимо померти разом» [1, 145-146]. І далі: «Відштовхнутий на тротуар, пан Корнель дивився, як [...] зникає за поворотом остання колона смертників, а з нею і Сальомея, яка відтепер належатиме не йому, а Єгови, який вибрав собі єврейський народ для того, щоб мучити його в неволях і, немов праведного Йова, випробувати голодом, хворобами, бідністю, страхом та зневагами...» [1, 226].

Важливим тут є представлення топографічного виміру Катастрофи – поряд із коломийським гетто [1, 223-231], йдеться про місце (побіч вивезенням і стратою у концтаборі Белжець) масових розстрілів коломийських євреїв – Шепарівський ліс

[1, 225], зокрема й С. Фойєрштайн та її батька. Власне дилемою для Корнеля Геродота є те, чи можливий порятунок євреїв: «Та чи є той жидівський Єгова на небі? – ні, немає його, коли до останнього вигибає вибраний народ, а для чого, чому, хто міг би це пояснити, таж нікому ці побиті страхом люди не загрожують...» [1, 224], або ж він безуспішно «намагався збагнути, чому євреї не хотіли впустити його в колону смертників, адже українська доля таки схожа з єврейською. Чого не можуть йому простити жиди – певне, не тільки того, що він вирвав із їхнього квітника найрозкішнішу ружу, а що його предки відібрали від них найвидатнішого пророка, який був боголюдиною» [1, 226-227]. Відтак озвучена письменником проблема набуває ще й морально-етичного виміру.

Не слід гадати, що широке літературне поле Іваничукової *Торговиці* обмежується вище окресленими сюжетами. Тут, окрім реальних вулиць і будівель, зустрічаємо цілу галерею реальних осіб – українських та польських суспільно-політичних і культурних діячів. «Вписування» багатьох фігурантів коломийської (і не тільки) історії в літературний контекст свідчить про намагання надати романові *Торговиця* справді історичного звучання, фрагментацію реальних подій з макроісторії на мікроісторію, обґрунтування його антропологічного, повсякденного, виміру – «...з чіпкою пам'яттю про світ колишній ... про славне і неславне минуле нашого Міста, минуле, про яке треба знати, щоб увійти не лише в нинішній день, а й у прийдешній» [1, 273].

Визначальними у кожному літературному творі є думки автора, які

звернені до властивостей людської культури, часу і місця, генерують альтернативні художні світи. У *Торговиці* Р. Іваничука маємо кілька, сказати б, «універсальних» окрушин, дотичних до розуміння жахів Другої світової війни й зокрема Голокосту, як механізмів, які можна використати для конструювання посттоталітарної пам'яті:

1. «...З усіх тарапатів наш край заше виходив ціло, хоч зазнавав чимало втрат – у людях, в маєтності, а передовсім у духовності, бо найтяжче ярмо – то неволя духа: людина в біді часто забуває, хто вона зроду» [1, 42].

2. «Але ти не називай наших катів поляками, кати – ніколи імен не мали й до жодних націй не належали – то звиродніла банда, яка не має ні своєї історії, ані культури, а сумління й жалю до людей – ні крихти» [1, 43].

3. «...Чи відчуває людина голод, коли бачить хліб на столі? А ні – голодною стає, коли того хліба немає. Народ не відчуває свободи, коли вона в нього є, він може оцінити, що вартує воля, тільки тоді, як її в нього відбирають, – тоді він відчує за нею нестерпний голод» [1, 44].

4. «Тоталітаризм намагається відсікти від народу душу... Чому загартники не можуть нині втямити, що залишаються жити лише мононаціональні, унітарні держави, а імперії неминуче розпадаються?» [1, 107, 108].

5. «Є слово “батьківщина” – мугутній наказ, що регулює вчинками людини: почуття любові до вітчизни має надзвичайну силу, коли вони в неволі» [1, 191].

6. «...Диявольщина, яка опанувала світом, мусить загинути; своїм допустом Господь лише в одній своїй

без часовій миті застерігав світ, показуючи, до чого може привести сваволя людей, які втратили образ і страх Божий» [1, 198].

7. «Всі завойовники однакові. [...] Приходять із визволительськими гаслами, а здихають у солоді садизму. Хіба советські визволителі не входили на завойовані території так само помпезно й урочисто, як і німці в перші дні війни, а втікали, мов боягузливі тхори, залишаючи по тюрмах гетакомби трупів; такий самий слід залишають і шваби – видно, так мусять бути: диявол відбиває на землі нестерпний знак для того, щоб людство пам'ятало, до чого може довести світ сваволя озброєних орд» [1, 224].

Що ж власне, на мою думку, показує *Торговиця* Романа Іваничука? По-перше, що художня література є носієм історичної пам'яті з огляду на своє матеріальне, мовне і символічне значення, насамперед завдяки активізації дискурсу меморіалізації – література промовляє у своїх творах не тільки про місце пам'яті, але й сама стає місцем пам'яті. По-друге, красне письменство інтерпретуємо як місце пам'яті, необхідне для реконструкції минулого, активного пригадування того, що забуте й упосліджене – як зразка пам'яті культурної. По-третє, літературу місць пам'яті, називаємо «поліфонією пам'яті». І тут, значущим питанням до сучасної української літератури, репрезентованої різними поколіннями і ціннісними орієнтаціями, залишається таке: Чи можлива «поліфонія пам'яті» в регіональному літературному контексті?

Підсумовуючи зазначу, що в Іваничуковому тексті знаходимо чітку натуралізацію і антропоморфізацію

міста, що, безперечно, інтригує, бо Коломия (вона ж Торговиця) є автобіографічним місцем – символічним відповідником справжнього місця географічного. А що у *Торговиці* домінуючим є характер особистої історії автора, його досвід, то визначальними для читача залишатимуться відкриті питання взаємин між локальним і світовим, периферійним і центральним, рухом і осілістю. Відтак Коломия як місце індивідуальної і колективної пам'яті Р. Іваничука є не просто таким собі «складом» пам'яті, а позитивним героєм сучасного українського літературного дискурсу меморіалізації.

### Bibliography and Notes

1. Іваничук Роман, *Торговиця*, Київ: Ярославів Вал 2012, 273 с.
2. Duć-Fajfer Helena, *Etniczność a literatura*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* / Red. M. P. Markowski, R. Nych, Kraków: Universitas 2012, s. 433-450.
3. Eagleton Terry, *Jak czytać literaturę*, Warszawa: Aletheia 2014, 274 s.
4. Kowalski Krzysztof, *O istocie dziedzictwa europejskiego – rozważania*, Kraków: Międzynarodowy Centrum Kultury 2013, 300 s.
5. Morley David, *Przestrzenie domu. Media, mobilność i tożsamość*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury 2011, 375 s.
6. Prokop-Janiec Eugenia, *Etniczność*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* / Red. M. P. Markowski, R. Nych, Kraków: Universitas 2012, s. 409-432.
7. Rybicka Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas, 2014, 474 s.
8. Traverso Enzo, *Historia jako pole bitwy. Interpretacja przemocy w XX wieku*, Warszawa: Książka i Prasa 2014, 345 s.

# Cultural Studies

**Halyna Ivashkiv**

## **EARTHENWARE AS ATTRIBUTES OF EASTER RITUALS**

The Ethnology Institute at the National Academy  
of Sciences of Ukraine

**Галина Івашків**

## **ГЛИНЯНІ ВИРОБИ ЯК АТРИБУТИ ВЕЛИКОДНЬОЇ ОБРЯДОВОСТІ**

*Abstract:* The article analyzes specificity of shapes and decor of earthenware used while celebrating Easter, as well as customs, rituals and games that were connected with this holiday. In particular, we deal with the tradition of giving earthenware as a present, using ceramic jars for blessed water, baskets for blessing food, ceramic molds to bake Easter bread, fish, pork (ham), a whole piglet and poultry (the molds had corresponding names), ceramic Easter eggs, etc. The given paper also highlights traditional Easter games.

*Keywords:* Easter, custom, ritual, game, earthenware, Easter egg, functional use, mold, decor

В Україні з особливою урочистістю шанували Великодні свята, для чого прибирали у помешканнях, пекли паски, запікали рибу, ягнят, поросят та гусей, фарбували яйця [19, 17]. Для цього було задіяно багато різного глиняного кухонного й столового посуду та інших виробів. Відтак, у запропонованій статті аналізуватимуться особливості їхнього функціонального призначення, основні форми та оздоблення.

Для належного відзначення релігійних свят у різних регіонах України виробляли посуд закритого й відкритого типів, зокрема дзбанки, глечики, інколи калачі для свяченої

води, а також миски й тарілки. На цих виробах часто можна побачити християнські мотиви: хрест, церкву, рідше мотив риби. Такий посуд міг бути прикрашений і геометрично-рослинним орнаментом. Так, на одному дзбані 1920 – 1930-х років із Кут, що на Прикарпатті, в центрі бачимо мотив хреста з видовженим нижнім кінцем та розетковими прикрашеннями на інших кінцях. Для підкреслення “святости” цієї посудини та її спеціального призначення автор – Іван Брошкевич – на вінцях та корпусі наніс також ритовані написи “Христос Воскрес” (Приватна збірка, Львів).

Зауважмо, що одним із великодніх звичаїв було дарування родичами посуду для майбутньої нареченої – на нове господарство [20, 41]. *Тарілки, полумиски* та *миски* для великоднього столу зазвичай були прикрашені християнськими символами, зокрема мотивами хреста, зображеннями церкви, риби, написами “Ісус Христос” [18, 39]. Мотив хреста вирізнявся різноманітними модифікаціями (скісний, прямий, грецького чи латинського типу, чотири-, шести- чи восьмикінцевий) і містився у центрі предмета, причому часто у поєднанні з геометричними або рослинними елементами [7, 189-206]. Рідкісними є зображення церкви на мисках і тарелях (Косів, Пістинь, Кути, Шаргород). Деякі вироби відкритого типу прикрашено зображеннями однієї (Кути, Пістинь, Ічня, Дибинці, Смотрич, Опішне, Малі Будища), двох (Косів, Пістинь, Опішне, Дибинці), трьох (Товсте), чотирьох (Коломия) або шести (Товсте) риб [7, 315-324]. Зображення риби траплялося на горщиках (Острог), плесканках (Дибинці), глечиках (Ічня, Опішне), барильцях (Опішне) [7, 324-325]. Як відомо, риба є символом християнства, адже ранньохристиянська Церква називала Христа “Великою Рибою”. Їй відводилася значна роль у євангельських оповіданнях. На подільських мисках кінця XIX – початку XX ст. траплялися й написи “Ісус Христос”. У певні урочисті дні, включаючи Великдень чи інші календарні та родинні свята, щедро декоровані вироби, які упродовж року містилися в миснику і виконували декоративну функцію, господиня витягувала, щоб покласти в них страви до святкового столу.

Лише на Великдень гончар із Хомутця Полтавської області Іван Симон виробляв великі (h – 33 см) “*крилаті миски*” “для свяченого”. Одну з них датовано 1925 роком і оздоблено штампованими мотивами листків. У інші святкові дні (на храмові свята – “*празники*” чи в неділю) у таких мисках подавали вареники [2, арк. 276].

Гончарі виробляли посуд і для юдеїв на відзначення свята весни та Виходу із Єгипту (Пейсах, Песах Пейсох, Паска), який святкують 15 нісана. Вважається, що свято первісно було сільськогосподарським, а згодом набуло релігійного значення відповідно до книг Старого Заповіту.

Зафіксовано, що на Поділлі та Волині юдеї під Пейсах купували все нове: *горщики, макітри, “трійнючки” (трійнята)* (Великий Кунинець Тернопільської обл., Яцулі Рівненської обл.) [2, арк. 3, 287], особливі *миски (“гугельники”)* (Острог Рівненської обл.) [2, арк. 17], невеликі *тарілки* чи *блюдечка* (Бубнівка Вінницької обл.) [18, 39].

Так звані “*пейсахові*” *тарілки* гончарів із Бубнівки були не дуже великі, плиткі й мали “брижастий”, себто карбований край (для того, щоб вирізнялися від звичайних, щоденних) [23, 152]. Вони призначалися для маці [18, 39], а розписували їх значно скромніше, ніж звичайні миски. Відомо, що перед Пейсахом їх ввозили на продаж у різні подільські містечка.

У Польщі до цього свята юдеї замовляли місцевим гончарям посуд зі спеціальними назвами. Часто в січні-лютому у знаному гончарному центрі – Ілжі за “святими” горщиками (місцева глина була придатна для виготовлення посуду, аби готувати в



ньому на вогні) приїжджали купці із дальніх околиць, навіть з-під Вісли. Проте євреї висували умову – глиняні предмети гончар мав виконати у їхній присутності [26, 36]. Дбали євреї й про те, щоб поблизу горщиків не було хліба чи м'яса, а для поливання глиняного начиння гончар не міг застосовувати нічого масного, а лише картопляний крохмаль. Єврейка інколи сама чистила картоплю “святим” ножом. На кожному горщику писали літеру, що нагадувала латинське “С” – це означало, що горщик є “святим”, а напис називали “пейсованням” [26, 37].

Варто згадати й про ще одні вироби, які замовляли євреї в українських гончарів – *саганки*: це посудини, які мають форму кухлика з двома вухами, укладеними близько одне від другого. Саганки призначені для миття рук перед різними ритуальними діями. Керамічні, серед яких були димлені (Гаї Смоленські Львівської обл., Струсів Тернопільської обл., МХП. ЕП 44183, ЕП 43922) й полив'яні та розписані зеленим ангобом на білому тлі (Лагодів Львівської обл., МХП. ЕП 44017) саганки виготовляли на зразок більш поширених металевих. Відомими є й фаянсові саганки фабричного виробництва (МХП).

Культовими й обрядовими предметами є глиняні *пасківники*, які за функціональним призначенням поділяємо на дві групи. Одні мають форму кошків з одним вухом-ручкою згори або двома по боках – у них святили паску та інші великодні харчі. Інші стосувалися процесу випічки паски. На Гуцульщині та Покутті кінця ХІХ – початку ХХ ст. були поширені дерев'яні

“паскевники-дорінники” (дора – по-крайні шматки паски, які клали на дно цієї посудини) з ручкою зверху; оздоблювали випаленими скісними хрестиками та “сонечками”, що вдало контрастували зі світлим деревом [24, 237-238]. Оригінальним є й восьмиреберний пасківник 1920-х років Григорія Іванюка зі с. Бабин Івано-Франківської області, у різьбленому декорі якого бачимо християнські мотиви, зокрема хресті різних модифікацій, “ільчасте письмо”, свічник-трійцю, розетки у колі, зображення риби, оленя й півня (МНАПЛ. АП 2572. Р-622). Довершеності форми сприяють невисокі ніжки, а виразність узорів посилює техніка випалювання.

Глиняні *кошки* досить рідкісні в Україні. Виявлено чотири такі предмети початку 1880-х років роботи гончаря з Косова Івано-Франківської області Олекси Бахматюка (1820 – 1882) [9, 332-333]. Це вироби мископодібної форми з високими боками та округлою ручкою вгорі. Вони з обох боків декоровані геометрично-рослинним орнаментом: зовнішні стінки прикрашено вертикальними смугами, рядом ромбів та трикутників або переплетенням дугоподібних композицій, внутрішні – мотивами трикутників, “віночків” або “гірлянд” із листками та розетками. На дні двох виробів міститься мотив великої восьмикутної розетки (“зірки”; НМЛ 29550. НК 536; МЗЛ. S 554 ML), третього – мотив “вазона” (МЗЛ. S 555 ML), а четвертого – зображення двоголового орла й позначення дати “1881” (НМЛ. 29551. НК 537; h – 20,5, d – 28,5 см). На ручках усіх кошків ряд рельєфних глиняних кульок (“гудзиків”), які часто бачимо на корпусі

сах свічників (поставників) цього автора.

Оригінальну циліндричну форму з невисокими стінками і трьома ніжками у 1930-х роках виготовив Петро Кошак (1864 – 1940) із Пістиня Івано-Франківської області (НМЛ. 59060. НК 1791; h – 11, d – 36,5 см). Всередині виріб із білим тлом, а ззовні декорований “вінком” із мотивами розет, пальмет, дзвінків та закрутів у обрамленні рядів трикутників і мотиву “ільчастого письма”.

Велика посудина з двома вухами початку ХХ ст. походить із Малих Будищ, що на Полтавщині. Виріб оздоблено мотивами хреста, гілочок, глечика, є й два півні та погрудне зображення людини (НМНАПУ. КВ 1143/133. КС 7538; h – 19,7, d – 37 см). Інший предмет із цього часу та місця походження авторства Івана Пічки не схожий на кошик і значно менший за розмірами (h – 9, 8, d – 9, 8 см), проте його декор (мотив паски із хрестом всередині, гілочками та двома ангобовими написами “Господь Паска”) вказує на подібне призначення – в ньому також могли святити паску (НМНАПУ. КВ 710/62. КС 5218).

Яків Риженко зазначав, що посуд для освячення пасок на Полтавщині називали “ставчиками” – вони мали форму “блюдоподібних великих мисок” [16, 27].

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. гончарі із Бубнівки виробляли “поставчики” – для великоднього сиру. На відміну від “поставців” на кутю, ці посудини були дуже малі [23, 152] і без накривок [1, 3]. Такі предмети, які використовували лише раз на рік, зберігали у коморі [23, 152] або у миснику [1, 3].

Рідкісним є *сирний пасківник* (1985 р., Самійло Семенченко, с. Межиріч, Сумщина) з чотирма прорізними шестиконечними хрестами (НМУГВо. МГО КН. 2652/К-2556), прототипами якого, очевидно, були давні дерев’яні та металеві форми, представлені в експозиції Музею українських обрядів Національного історико-державного заповідника “Переяслав” (МУО ДІЕЗ “Переяслав”; експозиція).

До другої групи великоднього посуду належать *форми на тісто*, які здебільшого виробляли перед Великоднем. У них випікали паски. Виокремимо пасківники, виготовлені з гончарної глини або кам’яної маси (кам’янки). За технологічними особливостями, їх поділяють на теракотові, димлені та частково або повністю вкриті поливою, рідше – розписані кольоровими фарбами. За формою вирізняємо конусоподібні, циліндричні, мископодібні, з рівними або ребристими стінками, прямими або карбованими вінцями, зі стрижнем всередині або без нього, з одним-двома вухами або без них.

Зафіксовано чимало назв “великоднього” посуду: “тазок” (Валки Харківської обл.) [2, арк. 272], “хорма”, “пасочниця” (Ізюм Харківської обл.) [2, 270], “поставець”, “ставчик”, “ставець”, “тазик” (Лівобережжя), “пасошниця”, “пасочник” (Олешня) [8, 163], “бабник” (Лагодів, Потелич, Кам’янка Нова, Гаї Смоленські (МЕХП), Дибинці [6, 117], Адамівка, Заміхів, Смотрич [8, 164-166], Підгайці [5, 178]) або “ринки для паски” (Меджибіж) [8, 170], “форми на тісто” (Великий Кунинець) [2, арк. 287], “баб’єрки” (Гончарівка) [8, 171], “пасківники” або “тазки” (Малі Буди-

ща, Поставмуки) [12, 67-68], [13, 242] тощо.

У Комишні Полтавської обл. “тазки” мали об’єм від 1 до 6 літрів; посудини більше 4 л вже мали вух. Виріб на один літр називали – “дарничок” (назва походить від маленької пасочки, яку в ньому випікали і дарували на церкву під час освячення) [22, 277]. Про великі розміри пасківників можна судити з того, що в Малих Будищах паску іноді доводилося пекти в горні, бо в піч пасківник не влізав [13, 242].

У Бубнівці такі вироби, мабуть, називали “ринками”. Вони мали циліндричну або близьку до циліндра форму – “прості, високі, вужчі або ширші, з одним вухом збоку” [23, 148–149]. Ринки поливали тільки всередині, на вінцях або повністю. Декор таких виробів складали геометричні мотиви у вигляді ритованих ліній або кривульок, розміщені ззовні у верхній частині предмета [23, 149].

Пасківники “часто гарної форми, з заглибленнями”, виготовляли у Кульчині Волинської області [2, арк. 19]. На стінках подібних полив’яних (полива жовтого, зеленого або брунатного кольорів) виробів початку ХХ ст. з Ніжанкович Львівської області (МЕХП. ЕП 42994), Кам’янки Нової, Лагодова та Потелича Львівської області (МЕХП. ЕП 44386, ЕП 44002, ЕП 44934) могло бути від шести до дванадцяти прямих або скісних ребер. У основі декору “бабника”, виготовленого на початку 1950-х років на заводі “Художній керамік” у Опішному, гладкі стінки і композиція з геометричних (кривульки, крапок) і рослинних (“виноградні грона” та листки) мотивів

та чотириколірна гама (МЕХП. ЕП 47736).

Форми для пасок 1980 р. із Кривиці Рівненської області переважно теракотові (НМНАПУ) [14, 81], а відповідні вироби гончаря з Городні Брестської обл. (Білорусь) О. Вечорка, датовані тим же роком, мають форму миски із поздовжніми пасами на стінках [14, 81]. В Острозі форми для випікання тіста були п’яти-, шести- й восьмикутними, що нагадувало велику розетку [2, арк. 19].

За старим звичаєм, якого дотримувалися упродовж ХІХ століття й десь до 1930-х років, в Україні на Великдень разом із паскою святити й печене порося зі шматком хрону у зубах, про що писав і Степан Руданський у сатиричному вірші *Свиня свинею* [17, 69]. Печена поросятина має глибокі дохристиянські коріння – її пов’язують із святом сонця, яке відзначали в Європі [4, 254]. Для запікання поросят у печі купували спеціальний глиняний посуд – великі ринки з накривкою та вухом ззаду, які в багатьох регіонах називали “поросятниками” чи “поросятницями” (Яцулі Рівненської обл. [2, арк. 4], Бубнівка (НМІУ. К-304), Микільська Слобідка (НМІУ. К-321) тощо), рідше – “чієшками” (Кульчин) [2, арк. 18]. Іноді їх порівнювали із “ночовками” (Острог) [2, арк. 11] та вважали “особливим видом ринок видовженої форми з накривкою” [2, арк. 24]. Ці миски-ринки мали форму овалу, збоку якого стирчало вух. Сплюснутості гончарі досягали тим, що притискали боки щойно сформованої округлої великої миски чи ринки досередини. За описом Л. Шульгіної, “поросятники”, які виробляли бубнівські гончарі, були “великі, глибокі, плесковаті

з обох боків, де вони зрізані просто без «гонтура» або «криси», через що на перший погляд здається, що поросятник розбитий [...] з одним або двома вухами, що їх приліплювали до опуклих боків” [23, 152].

Виявлено теракотові (Микільська Слобода) й досить великі димлені (15,3x45,6x26,3 см; 16,5x50,5x33,5 см) “поросятниці” з одним або двома вухами. У центрі однієї з них мотив подвійного гладженого хреста (прямого і скісного), а боки прикрашено лініями (Селиська; МЕХП. ЕП 44492), інша – не декорована (Гута Скляна Львівської обл.; МЕХП. ЕП 44565). “Поросятниці” робили гончарі Великого Куниця [2, арк. 272]; такий посуд у Підгайцях називали “лоханями” [5, 178].

Для запікання невеликих шматків свинини (шинки – свиню різали здебільшого у чистий четвер), ймовірно, призначалася овальна димлена *ринка* з рівними невисокими боками (Казімеж Дольний над Віслою; МЕХП. ЕП 48080). Подібна форма була типовою і для мешканців із околиць Любліна, відмінності полягають лише у формі вух – вони були не відкритого, а закритого типу (ЛМ. Е 5526).

В Устечку Тернопільської області шинку пекли у неполив’яних мисках (“лоханях”) із двома вухами та округлою накривкою [2, арк. 291]. М’ясо та поросят подекуди запікали на великих теракотових або димлених *накривках*, які ще називали “покрівцями” (ними також накривали вулики-довбанки). Подібні теракотові вироби зафіксовано у Потеличі, Селиських Львівської області (МЕХП. ЕП 47255, ЕП 44496), димлені – в Струсові (МЕХП. ЕП 44203). Євреї для

запікання м’яса у гончарів Устечка купували широкі миски, які називали “беклами” [2, арк. 291].

Ще одна назва посудин для запікання – “*курятники*”, очевидно, походить від того, що у ній до свята запікали курей; ці предмети виробляли у Міських Млинах Полтавської області. Про запечену курятину й гусятину йдеться і в одному із записів весілля 1805 року [3, 215].

Гончарі Валок кінця ХІХ – початку ХХ ст. славилися “*гусятницями*” – великими мисками чи ринками із вухом та сплюснутими боками, подібно як у попередніх посудинах [10, 106]. Верхні частини боків цих предметів гончарі іноді завертали досередини, тим самим зберігаючи більше тепла. Це бачимо й на виробі з Містечка (тепер – територія Польщі); всередині цеглясто-зелена полива, ззовні – теракота (МЕХП. ЕП 48090; 10,5x37x19,7 см). Про подібну технологію приготування Ю. Лащуківі 1957 р. розповів потомствений гончар з Ізюма Євдоким Зміївський (1888 – ?), за словами якого “боки миски або тазка загинали” [2, арк. 272].

Димлені “*гусятниці*” були серед асортименту виробів гончарів із Хомутця Полтавської області [21, арк. 57]. В Омеляна Герасименка (1890 – 1958), гончаря із Малих Будищ, посудина ззовні теракотова, а всередині декорована двома вохровими лініями, поливою вкрито лише вінця; 15x34 см) [11, 336], [13, 240].

Особливим атрибутом Великодня, окрім паски, в Україні є *писанка*. Розписане яйце стало справжнім шедевром українського народного мистецтва, а головними матеріалами для його оздоблення були писа-

чок, віск і кольорові барвники. Гончарі творчо переймали цей досвід і виготовляли оригінальні писанки із глини. Перші такі вироби, декоровані кольоровими емаллями, з'явилися ще в Русі-Україні.

У XIX – XX століттях керамічні писанки були зацікавленням деяких гончарів (матеріалом для них була гончарна глина), виробляли їх і промислово (з каоліну). Збереглося декілька писанок 1902 р. (Глинськ Сумської обл.) із написом “Христос Воскрес” й зображенням ангела (НМНАПУ). Окрім релігійних образів, на глинських писанках бачимо унікальні фляндровані розписи у зелених, синіх та рожевих тонах (НМНАПУ). Авторами писанок були учні місцевої керамічної школи.

Серед основних рис писанок Києво-Межигірської фаянсової фабрики є наявність у розписі сюжетних мотивів із християнською тематикою: “Розп'яття”, “Воскресіння”, “Святий Миколай”, “Всевидяче Око”, “Чаша” тощо [15, 106–110]. На деяких із таких виробів є абрєвіатура фабрики (НМІУ. К-527, К-535).

Чотири писанки з кам'яної маси виготовлено на початку XX ст. на керамічній фабриці Івана Левинського у Львові. Це “яйця” із брунатним тлом та геометричним орнаментом (у стриманих вишневих і зелених кольорах із мотивами горизонтальних та вертикальних смуг із закрутами та вихровими розетками) (МЄХП. ЕП 45148–ЕП 45151).

Із народних майстрів-писанкарів середини XX ст. варто назвати Павлину Цвілик із Косова (НМНМГП. КН 3511. Кр. 506) та Єфросинію Міщенко з Бубнівки (НМІУ. К-2558) із характерними для їхніх осередків мотива-

ми, відповідною кольоровою гамою, авторськими підписами.

Слід згадати й про деякі *ігри*, в які колись грала молодь напередодні й у час Великодня. Одна із них називається “Попілець” – у перший день Великого посту в селі у веселому товаристві розбивали глиняний посуд – обряд міг повторюватися і в середині посту [26, 28].

Бувало, що у битті посуду брали участь і гончарі – для цього упродовж року вони відкладали браковані горщики і дзбани. У “свято горшкорозбивача” (середина Великого посту) гончарі наповнювали їх попелом, кидали за перехожими, розбивали об двері, навіть закидали до сіней або хат. Майстри раділи, що саме в той час почали телитися корови, себто “робився гончарський сезон” [26, 28].

Зафіксовано, що у Великодню середу хлопці (поляки із походження) зі Старої Соли Львівської області робили з ганчір'я Юдаша й вивішували його на дзвіниці, на дерев'яних балках, де поряд ставили глиняні горщики (у гончарів випрошували браковані горщики і тягнули їх на візках). Всередину одного із горщиків клали чорного kota. Після закінчення Великодньої Літургії хлопці, які стояли ближче до виходу, сповіщали про це на дзвіницю, б'ючи палицями по цементу. З дзвіниці Юдаша скидали на землю, далі на нього летіли й глиняні *горщики*<sup>1</sup>.

Після того опудало волокли селом, де кожен міг його вдарити. Найсамкінець Юдаша викидали під міст. Така традиція була лише у трьох

<sup>1</sup> ПМА. Записано 23.06.1998 р. у Старій Соли Львівської обл. від Івана Мікласевича, Марії Дрозд та 3.10.2005 р. від Мирона Касюхничка.

вільних королівських містах, що користувалися особливими привілеями – Познані, Гдині та Старій Солі [25, 73-74].

Отже, у статті проаналізовано головні функціональні призначення, форму й декор глиняних виробів, які стали своєрідними атрибутами Великодніх свят. Одні з них використовували в часі підготовки до свята, інші – безпосередньо в цей день (миски, тарілки, щедро декоровані рослинним орнаментом, мотивами хреста, церкви, риб, релігійними написами). Виокремлено керамічні кошики, у яких носили до церкви святити головні страви. Такі кошики виявлено в музеях України (Львів, Київ) та Польщі (Ланцут).

У пасківниках, які в різних регіонах України мали різні назви, пекли головний обрядовий виріб – паску. Такі теракотові, димлені й полив'яні глиняні предмети здебільшого були прикрашені вертикальними смугами та вкриті поливою, рідше були розписані рослинними мотивами. Інтерес для дослідників викликають керамічні форми (для запікання в печі свинини, поросят, курей, гусей), назви яких переважно походять від виду тварини чи птиці.

У кінці XIX – на початку XX ст. керамічні писанки виготовляли на фабриках та заводах, а із другої половини XX ст. їх почали розписувати народні майстри. Вдалося зафіксувати й деякі ігри, в яких у час Великого посту та Великодня брали участь не лише хлопці й дівчата, а й гончарі.

## Abbreviations

АІН НАНУ – Архів Інституту народознавства Національної Академії Наук України.

ЛМ – Люблінський музей.

МЕХП ІН НАНУ – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної Академії Наук України.

МЗЛ – Музей-замок у Ланцуті.

МНАПЛ – Музей народної архітектури та побуту у Львові.

МУО ДІЕЗ “Переяслав” – Музей українських обрядів Державного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”.

НМІУ – Національний музей історії України.

НМЛ – Національний музей Львова імені А. Шептицького.

НМНАПУ – Національний музей народної архітектури та побуту України.

НМНМГП – Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття.

НМУГ'ВО – Національний музей українського гончарства в Опішному.

ПМА – польові матеріали автора.

## Bibliography and Notes

1. Александрович Юрій, *Бубнівське ганчарство*, [у:] *Побут*, Київ: Всеукраїнське етнографічне товариство 1929, Частина 4-5, с. 1-5.

2. *Архів Інституту народознавства Національної Академії Наук України*, Опис 2, Справа 129.

3. *Весілля*: У 2-х книгах, Київ: Наукова думка 1970, Книга 1, 456 с.

4. Воропай Осип, *Звичаї нашого народу*. *Етнографічний нарис*, Київ: Оберіг 1993, 590 с.

5. Гирман Вікторія, Козача Світлана, *Гончарні осередки Тернопільщини*, [у] *Українське гончарство*. *Національний культурологічний щорічник*, Книга 3, за

рік 1995, Опішне: Українське Народознавство 1996, с. 173-186.

6. Данченко Леся, *Народна кераміка Середнього Подніпров'я*, Київ: Наукова думка 1974, 192 с.

7. Івашків Галина, *Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть*, Львів: Інститут народознавства Національної Академії Наук України 2007, 544 с.

8. Клименко Олена, *Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей*, [у:] *Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник, Книга 3, за рік 1995*, Опішне: Українське Народознавство 1996, с. 159-172.

9. Мальована кераміка Косова і Пістиня XIX – початку XX століть / Вступна стаття Г. Івашків, Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ 2012, 408 с.

10. Метка Людмила, *Гончарство Харківщини середини XX століття (за матеріалами керамологічних експедицій)*, [у:] *Український керамологічний журнал* 2004, № 1, с. 102-111.

11. Міщанин Віктор, *Гончарі-мисковики з Малих Будищ*, [у:] *Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За роки 1996 – 1999*, Опішне: Українське Народознавство 1999, с. 331-342.

12. Міщанин Віктор, *Гончарство в селах Поставамка, Городище та Лісова Слобідка Чорнухинського району Полтавської області*, [у:] *Українська керамологія*, Опішне: Українське народознавство 2001, № 1, с. 64-77.

13. Міщанин Віктор, *Північна група малих осередків гончарства Опішненського гончарного району (друга половина XIX – XX століття)*, Опішне: Українське народознавство 2005, 304 с.

14. Орел Лідія, *Гончарство Правобережного Полісся*, [у:] *Народна творчість та етнографія* 1991, № 4, с. 75-82.

15. Петрякова Фаїна, *Фаянсові писанки Києво-Межигір'я*, [у:] *100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва*, Київ: АртЕк 2002, с. 106-110.

16. Риженко Яків, *Форми ганчарних виробів Полтавщини*, [у:] *Науковий збірник Харківської науково-дослідної катедри історії української культури*, Випуск 2, Харків: Державне видавництво України 1930, с. 22-42.

17. Руданський Степан, *Усі твори в одному томі*, Київ-Ірпінь 2005, 520 с.

18. Самарин Юрій, *Подольские гончары*, Москва 1929, 44 с.

19. Сементовский Константинъ, *Замѣчания о праздникахъ у малороссиянъ*, Харьковъ 1843, 74 с.

20. Спаська Євгенія, *Глечик з хрестиком (Етюд з циклу “Чернігівське гончарство”)*, [у:] *Матеріали до етнології й антропології*, Том XXI – XXII, Частина 1, Львів: З друкарні Наукового Товариства імені Шевченка 1929, с. 35-41.

21. *Фактуры кустарныхъ изделий Всероссийской кустарно-промышленной выставки 1912 г. въ С.-Петербурге, от кустарей Полтавской губернии*, [в:] *Центральный Государственный Исторический Архив Ленинграда*, Фонд 395, Опись 2.

22. Ханко Остап, *Гончарський промисел у Комишні*, [у:] *Українська керамологія*, Опішне: Українське народознавство 2001, № 1, с. 264-280.

23. Шульгина Лідія, *Гончарство у с. Бубнівці на Поділлі*, [у:] *Матеріали до етнології*, Київ: З друкарні Наукового товариства імені Шевченка 1929, Випуск 2, с. 111-200.

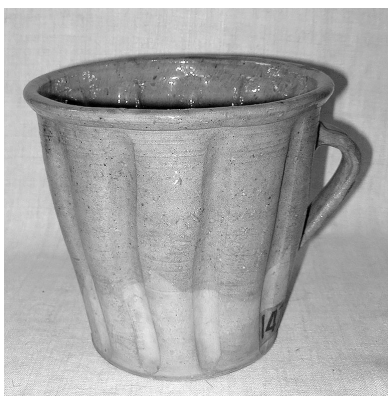
24. Шухевич Володимир, *Гуцульщина / Видання друге*, Верховина 1999, Частина 4, 304 с.

25. Costres Dionizjusz, *Królewskie wolne miasto Stara Sól*, Sambor 1939, 81 s.

26. Czubala Dionizjusz, *Folklor garncarzy polskich*, [w:] *Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, nr 256, Katowice 1978, 152 s.



Ілюстрація 1. Іван Брошкевич. Дзбан. 1920 – 1930-ті рр. Приватна збірка (с. Кути Івано-Франківської обл.).



Ілюстрація 3. Бабник. Кінець XIX – початок XX ст. МЕХП (с. Кам'янка Нова Львівської обл.).



Ілюстрація 6. Писанки. Глинська керамічна школа. Початок XX ст. НМНАПУ (м. Глинськ Сумської обл.).



Ілюстрація 2. Олекса Бахматюк. Кошик-насківник. Початок 1880-х рр. МЗЛ (м. Косів Івано-Франківської обл.).



Ілюстрація 4. Миска. Початок XX ст. НМНАПУ (с. Малі Будища Полтавської обл.).



Ілюстрація 5. Гусятниця. Початок XX ст. МЕХП (м. Містечко; тепер – територія Польщі).



Ілюстрація 7. Павлина Цвілик. Писанки. Середина XX ст. НМНМГП (м. Косів Івано-Франківської обл.).



**Volodymyr Borysiak**

## **UKRAINIAN THEATER IN LVIV DURING 1900 – 1914**

University of Warsaw, Poland

**Wołodymyr Borysiak**

## **UKRAIŃSKI TEATR WE LWOWIE W LATACH 1900 – 1914**

*Abstract:* This publication describes the brief history of Ukrainian theater “*Ruska Besida*” (“Ukrainian Conversation”) in Lviv during the years 1900 – 1914. The author pays attention to the development of Ukrainian theater in Lviv, primarily associated with such prominent figures of Ukrainian theater as Y. Stadnyk, L. Kurbas, K. Rubchakova 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

Od dnia założenia, w 1864 r., teatr ukraiński *Ruska besida* odgrywał ogromną rolę w Galicji, jako kolebka ukraińskiej kultury i ducha. Wokół niego były zjednoczone najlepsze kadry teatru ukraińskiego i działacze kultury i sztuki. Jednak od czasu założenia teatru ukraiński odczuwał ogromne trudności ekonomicznie – społeczne. Teatr ukraiński był nie stacjonarny, a objazdowy i nie posiadał stałej siedziby we Lwowie. Tu znajdował się tylko zarząd, przy stowarzyszeniu *Ruska besida*. Ale dosyć często grywał przedstawienia we Lwowie, w wynajmowanych salach: Narodowego Domu (teraz ul. Teatralna 22), albo Towarzystwa Dnister (ul. Ruśka 20). Utrzymywał się ze składek członków stowarzyszenia, pieniędzy darczyńców, a głównie ze sprzedaży biletów. I bardzo rzadko udawało się

Sejmu Krajowego, i to często ze względów politycznych. Po długich niezbyt udanych latach prowadzenia ruskiego<sup>1</sup> teatru pod kierunkiem bezpośrednio głównego zarządu Stowarzyszenia, postanowiono na początku 1900r. ogłosić konkurs na samodzielnego dyrektora-przedsiębiorcy teatru. W konkursie zwyciężył lekarz Wiedeńskiego szpitalu pasierb zmarłego wybitnego reżysera Hrynewieckiego – Iwan Hrynewiecki (młodszy, 1900 – 1901). Jako teatralny amator, duży meloman i wielbiciel operetek nie posiadał żadnego doświadczenia żeby samodzielnie prowadzić teatr. Zawdzięczając jego staraniom wielu aktorów teatru uczyło się

<sup>1</sup> Jak wiadomo 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”.

śpiewu i zasadom gry w operetkach, również marzył z czasem na deskach teatru *Ruśka besida* wystawiać opery. Dlatego zaniedbywał wystawienie sztuk dramatycznych. Repertuar teatru oprócz sztuk ze starego repertuaru składali głównie operetki. Dla polepszenia poziomu operetek czas od czasu na główne partii na gościnne występy zapraszał znanych lwowskich wokalistów – S. Boguckiego, Modzelskiego i M. Ficner-Morozową. Tymczasem w połowie lipca 1901 r. zrozumiał, że nie potrafi porządnie samodzielnie prowadzić teatr i zrezygnował ze stanowiska dyrektora teatru. Po odejściu z teatru I. Hrynewieckiego na stanowisko dyrektora powołano M. Hubczaka (1901 – 1905). Wtem jedynie M. Hubczak po tyle latach odnowił repertuar teatru i starał się zaprowadzić sceniczny realizm na deskach teatru *Ruśka besida*. Właśnie był to czas, kiedy Miejski Polski teatr we Lwowie prowadził wybitny polski reżyser T. Pawlikowski. Jak pisał o nim galicyjski historyk ukraińskiego teatru S. Czarneckij, że: „...Pawlikowski wytyczał nowe szlaki, otwierał nową prawdę, wydobywał nowe piękno i już wtedy był dla polskiej teatralnej sztuki tym, czym był Antoine dla francuskiej, Brahma (a później Reinhardt) dla niemieckiej, Stanisławski dla rosyjskiej...” [14, 126]. W kwietniu 1905r. Główny zarząd Stowarzyszenia Besidy poprzez pośrednictwo znanego ukraińskiego aktora – S. Pańkiwskiego, który współpracował z Naddnieprzańskimi teatrami, zaprasza na stanowisko dyrektora teatru, jednego z koryfeuszów Ukraińskiego teatru - M. Sadowśkiego. Jako reżyser Sadowśkij w tych latach w Naddnieprzańskiej Ukrainie ogólnie posiadał uzasadnioną sławę aktora, reżysera i teatralnego antre-

prenera, a o roli reżysera w teatrze mówił, że: „...Reżyser w teatrze to same, co władza w państwie. Na scenie on domagał się całkowitego posłuszeństwa, bez którego nie wierzył w sukces całego przedsięwzięcia” [14, 129]. Jako reżyser, M. Sadowśkij potrafił poprowadzić „scenę ludową” (zbiorówkę), jak zauważa S. Czarneckij w taki sposób, że ona wywierała przed widzami wrażenie naturalności i prawdy życia. Za czas pobytu w Galicji starał się „przybliżyć teatr do prawdy życia, naturalności i piękna [...]”. Sadowśkij potrafił ujawnić duże zdolności w tym, że potrafił odkryć „iskrę bożą” w aktorach. Ludzie, których po przez starsze aktorskie pokolenie nie dopuszczano do większych ról, odrazo po przybyciu Sadowśkiego, zajaśniały pełnym błyskiem przyrodniego talentu: B. Jurczak, P. Diakiw (również, jako dekorator), E. Zacharczuk, Kostiw (Werchowyniec), ostatni jako kierownik chórów” [14, 130]. Za czas pobytu w Galicji, M. Sadowśkij z teatrem *Ruśka besida* odwiedzał głównie duże miasta, m.in.: Stanisławów, Przemyśl, Lwów, Tarnopol i inne. Repertuar teatru składali głównie sztuki: *Martyn Borula*, *Sujeta*, *Sto tysięcy*, *Najmyczka*, *Bestaanna* i inne sztuki I. Karpenki-Karego, oraz *Zimowy wieczór* M. Staryckiego, *Czarnomorscy* J. Kucharenki, *Żydzi Czyrikowa*, *Łapownicy* N. Ostrowskiego, jak i francuski farsy Dewaljera (*Anonimy*) i inne. W tymże czasie na zaproszenie Sadowśkiego do Galicji przybyła na gościnne występy wielka Ukraińska aktorka Maria Zańkowiecka. W kwietniu 1906 r. M. Zańkowiecka dwukrotnie wystąpiła z zespołem teatru *Ruśka besida* na scenie Polskiego Miejskiego teatru we Lwowie, w sztukach: *Dzwin u cerkwy skłykaje a sam u nij ne buwaje...* (Łeśny

kwiatek) Ł. Janowskiej i *Bestałanna* I. Karpenki- Karego. O Marii Zańkowieckiej w roli Zińki w sztuce *Dzwin u cerkwy skłykaje...* Ł. Janowskiej, gazeta *Diło* pisała: „Rolę Zińki zagrała pani Zańkowiecka i mistrzowską artystyczną grą osiągnęła ten cel. Jej niezrównane naturalne (jakby sfotografowane od wiejskiej dziewczyny) ruchy, jej mimika, jej śmiech, i śpiew bawili publiczność przez wszystkie cztery akty” [6]. Albo o kreacji Zańkowieckiej w roli Sofii w sztuce *Bestałanna*: „Niezrównana gra p. Zańkowieckiej, co w roli Sofii objęła wielką skalę od niewinnej dziewczyny, u której dopiero zaczynają się budzić uczucia, aż do tragicznej ekstazy – zdradzonej w bezgranicznej miłości okłamanej kobiety [...]. Jej artystyczność zmuszała zapomnieć, że widzimy i czujemy grę aktorską. Śmiech, płacz, wewnętrzna walka, omdlenie – to wszystko takie prawdziwe, tak doskonałe, tak artystycznie wykończone, co z jej śmiechem śmiać się chce, a płaczem łza z oczów przenika, i dreszcz przenika ciało” [12]. Podsumowując gościnne występy we Lwowie M. Zańkowieckiej z teatrem *Ruśka besida* na czele z M. Sadowśkim, warto przytoczyć słowa znanego ukraińskiego pisarza w Galicji – Bohdana Łepkiego: „Trudno powiedzieć, w czym ona [Zańkowiecka] większa: czy w scenach całkowicie tragicznych, czyli pełnych gracji, naiwności i prostoty. Moim zdaniem, jej talent przejawia się najlepiej w scenach, pełnych głębokiego tragizmu. Oprócz ogromnej dramatycznej techniki, jest u niej niezmierna siła uczucia. Ona nie z tych artystek, co rozdają publiczności zdjęcia fotograficzne, ona gra duszą, i to nie tylko gra, a tworzy. Sadowśkyj – prawdziwa, szeroka ukraińska natura, która najlepiej ujawniła się nam w roli

Opanasa (*Burlaka*). Rzeczywiście, ta rola prawie stworzona dla naszego artysty. My prawie zobaczyli przed sobą okazały obraz, namalowany wielkim artystą [...]. Swoje zamiłowanie do sceny wykazuje p. Sadowśkyj także i w roli Iwana (*Sujeta*). Nie uświadomiam sobie czy jakikolwiek ukraiński aktor wzbudzał taki entuzjazm i duchowną słodycz, jak p. Sadowśkyj swoją grą [...]. I, naprawdę, u niego wyrosły skrzydła orła, i on nauczył nas lubić swoje słowo, swoją pieśń, swoją scenę...” [10]. Tymczasem jak zaznacza S. Czarnećkyj granicy Galicji byli „za ciasne” dla M. Sadowśkiego, te wieczne finansowe problemy, układy, trudności ze zdobywaniem sal dla teatru, dlatego 1 maja 1906 r. wspólnie z M. Zańkowiecką opuszcza Galicję i powraca na Naddnieprzańską Ukrainę. Po odejściu M. Sadowskiego z teatru *Ruśka besida*, stanowisko dyrektora teatru w 1906 r. powierzono J. Stadnyku. Tymczasem te stanowisko J. Stadnyk zdobył zawdzięczając rekomendacji i poparciu samego M. Sadowśkiego. Warto zaznaczyć, że jeszcze po odejściu ze stanowiska dyrektora teatru M. Hubczaka, zarząd Stowarzyszenia chciał powierzyć Stadnyku stanowisko dyrektora teatru, jednak z powodu protestów niektórych członków zespołu do nominacji wtedy nie doszło. Z powodu młodego wieku zarzucano mu brak doświadczenia. Więc po objęciu stanowiska dyrektora teatru przez J. Stadnyka, repertuar teatru składali głównie sztuki klasycznego repertuaru ukraińskiego: *Natałka Połtawka*, *Moskal czarownik* Kotlarewskiego; *Swatannia na Hończariwci* Kwitki, *Nazar Stodoła* Szewczenki i inne [13]. Ale od czasu objęcia dyrekcji przez Josypa Stadnyka na afiszu teatru pojawiają się opery: *Faust*, *Karmen*,

*Traviata* oraz dramaty Goldoniego, Gilparcera, Schillera, Ibsena, Fredry, Hohola i innych [3]. Trzeba zaznaczyć, że w tym czasie ukraiński teatr *Ruśka besida* podlegał znacznemu wpływowi teatru polskiego pod kierunkiem T. Pawlikowskiego. Zdarzało się, że ukraińscy recenzenci zarzucali niektórym ukraińskim aktorom naśladowanie aktorów polskiego teatru miejskiego, ponieważ dosyć często w repertuarze ukraińskiego teatru *Ruśka besida* były podobne tytuły sztuk, co i w polskim. Na scenie ukraińskiego teatru *Ruśka besida* w 1904 r. była wystawiona sztuka Gorkiego *Na dnie*, ale przedstawienie nie cieszyło się popularnością. Znany ukraiński aktor i reżyser, były dyrektor teatru *Ruśka besida* M. Sadowśkyj uważał, że zespół: „...Absolutnie nie zrozumiał typów Gorkiego”. Po dopracowaniu, przedstawienie zrodziło się jakby od nowa. W 1905 r. z ogromnym sukcesem zostali wystawieni na scenie ukraińskiego teatru *Ruśka besida*, *Mieszczanie* Gorkiego, a z upływem czasu *Dzieci Waniuszyna* Najdionowa. Ukraiński krytyk pisał: „...Panu reżyserowi trzeba wyrazić całkowite uznanie. Widzieliśmy wybitny dramat Najdionowa na lwowskiej polskiej scenie w najlepszej obsadzie i możemy śmiało powiedzieć, że nasz teatr co do aktorskiej gry, absolutnie nie powinien się wstydzić wczorajszego przedstawienia w porównaniu do stołecznej polskiej sceny. Niektóre postacie w interpretacji naszych aktorów były znacznie lepsze, nawet więcej udane, niż te co mieliśmy okazję oglądać na scenie polskiej – na pewno dlatego, że nasi aktorzy w swojej towarzyskiej obyczajowości są bliżej do bohaterów rosyjskiej sztuki, niż lwowscy aktorzy Polacy” [5].

Według wymagań *nowego dramatu*, przy reżyserskiej interpretacji sztuki powinno powstać celne, wysoce artystyczne dzieło. I taki problem ostro staje przed teatrem w chwili, kiedy w repertuarze pojawia się nowoczesny dramat i nabiera aktualności dla ukraińskiego teatru zarówno, jak na zachodzie, tak i na wschodzie Ukrainy. Praca w ukraińskim teatrze na początku wieku głównie polegała na reżyserii aktorów i była skierowana na analityczne opracowanie ról poszczególnych postaci i budowanie relacji pomiędzy nimi, na utrzymanie historycznej prawdy, trybu życia bohaterów w dekoracji i kostiumach. Do realizacji ukraińskiej sztuki klasycznej to absolutnie wystarczało. Ale *nowy dramat* z jego conceptualną problematyką, filozoficznym i symbolicznym ukierunkowaniem, z jego charakterystycznymi zmianami w strukturze wymagał już zupełnie innego sposobu interpretacji akcji scenicznej, gdzie dominuje tło, podtekst, nastrój. Taki dramat wymagał od reżysera i aktorów nie tylko podbudowy realistycznych relacji pomiędzy postaciami, ale i podporządkowania wszystkich elementów przedstawienia całości, aby przemawiać do widza językiem scenicznych obrazów. Trzeba zaznaczyć, że ukraiński teatr *Ruśka besida* za dyrekcji J. Stadnyka osiąga znacznie wyższy poziom i staje się szkołą dla młodych zdolnych i w przyszłości wybitnych aktorów ukraińskich. Obok już znanych aktorów takich, jak: J. Rubczak, B. Jurczak, K. Rubczakowa, A. Osypowyczowa i inni, pracują również i młodzi: S. Stadnykowa, A. Buczma, J. Hirniak, M. Kruszelnickýj i inni. J. Stadnyk przy pracy z aktorem nie uznawał takiego pojęcia jak „emploi” w teatrze i wymagał od aktorów uporczywej pra-

cy przy przeistoczeniu się w rozmaite (różnolicowe), różnorodne postaci. Uważał on, że prawdziwy aktor powinien wcielić się w graną przez niego postać. J. Stadnyk wymagał od aktorów ciągłego poszukiwania nowych charakterystycznych cech i stawiał skomplikowane aktorskie zadania przeistoczenia się w różnorakie postaci. Aktorska szkoła J. Stadnyka była bliska teatralnej pedagogice T. Pawlikowskiego i K. Stanisławskiego.

Z momentu założenia Ukraińskiego teatru *Ruśka besida*, z teatrem jako scenografowie współpracowali znani i wybitni artyści plastycy, m. in.: F. Pohlmann, K. Ustyjanowycz, J. Düll i inne. Jak wiadomo i F. Pohlmann, i J. Düll oprócz tego że pracowali we Lwowie, jako dekoratorzy teatru polskiego, również projektowali dekoracje dla teatrów niemieckich i ukraińskich. Jednak dekoracje projektowali głównie w konwencji tradycyjnego mieszczańskiego teatru. Ponoć Fryderyk Ludwik Pohlmann po mistrzowsku potrafił sterować technicznymi zasobami sceny, a Jan Düll malował efektowne dekoracje z doskonałą perspektywą, według zasad malarstwa starych mistrzów. Tymczasem w następnych latach z ukraińskim teatrem, jako scenograf współpracuje uczeń J. Dülla – Zygmunt Balk (1873 – 1941), który projektował naturalistyczne dekoracje na zasadach historycznej prawdy. Oprócz Z. Balka dla teatru *Ruśka besida*, również dekoracji projektowali: absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Stepan Tomasewycz (1859 – 1932), Jan Majcher (zmarł w 1914 r.) i wreszcie utalentowany aktor i malarz Piotr Dikiw, który w latach 1906-1909 dokonał dekoracje do sztuk *Nauczyciel* I. Franki i *Najmyczka* I. Tobiłewycza pod kierun-

kiem Sadowskiego, zatem opuścił Galicję i współpracował z jego teatrem na Naddnieprzańskiej Ukrainie.

W roku 1908 z Wiednia do Lwowa przyjeżdża, żeby kontynuować studia na Uniwersytecie Lwowskim Łeś Kurbas, w przyszłości wielki aktor-reżyser, reformator ukraińskiego teatru. Po śmierci ojca, byłego aktora i dyrektora ukraińskiego teatru *Ruśka besida*, był zmuszony porzucić studia w Wiedniu. We Lwowie nadal dużo czasu poświęcał teatrowi. Będąc studentem Uniwersytetu we Lwowie, brał aktywny udział w teatrze amatorskim przy stowarzyszeniu sportowym Sokół. Teatr *Sokoła* był założony w 1905 r. pod kierunkiem O. Utryśka i był najaktywniejszym wśród siedmiu ukraińskich amatorskich zespołów prowadzących swoją działalność we Lwowie. Teatr *Sokoła* dysponował własną salą (ul. Ruśka 12), gdzie prawie co tydzień były grane przedstawienia. Zespół aktorów przeważnie składał się ze studentów uniwersytetu i niektórych aktorów zawodowego teatru ukraińskiego *Ruśka besida*. Warto przytoczyć opinię o tym teatrze znanego ukraińskiego krytyka Stepana Czarneckiego: „Amatorski zespół, złożony z inteligentnych jednostek, swoją aktorską grą, zmuszał widza wczuć się w akcję, która się toczyła na scenie” [4]. Repertuar tego teatru składali sztuki: I. Karpenki-Karego (*Martyn Borula*), I. Franki (*Ukradene szczastia*) i innych autorów. Więc Ł. Kurbas debiutuje na scenie amatorskiego teatru *Sokół* w sztuce Kocebu *Głupota* (*Нисенітниця*).

W maju 1913 r. dyrektorem ukraińskiego teatru *Ruśka besida* zostaje Roman Sirećkyj, człowiek zamożny i szczerze oddany teatrowi, ale zbyt daleki od teatralnej praktyki. Dlatego

stanowisko reżysera teatru powierzył znanemu ukraińskiemu krytykowi teatralnemu S. Czarnećkiemu. Jednak całe reżyserskie doświadczenie Czarneckiego sprowadzało się do wyreżyserowania kilku sztuk na scenie teatru *Sokoła*. S. Czarnećki, uświadamiając to sobie, zaczyna poszukiwać doradcy i znajduje go w osobie Ł. Kurbasa, aktora teatru *Ruśka besida*. Trzeba powiedzieć, że w trakcie studiów na wydziale filozoficznym (filologii germańskiej i słowiańskiej) Uniwersytetu w Wiedniu, Łeś Kurbas bardzo aktywnie interesował się problematyką nowoczesnego teatru europejskiego. Bardzo dużo czytał specjalistyczną literaturę z dziedziny historii i teorii teatru. Uczestniczył w zajęciach szkoły teatralnej i dużo oglądał przedstawień na scenach teatrów Wiednia. O współpracy S. Czarneckiego z Ł. Kurbasem przypomina sobie aktorka teatru H. Jurczakowa: „...Często widziałam, jak S. Czarnećki prowadził długie rozmowy z nim przed rozpoczęciem prób do nowego przedstawienia. Niewątpliwie w niektórych zagadnieniach doradzał się, ponieważ Czarnećki, jako reżyser nie wyróżniał się zbyt specjalnymi twórczymi pomysłami” [8].

Łeś Kurbas zakochał się w swojej partnerce ze sceny – Katarzynie Rubczakowej – wybitnej galicyjskiej aktorce, albo jak ją nazywano, ukraińskiej Modrzejewskiej. Wybitna aktorka – piękna kobieta, była: Anną w *Ukradenomu szczasti*, Marusią w *Oj ne chody, Hryciu, taj na wieczornicy* – jednym słowem jego partnerką we wszystkich scenach miłosnych. Jak mówiła legenda, sakramentalna fraza: „finita la komedia” – nabrała w życiu Kurbasa prawie tragicznego znaczenia. Próbował popełnić samobójstwo. Węc

gazeta „Diło” informowała: „Wczoraj przywieziono z Rawy-Ruskiej do lwowskiego publicznego szpitala ciężko zranionego naszego aktora Aleksandra Kurbasa, syna p. Janowycza. W nocy z soboty na niedzielę w stanie afektu skierował w siebie rewolwer, kula trafiła w okolice serca. Poważnie rany leży w ciężkim stanie, w gorączce” [11]. Trzeba powiedzieć, że ta sytuacja była niejednoznaczna, bardzo wiele negatywnych momentów zbiegło się w życiu Ł. Kurbasa. Praca aktora w ukraińskim teatrze była ciężka, często brakowało finansowania i elementarnych rzeczy potrzebnych do egzystencji. Częste też przeprowadzki, podróże po małych miasteczkach i wsiach Galicji, występy w absolutnie nieprzystosowanych dla teatralnych przedstawień pomieszczeniach były przyczyną wymiany aktorów w zespole. To wszystko zdeterminowało czyn Kurbasa.

W 1913 r. w Warszawie został otwarty *Teatr Polski* pod kierunkiem A. Szyfmana, z którym wielu polskich działaczy kultury i sztuki łączyło nadzieje na kardynalne zmiany i reformy w teatrze polskim. Jednak kilka znanych ukraińskich współczesnych teatrologów uważa, że Ł. Kurbas starał się o przyjęcie na scenę tego teatru, ale otrzymał odmowę i powrócił na scenę ukraińską... Wtem ta idea żadnego dokumentalnego potwierdzenia w archiwum Szyfmana nie znalazła. Węc po wyjściu ze szpitalu Ł. Kurbas dołączył się do zespołu w czasie gościnnych występów teatru *Ruśka besida* w Krakowie. Krakowska krytyka bardzo przychylnie i wysoko oceniła ukraińskich aktorów: K. Rubczakową, A. Osypowyczową, Ł. Kurbasa, B. Jurczaka, J. Rubczaka. O Łesiu Kurbasie pisano jak o nadzwyczajnie inteligentnym aktorze

i często porównywano go ze znanym polskim aktorem J. Węgrzynem.

W momencie rozpoczęcia rosyjskiej inwazji na Lwów, podczas pierwszej wojny światowej zabroniono działalności teatrów. Na początku wojny wielu aktorów powołano do wojska. Jednak w 1915 r. Ł. Kurbas wspólnie z grupą aktorów H. Jurczakową, N. Gorlenko, F. Łopatyńską, M. Bencalem i inni, w Tarnopolu zakłada teatr *Tarnopolskie teatralne wieczory*. Lecz w 1916 r. Ł. Kurbas opuszcza ten teatr i na zaproszenie M. Sadowskiego – dyrektora ukraińskiego teatru w Kijowie, z niektórymi aktorami wyjeżdża na centralną Ukrainę. Właśnie, najpierw w Kijowie, a później w Charkowie została przeprowadzona wielka reforma ukraińskiego teatru przez Łesia Kurbasę i jego zwolenników, która została unicestwiona przez władzę radziecką i NKWD.

### Bibliography and Notes

1. *Literatura i sztuka*, „Kurier Lwowski”, 8.X.1907.

2. *Артистичні замітки*, «Діло» 1907, № 178.

3. Бобошко Юрій, *Лесь Курбас режисер*, Київ: Мистецтво 1987, 197 с.

4. *В театрі «Сокола»*, «Діло» 1909, № 21.

5. *З штуки і літератури*, «Діло» 1905, № 21.

6. *З штуки і літератури*, «Діло» 1906, 17.02.

7. *З українського театру Р. Сірецького*, [у:] *Ілюстрована Україна* 1913. № 17-18, с. 10.

8. Курбас Лесь, *Спогади сучасників*, Київ: Мистецтво 1969, 359 с.

9. Курбас Лесь, *Статті и воспоминания о Л. Курбасе*, Москва: Искусство 1988, 463 с.

10. Лепкий Богдан, *Руский театр*, «Діло» 1906, 13.01. (26. 01).

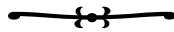
11. *Нещаслива пригода*, «Діло» 1913, 13.X.

12. Талан. *Життя і творчість М. Заньковецької*, Київ: Мистецтво 2004, 157 с.

13. *Театральне мистецтво* 1922, № 15.

14. Чарнецький Степан, *Нарис історії українського театру в Галичині*, Львів 1934.

15. Чарнецький Степан, *Історія українського театру в Галичині*, Літопис 2014.



**Violetta Demeschenko**

**THE GENESIS OF THE PROBLEM OF ARTS SYNTHESIS  
IN THE THEORY AND HISTORY OF CULTURE**

Kyiv National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

**Віолета Демещенко**

**ГЕНЕЗА ПРОБЛЕМИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ  
У ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ**

*Abstract:* The article presents the problem of interaction between the arts – their relationship and mutual influence. The article shows the genesis of the interaction of arts from its beginning in the archaic syncretism, through the Renaissance and Classicism to the 21<sup>st</sup> century – the era of integration in arts, science and technology. The concept of “synthesis of the arts” as a result of interaction in the same space-time different forms of art is analyzed. Based on a critical analysis of contemporary philosophical and cultural concepts of synthesis of the arts, its content is defined. The cinema art is presented as an example of one of the most striking manifestations of synthesis of the arts in our time.

*Keywords:* art, synthesis of arts, cinema, theory and history of culture, exogenous and endogenous factors, syncretism of arts, interaction of arts

Проблема взаємодії між мистецтвами – їх співвідношення, взаємозв'язок та взаємовплив – належить до числа найважливіших проблем у мистецтвознавстві. У ній схрещуються питання суто теоретичні, пов'язані з трактуванням специфіки системи мистецтв, із реальними творчими питаннями художньої практики. Характер взаємодії між мистецтвами у певних випадках суттєво впливає на художню повноцінність тих чи інших конкретних результатів творчості.

У процесі розвитку художньої культури яскраво виявили себе дві тенденції: на інтеграцію та диференціацію. Перша полягає у тяжінні до синтезу, друга у збереженні суверенності кожного окремого виду мистецтва. Обидві тенденції беруть свої витоки із часів сивої давнини, супроводжуючи історію художньої культури. Різним періодам історії мистецтва властиві як виокремлення, так і збереження синтетичних засад. Залежно від того, яка із двох тенденцій у певний період розвитку мистецтва мала переваги



у творчій практиці та теорії, центр ваги зміщувався на обґрунтування закономірностей виокремлення різних типів художньої творчості або з'ясування властивих їм особливостей.

Синтез різних видів мистецтв можливий на тій підставі, що всі мистецтва – кожне по-своєму, своїми засобами – зображують людину, її ставлення до світу, до свого оточення та дійсності. Якщо кожен автономний вид мистецтва показує людину та її ставлення до дійсності тільки з одного боку, то синтетичні мистецтва – одночасно з багатьох сторін.

Генеza взаємодії мистецтв бере свій початок у архаїчному синкретизмі, де в органічній єдності були представлені первісні форми мистецтва, що в процесі історичної еволюції людства з плином часу почали виокремлюватися у мистецтва музики, танцю, пантоміми, поезії, театру.

Дослідники первісного синкретизму Александр Веселовський, Моїсей Каган відзначали не тільки характерну для нього єдність видів мистецтв, співвідносну із усією сферою життєдіяльності людини, але й неподільність у окремих видах мистецтва їх родової та жанрової структури. Як зазначає М. Каган у *Морфології мистецтва*, словесні, музичні тощо засоби художнього вираження ще не існували самостійно, а знаходилися у стані «взаємопроникнення» – «словесна творчість ще не відділена від музичної, епічна від ліричної, а історико-мітологічна від побутової» (як приклад автор наводить мисливський

танок, що синтезує елементи пантоміми, гімнастики, містерії, музики, співу, малярства, скульптури, декоративного мистецтва) [6, 112]. Саме синкретичний етап творчого мислення передує виокремленню та розподілу мистецтва на різні його види. Синкретизм цього періоду пов'язаний із синкретичним характером суспільної свідомості й мислення, що повністю задовольняло соціальні потреби людей та їх уявлення про красу навколишнього світу.

У процесі історичного розвитку суспільства відбувається поступова диференціація художнього синкретизму: окремі види мистецтва виокремлюються із первісного синкретичного «сплаву» й починають завойовувати свої права на самостійне існування. Процес диференціації, тим не менш, знаходився під впливом процесу взаємодії окремих видів мистецтв, що виявляло себе у взаємному впливі одного мистецтва на інше, у їх прямому схрещенні так би мовити у своєрідній «гібридизації», що сприяло народженню нових типів творчості, подібних до театрального та кіномистецтва. З того моменту, коли мистецтво стало розвиватись у вигляді окремих самостійних галузей художньої творчості, проблема синтезу мистецтв не тільки не була знята, а навпаки знову виникала на різних етапах розвитку художньої культури.

Відображення цього складного й одночасно суперечливого процесу видового виокремлення та одночасного збереження рудиментарних синтетичних починань

знаходять втілення в естетичній та мистецтвознавчій думці, починаючи з античних часів. Арістотель вважав, що всі види мистецтв мають єдину основу відображення, що базуються на загальних принципах: відображення дійсності та її наслідування (*мімезис* – мистецтво), а відрізняються засобами, способами й сутністю наслідування. Мається на увазі, що вони відрізняються в тому, що відображено, яким чином це зроблено, якими художніми засобами при цьому користувався автор. Одночасно було сформульовано основні положення так званого «музикійського мистецтва», твори якого є результатом роботи уяви та пам'яті (поезія, спів, гра на музичних інструментах), тобто це мистецтво об'єднувало декілька видів мистецтва, які на думку Плятона, здатні змінити, підійняти, облагородити людську особистість, пробудити й виховати людські чесноти. У третьому розділі Арістотелевої *Поетики* йдеться про три відмінності у наслідуванні: у засобі, предметі й способі. Усі види мистецтва, згідно з теорією Арістотеля, розрізняються за засобами наслідування: звук – засіб для музики й співу, фарби і форми – для малярства і скульптури, ритмічні рухи – для танців, слова й метри для поезії. Зазначені види мистецтв Арістотель розподіляє ще на мистецтва руху (поезія, музика, танець) і мистецтва спокою (живопис і скульптура). Особливо ретельно філософ зупиняється на розподілі словесного мистецтва на роди й види, де в основу поділу закладається особливість об'єктів і форма наслідування, Арістотель ді-

лить драму на трагедію й комедію [2].

В епоху Відродження системний аналіз мистецтва був обмежений, хоча у *Книзі про малярство* Леонардо да Вінчі й у знаменитому *Лаокооні* Г. Е. Лессінга було проведено дослідження відмінностей між малярством та скульптурою та поезією. Процес самовизначення естетики як науки збігся за часом з появою трактату Шарля Батте *Витончені мистецтва, зведені до єдиного принципу*, в якому автор не лише розглянув усю сферу художньо-творчої діяльності, а й зумів знайти в ній місце кожному мистецтву. Розвиваючи теорію Арістотеля, основним принципом мистецтва Батте вважав наслідування, а відмінності між мистецтвами вбачав у засобах наслідування (колір – у малярстві, звук – у музиці, жест – у танці, мова – у поезії); наслідувати потрібно тільки «прекрасну» природу, втіленням якої Батте вважав античне мистецтво.

Ідея взаємозв'язку мистецтв широко пропагувалась І. Кантом, Г. В. Ф. Гегелем, Ф. Шлегелем, Ф. Шеллінгом, Р. Вагнером, Г. Е. Лессінгом. Так, у *Лаокооні* Г. Е. Лессінг дійшов до висновку, що кожний вид мистецтва має межі, які визначаються специфічністю створення художнього образу; одночасно існує можливість проникнення в інші види, збагачуючи й розширюючи їх зображально-виражальні засоби шляхом прямого й неформального або безпосереднього й опосередкованого відображення [7].

На основі діалектики загального і специфічного Г. В. Ф. Гегель

визначив ідею синтезу мистецтв і розкрив особливості різних його видів – пластики, скульптури, поезії. Філософ показав зв'язки п'ятьох головних видів мистецтв – архітектури, скульптури, малярства, музики й поезії. Також він проаналізував закономірності роз'єднання поетичного мистецтва на роди: епічний, ліричний і драматичний.

Згідно з теорією Гегеля, предмет різних мистецтв той самий, але водночас існують відмінності: єдність загального та індивідуального, універсального й специфічного укладено в самому цьому предметі. Найбільш повно Гегелем розкрита діалектика загального та специфічного в художній сфері, істотна для розуміння взаємодії між мистецтвами.

Співвідношення між мистецтвами, їх взаємна близькість, взаємне тяжіння й протиборство історично змінні й рухливі. Так Г. Гегель на диво прозріливо пророкував зближення малярства з музикою та тяжіння скульптури до малярства: «Ця магія відблисків нарешті може набути такого провідного значення, що поряд з нею втратить значення зміст зображуваного, і разом із тим, малярство у чистому ароматі та чаклунстві тонів, їх протилежності, переплетенні та милозвучній гармонії так само починає наближатися до музики, як скульптура в подальшому розвитку рельєфу починає наближатися до малярства» [5, 63]. Можна сказати, що Гегелівське пророцтво здійснили малярі-імпресіоністи К. Моне, Е. Мане, К. Піссаро, Е. Дега, О. Ренуар тощо. Їхні картини стали музикою

кольору, мистці відійшли від сюжету малярства, близького до літератури, наближаючись до музичного мистецтва.

Найбільшого розвитку синтез досяг у епоху Клясицизму, коли всі елементи у будь-якому творі були підпорядковані єдиному творчому задуму. Набуті віками знання про синтез мистецтв, які кількісно скупчилися до епохи Відродження, на межі XVIII – XIX століть почали якісно осмислюватися німецькими романтиками Ієнської школи для теоретизування. Почалося із того, що німецькі представники ієнської школи (*gesamtkunstwerk* – букет мистецтв) почали вивчати спадщину попередніх епох з метою виявлення тенденцій розвитку, взаємозбагачення, самовизначення й розмежування різних видів мистецтв. З'ясувалося, що кожна епоха виявила себе нестандартно й залишила спадщину уявлень про взаємодію малярства, скульптури та архітектури. Простежувалася тенденція чергування періодів поділу та синтезу. Ієнські теоретики в мистецтві й філософії шукали принцип синтезу у вигляді безладного синкретизму для того, щоб за допомогою такого важеля створити новий мітологічно-художній ідеал.

Мистецтвознавець Єлена Муріна вважала, що ситуація й тенденція розмежування видів просторових мистецтв змусила німецьких малярів-романтиків ієнської школи першими звернути увагу на синтез мистецтв. Вона звертає увагу на те, що романтики розуміли синтез, як злиття двох видів мистецтв «звуку і кольору» у новий вид (кольоровий

звук), який зможе змагатися із природою за силу впливу на людину. Це розуміння породило ідею створення універсального мистецького твору у вигляді «gesamtкунстверка», яке об'єднає різні мистецтва, необхідні для спільного мистецького впливу на глядача-слухача всеосяжного змісту. Романтики боролися за тісний союз думки, естетики, філософії, науки, з одного боку, та за тісний союз релігії, моралі, мітології, видів мистецтв, з іншого.

ХХ століття по праву називають століттям інтеграції не тільки у мистецтві, але й у науці й техніці. Великого значення набули нові напрямки, що з'явилися на «перетині» різних галузей науки та мистецької творчості. Виникають і формуються нові синтетичні види мистецтв, такі як кіно, телебачення, естрада, цирк. Їх характерною особливістю є те, що без нового мистецького сплаву вони не можуть існувати, оскільки синтез мистецтв знаходиться в їхній основі.

При всій різноманітності визначень такого поняття, як «синтез мистецтв», до цього часу ще не існує єдиної точки зору на цю проблему. Інколи це явище прирівнюють до взаємодії мистецтв та інших форм їх співіснування. У сучасній науці у дослідженні «синтезу мистецтв» мають смисл всі значення цього поняття. Під змістом такого явища, як синтез, за В. Міхалєвим, розуміється «і взаємодія, й узгодження, і злиття, і співставлення». Автор вважає, що причина такого широкого трактування синтезу полягає у різноманітності його проявів у мистецтві [8, 59].

Синтез мистецтв має різні форми існування та виявляє себе у поєднанні різних мистецтв: і в загальній композиції, й у розвитку синтетичних мистецтв, і в переході з одного художнього ряду в інший, і у взаємовідношеннях мистецтва з іншими явищами культури й матеріального буття, й у використанні окремими мистецтвами виразних засобів художньої мови й матеріалу інших мистецтв.

Під терміном «синтез мистецтв», що походить від грецького – складати, сплавлювати + мистецтво, Сергій Безклубенко розуміє процес взаємодії (взаємопроникнення та взаємовпливу) мистецтв, який народжує новий вид (жанр) мистецтва. Так у результаті синтезу музики і драми виник жанр опери, результатом синтезу театру та кінематографа став новий вид – кіномистецтво, унаслідок синтезу радіо й кінематографа виникло мистецтво телебачення [3, 142].

Г. Степанов стверджує, що синтез мистецтв «передбачає таку взаємодію видів мистецтв, при якій кожен із компонентів, виступаючи у певному ступені самостійності, набуває нових якостей, що однаково стосуються його форми й змісту» [10, 7]. Також є важливою позиція автора, що художній образ, який виникає на основі синтезу мистецтв, – це якісно нове явище, він має складну багатопланову структуру, недовступну окремим видам мистецтва.

Тобто, мова йде про якісно нове утворення, елементи якого, з одного боку, знаходяться в тісному взаємозв'язку, а з іншого – суттєво відрізняються одне від одного. Ціле

не пригнічує частини, а частини, зберігаючи в собі свою особливу внутрішню силу вираження, служать цілому. Усі частини цілності разом вирішують загальне завдання. Вони – співавтори синтезу, за кожним елементом якого стоїть відносно самостійна суверенна сфера творчості зі своїми специфічними функціями.

З одного боку, кожне мистецтво прагне максимально виявити, посилити й розвинути те, що становить його неповторну особливість, відрізняє його від усіх інших і є його перевагою перед ними. Але, з іншого – кожне мистецтво прагне також враховувати й використовувати досвід інших, обмінюватися з ними досягненнями, розширювати свої можливості та межі, засвоївши особливості поведінки своїх побратимів. Тенденція до індивідуалізації доповнюється тенденцією до взаємовпливу й синтезу. Завжди відрізняючись, вони разом з тим спільно вирішують одні й ті ж завдання. Відштовхуючись одне від одного, вони прагнуть разом із тим і поріднитися одне з одним. Справжні мистецькі досягнення зазвичай пов'язані з рівновагою й гармонією у взаємодії протилежних тенденцій. Акценти можуть ставитися на тих чи інших деталях, але варто відносно домінуванню якоїсь тенденції перетворитися на абсолютне – й мистецтво переживає кризу, і, як результат, руйнується. Абсолютна диференціація та специфікація, що призводить до відриву одного мистецтва від усіх інших, настільки ж для нього згубна, як і абсолютна інтеграція, що в реаліях означає

поглинання, підміну даного мистецтва іншими.

Мистецтва, що входять у синтез, об'єднуються на основі спільності життєвого, ідейно-художнього змісту. При цьому вони не повторюють, а доповнюють один одного, звучать не тільки в унісон, але й утворюють своєрідний контрапункт, сходяться в єдності, але зберігають свої відмінності. До синтезу призводить лише спільне рішення загальних змістовних завдань специфічними засобами усіх мистецтв, тобто такий архітектурно-образотворчий комплекс, у якому кожне з мистецтв, зберігаючи свою специфіку, доповнює ціле особливими можливостями й неповторними художніми фарбами.

В. Власов дає загальне визначення синтезу – з'єднання різних якостей, властивостей, сторін і взаємодії різних предметів, в результаті якого виникає нова якість – цілісність. Він надає визначення синтезу мистецтв, як взаємодії в єдиному художньому просторі-часі форм архітектури, скульптури, малярства. Автор вважає, що саме це і є взаємодія, а не синтез, оскільки в межах певного ансамблю взаємодіють твори автономних видів мистецтва, кожне з яких підпорядковується власним і разом з тим загальним закономірностям композиційного мислення мистця. Той же автор виділяє типи таких взаємодій: взаємодія частин однієї й тієї ж форми між собою (відповідає гармонійному типу композиції); взаємодія декількох відносно самостійних композицій (ансамблевий тип композиції); взаємодія



актора, у його сценічній поведінці, складає основу й суть художнього образу. Навколо акторської дії об'єднуються і служать йому всі інші мистецтва.

У мистецтві кіно синтетичність позначається навіть у більшій мірі, ніж у театральному мистецтві. Кінематографія спирається рішуче на всі види мистецтва й користується виразними засобами кожного з них. Кінематограф не замінює інших мистецтв, але він і не розчиняється в них. Тут ідеться не про просте використання виразних засобів інших мистецтв, а про те, що відбувається їх кінематографічна трансформація (так само й у мистецтві театру), створення нової кінематографічної мови, що слугує народженню саме кінематографічної виразності. Але поза таким синтезом саме кінематографічної (і театральної) образності якраз і немає. Синтетичні мистецтва, концентруючи в собі багато інших мистецтв, виявляють у новій якості деякі суттєві видові особливості цих мистецтв, збагачуються ними, але й збагачують їх. А це означає те, що в розвитку синтетичних мистецтв виявляється відома спільність, властива всім мистецтвам, намічаються нові шляхи їх взаємин і нові можливості взаємовпливів, що виходять за межі лише синтетичних мистецтв. Ще в більшій мірі, ніж синтез просторових мистецтв, творча практика синтетичних мистецтв висуває синтез як загальну закономірність у розвитку художньої культури.

У кіно об'єднуються засоби виразності різних видів мистецтва: зримих – маклярства й графіки, теа-

тру і світлини (також архітектури), звукових – звуку, шуму та, насамперед, музики, а також поезії й літератури. Ці самостійні види мистецтв активно взаємодіють між собою під час створення фільму, результатом їхньої взаємодії є народження кінотвору, який у свою чергу є цілісним продуктом такого синтезу.

Протягом історії кіно проблема синтезу набувала досить різноманітної інтерпретації. Так, на ранніх етапах історії кінознавства їх можна вбачати у *Маніфесті семи мистецтв* батька європейської кінотеорії Річотто Канудо, який визначав кіно як хоровод світла й звуку довкола незрівнянного вогнища – нашої сучасної душі. Ще більш виразним цей підхід репрезентовано у концепції піонера американської теорії кіно Г'юго Мюнстерберга, у його творі *Фотоп'єса: психологічне дослідження*, де він назвав кіно ментальним дзеркалом, яке, водночас із самовиявом, керує пам'яттю та уявою глядача [11].

Річотто Канудо у *Маніфесті семи мистецтв* у 1911 році вперше запропонував ідею синтетичної природи кіномистецтва. Свої кінотеорії Р. Канудо виклав у двох великих дослідженнях: *Естетика сьомого мистецтва* та *Роздуми про сьоме мистецтво*. Він розділяє свій предмет на дві сфери: Перспективу й Синтаксис. Перспектива – це ставлення кіно до бачення творця й часу, коли він творить (тобто естетика), а Синтаксис – це деталі виконання (тобто поетика). Основою естетики Р. Канудо є ідея синтезу. Кіно для нього – насамперед феномен, який синтезує пластичні й

ритмічні мистецтва, науки й мистецтва. Ідея кіно як синтезу проведена Канудо на різних рівнях, він розглядає її з великою ретельністю й ентузіазмом. На рівні поетики синтезу у кіно, на думку Канудо, ґрунтується на здатності фільму зупинити життя, ефемерне, з тим, щоб потім синтезувати з нього гармонію [11, 14-18].

Основоположні види мистецтва Архітектура й Музика, які художньо оформлюють матеріал реальності відповідно плястичними та ритмічними засобами. Від кожної з базових форм походять по дві вторинні: від Архітектури – Живопис і Скульптура, від Музики – Поезія й Танець. Новий вид мистецтва – кіно – повинне, на думку Р. Канудо, зайняти у цій ієрархії найвищий щабель, тому що воно є «Мистецтвом тотального синтезу». Також у *Естетиці сьомого мистецтва* цілий розділ присвячено проблемам взаємодії кінематографу та музичного мистецтва [11, 116].

Робота Р. Канудо була першою спробою філософсько-естетичного осмислення сутності кіно, де він досить точно охарактеризував деякі суттєві його риси як нового мистецтва, а ідея «синтезу» й «тотальності» кінематографа ще довго розроблялася в інших теоретичних доктринах.

На очевидній синтетичності кіномистецтва, яка криється в архаїчності, наголошує Вадим Скура-тівський в *Екранних мистецтвах в соціально-культурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функція* та зазначає, що вже давньою традицією світового кінознавства

стали безупинні порівняння, паралелі та аналогії його очевидної синтетичності (поєднання зображення зі словом і музикою, й взагалі семіотичний парад у кінокадрі всіх знакових знарядь людини – аж до символіки кольорів, танцю, міміки й кінетики, усього діапазону звукової культури людини – аж до мистецтва шумового оформлення тощо) з первісним синкретизмом, знаковою недиференційованістю архаїчного мистецтва, спогад про яку супроводжує людську художню культуру («хорея» в Греції, «сагніта» в Індії, «юе» в Китаї) [9, 21].

У науковій літературі існує низка цікавих робіт, що присвячені взаємодії мистецтв, як основному фактору впливу на формування синтетичності кіномистецтва. Так, Віктор Божович у *Традиції і взаємодії мистецтв* розглядає процеси, які були пов'язані глибоким корінням із художнім розвитком минулих століть. На його думку, кіно народилося в епоху революційного зламу соціальних стосунків і звичних художніх форм, як тільки до нього стали підходити з точки зору естетичних критеріїв, воно почало сприйматися, як розрив з уже існуючими естетичними традиціями в мистецтві. В. Божович наголошує, що саме в кіно бачили мистецтво індустріального ХХ століття, яке могло використовувати нову техніку, а також це було нове мистецтво, що створювалося не окремим мистцем, а цілісним колективом, і зверталось не до глядача-одинака, а до широких мас. На думку дослідника, питання про культурну генезу кіно не можна розглядати лише в есте-



тичному пляні, без врахування його соціологічного аспекту, без виявлення зв'язків між образною специфікою нового мистецтва, його соціальним статусом та особливостями колективної психології нового часу. Також не можна розглядати процеси формування кіно як нового мистецтва без врахування історичних закономірностей виникнення того особливого художнього бачення, яке надало серйозну основу для формування кіно як нового виду мистецтва. Автор розглядає процеси, які відбувалися у французькій художній культурі на межі XIX – XX століть. Особлива увага приділяється взаємодії та взаємовпливам різних мистецтв: словесного (роман і лірична поезія), зображального (графіка й малярство), видовищного (драматичний театр, естрада, кіно).

Віктор Ждан у дослідженні *Естетика екрану і взаємодія мистецтв* у подробицях розглядає взаємодію кінематографа, як нового виду мистецтва з вже існуючими видами мистецтв. Автор аналізує взаємодію мистецтв, форми й характер їх стосунків у світлі загальноестетичних проблем і закономірностей, які насамперед поставали перед новим мистецтвом у процесі його ствердження, дозволяли бачити й вивчати специфічну природу екранного синтезу, а також нові можливості його виражальних засобів. Ця робота також є історичною ретроспективою зв'язків кіно із різними видами мистецтв, які вплинули на його формування, й того, як потім кіномистецтво зворотньо впливало на них.

У дослідженнях С. Безклубенка *Телевізійне кіно* розглядається теорія взаємовпливу, яка стосується кіно й телебачення, а в *Відеології* розкриваються особливості формування кіно як нового виду мистецтва. Теоретик кіно І. Іоффе у *Синтетичне вивчення мистецтва і звукове кіно* обстоює тезу, згідно з якою у фільмі всі елементи цілого несуть своє семантичне навантаження і сприяють конкретизації кінотвору в його цілісності: світло й тінь, предмет і слово, реєстри людських голосів, реєстри й тембр музичних інструментів мають для кіноглядача завжди більш-менш визначений семантичний характер, і спосіб їх взаємодії остаточно визначає виразний характер кожної фази кінотвору. Цю «семантику» кіно успадкувало від історично дозрілих видів мистецтва.

Кіномистецтво запозичило мимувидний досвід мистецтв, які взяли участь у його формуванні й кристалізації. Кіно найменш умовне з усіх видів мистецтва, воно показує людину в дії, у навколишньому середовищі; показує реалістично, а не умовно, як у театральних декораціях, наочно, а не за допомогою семантики слів, як у романі, у процесі руху, а не статично, як у творах малярства чи графіки, й показує людину, на протигагу музиці, яка може лише служити засобом вираження її почуттів. У цьому полягає одна з важливих причин такої швидкої популяризації мистецтва кіно. Окрім того, кіно відображає світ у багатьох плянах, у зорових і звукових образах, відображає із семантичної перспективи, викорис-

товуючи слово, діялог, воно коментує його художньо за допомогою світла, монтажу, музики. Кіномистецтво впливає на кілька органів чуттів одночасно, на відміну від інших мистецтв і спонукає до синтетичності сприйняття.

### Bibliography and Notes

1. Амосов Н. М., *Моделирование человеческого мышления и психики*, Київ: Наукова думка 1965, 303 с.

2. Арістотель, *Поетика*, [у:] *Античні поетики*, Київ: Грамота 2007, с. 27-65.

3. Безклубенко Сергій, *Мистецтво: терміни та поняття*, Київ: Інститут культурології Національної Академії Мистецтв України 2010, Том 2, 256 с.

4. Власов В. Г., *Стили в искусстве: словарь*, Санкт-Петербург 1998, Том 1, 672 с.

5. Гегель Г. В., *Эстетика*, Москва: Искусство 1971, Том 3, 622 с.

6. Каган М. С., *Морфология искусства*, Ленинград 1972, 441с.

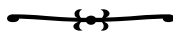
7. Лессинг Г. Э., *Избранные произведения*, Москва: Художественная литература 1953, 635 с.

8. Михалев В. П., *Видовая специфика и синтез искусств*, Київ: Наукова думка 1984, 100 с.

9. Скуратівський Вадим, *Екранні мистецтва у соціально-культурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функції: У 2-х частинах*, Київ 1997, Частина 1, 224 с.

10. Степанов Г. П., *Взаимодействие искусств*, Ленинград 1973, 184 с.

11. Ямпольский М. Б., *Из истории французской киномысли: Немое кино 1911 – 1933 гг.*, Москва: Искусство 1988, 317 с.



**Vitaliy Radziyevskiy**

**THEORETICAL DISCOURSE  
OF THE CRIMINAL SUBCULTURE OF UKRAINE**

Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine

**Віталій Радзівєвський**

**ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС  
КРИМІНАЛЬНОЇ СУБКУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

*Abstract:* The problem of subculture in the cultures reflection is analyzed in the article. The topical issues of the theory of subculture are raised. The author analyzes the main basic subcultures in the cultural space of Ukraine. The issues of theoretical and historical aspects of subcultures have become topical after the changes in the mental paradigm took place. They were accompanied by the social transformations and sociocultural shifts in the conditions of postsoviet Ukraine. In particular, in the paper some issues of criminals' subculture are analyzed from the historical and culturological points of view. The problems which are connected with criminals' subculture, as well as subculture, contraculture, anticulture in the context of the culturology are considered.

*Keywords:* subculture, criminals' subculture, culture, anomia, history, culturology

У науковому дискурсі сучасної культурологічної науки особливе місце посідає проблема субкультур, а серед їх масиву – кримінальної субкультури та її співвідношення з іншими явищами культури. Кримінальна субкультура, як правило, розглядалась як автономне явище. Спроби носіїв кримінальної субкультури створити свій «закон», систему цінностей, «понятійну» аксіосферу, свою власну паралельну ментальність, своєрідну альтернативну парадигму, квазікультуру не піддаються сумніву більшості науковців.

У нашій статті ми спробуємо дослідити феномен кримінальної

субкультури з позицій теоретичної рефлексій культурології.

Не випадково виникають спроби міждисциплінарного аналізу беззаконних (не лише суто кримінальних чи протиправних, а значно ширше – аморальних і антикультурних) явищ. У зв'язку з осмисленням цих тенденцій та процесів і постають нові напрями – зокрема, «кримінокультурологія» у О. Старкова [7], «девіантна субкультурологія» у Є. Змановської [2], аномієлогія [4], [5], комплексна субкультурологія [4], [5] тощо. В Україні у теорії культури, а ширше – у культурології, важливе місце має зайняти, зокрема, субкуль-

турознавство (як набір матеріалів про субкультури) та субкультурологія (як напрям комплексного, інтегративного вивчення субкультур).

Субкультура – це своєрідний сегмент культури, у якому є свої носії зі своїми груповими (іноді й персональними) особливостями (картини світу, цінності, ідеали, пріоритети, відповідні стилі життя, специфічна поведінка, набір атрибутів, символів тощо). Поняття «субкультура» спочатку характеризувало явища, які сприймалися по-перше, як некультурні, а по-друге – як позакультурні. «Низька» культура протиставлялась «високої» (часто офіційній). Субкультурна концепція традиційно аналізує поведінку соціальної групи, рідше особи (Л. Аксеновська, В. Томілов та ін. (Див. [2 – 9]), що живе в умовах депривації, виробивши відмінні від загальноприйнятих цінності, норми та коди поведінки.

Субкультура – це підкультура або культура у культурі, «суб'єктивна культура» чи «суб'єктна культура», тобто суб'єктивність її носіїв; по суті, у витоках вона може розглядатись як суб'єкт – субкультура. Більшість неформальних субкультур – це не лише нові споживацькі потреби, гіпертрофоване дозвілля, своєрідні релаксації, ілюзія щастя, квазіблагополуччя, розвиток специфічних (субкультурних) знань, умінь і навичок, пов'язаних із певним стилем, манерами (зокрема й спілкування), настроями тощо.

У науці термін «субкультура» постає у 1920 – 30-ті роки (хоча субкультури існували і раніше), а поширюється це поняття у 1960 – 70-ті роки поряд із термінами *subterranean culture* (підземна куль-

тура) та *underground* (підпільна). Концептуально важливо наголосити на тому, що кримінальна субкультура з позицій не культурологічної, а кримінологічної науки в Україні є найбільш дослідженою у контексті масиву субкультур. На практиці серед дев'янтних груп суспільства кримінальна субкультура займає домінуюче становище і через те, що ареал її впливу (кількість носіїв, прихильників, сфера побутування і розповсюдження тощо) перевищує 5% населення України її відносять до провідної [4], [5].

Кримінальна субкультура – це прояв деструкції і дегенерації (відносно культури та культуротворчих субкультур). Інтерес до кримінальної субкультури за нашими опитуваннями та спостереженнями (2010 – 2014 рр.) [4] у субкультурному полі України суттєво перевищує інтерес до інших субкультур.

За концептуалізації субкультур можливим є і їх знаковий поділ не лише на провідні та непровідні, але і на внутрішні та зовнішні. Ще логічно можна б поділити субкультури на основі таких ознак, як резонансність, нонконформізм (Н. Аксютенко, О. Сова), екстернальність (О. Власова, М. Гугуєва, А. Мильнікова і ін.), маргінальність, грегальність, фреральність, ломінальність (відкидаючи форми і норми, активно створює нові) тощо. Екстраполяція класифікації субкультур на демократичні та недемократичні (тоталітарні, авторитарні, вождистські тощо) важлива для тих суспільств, де починають доминувати такі небезпечні прояви, як екстремізм, ксенофобія, аномія (беззаконня), аморальність, маргінальність, фанатизм, войовнича

національна та інша нетерпимість, антисемітизм, жорстокість і ультра-радикалізм. Різні підробки – це теж аномія, зокрема й антикультурні замаху на право, правду, культуру і мораль. Знаковим для аномії стає і те, що тіло видозмінюються не лише з естетичними чи медичними цілями, але й, наприклад, з кримінальними (грим чи інші конспіративні засоби – накладні плечі, вії, пастиж тощо). Кримінальні відозміни тіл (тату, перуки тощо) стають складовою кримінальної субкультури, а ширше – проявом аномії.

Важливою є наукова проблема «перевтілення» кримінальної субкультури, адже це спростовує і денонсує заяви прихильників кримінальної субкультури про її ніби то клясичність, сталість, традиційність, важливість, споконвічність, світську «сакральність» тощо. Ще більш репрезентативним для її дескредитації є «перевтілення» нею слів, коли під одним і тим самим словом маються на увазі цілком різні поняття у нашій літературній й звичайній (не лише клясичній, але й у побутовій, унормованій, вжитковій) мові та на кримінальному сублекті (жаргоні, арго, слензі, офені тощо). У зв'язку із цим постає проблема природности та еволюції найбільш знакових, провідних субкультур. Провідними субкультурами в Україні є ті субкультури, які прямо чи опосередковано охоплюють більше 5% населення України [4]. Тому кількість вищезгаданих субкультур досить обмежена.

Спеціалісти з філософії, етики, естетики, філософії, релігієзнавства, логіки, психології (згадаємо кримінальну, соціальну, юридичну,

клінічну та інші галузі психології, які небайдужі до кримінальної субкультури) час від часу звертаються до проблем пов'язаних з дев'янтними субкультурами. Потрібно урізноманітнювати й запроваджувати нові методи, способи та форми боротьби задля зменшення впливу цих субкультур. Водночас навіть деінструалізація та примітивізація також мають непряме негативне значення. На землі ще до ХХІІ ст. працюватимуть не люди, а роботи. Потрібна буде земля, а некультурні люди можуть стати зайвими. Безробіття також впливатиме на ріст антикультурних явищ. Субкультура маргіналів часто поєднується з кримінальною та з жебрацтвом.

Провідними субкультурами сучасної України є, насамперед, вікові, кримінальні, крайні соціальні (бідних та багатих) та субкультури трансформації тіла. Хоча у різні часи різні субкультури є провідними, у сучасній Україні немає, наприклад, шляхти чи купців, а козацтво має специфічне забарвлення. Був час коли сучасних субкультур не було, хоча і могли існувати їх історичні прообрази, аналоги й прототипи. Водночас існують різні версії і підрахунки щодо ролі і значення різних субкультур у сучасній Україні [1 – 6; 8 – 9]. Трансформації ж самих субкультур не відбуваються на порожньому місці й субкультури не виникають із нічого.

Якщо сьогодні значна частина субкультур трансформації тіла вписуються у постмодерний та постпостклясичний дискурси, то кримінальна субкультура ніби всупереч ним претендує на специфічну клясичність, унормованість,

обов'язковість, хоча є модерновою. Її відозміни у ХХ ст. засвідчують деформацію зв'язків, перерву «традиційного» ланцюга, злам власних понять. Достатньо для цього згадати навіть загальновідомі факти. Так, наприклад, в СРСР «злодії у законі» виникли лише у 1930-ті роки, у 1940-ві поширились війни між злодіями (бійки та непорозуміння супроводжують їх ледь не усе існування). Це обумовлюється і тим, що сама по собі кримінальна субкультура (і не лише в Україні) ґрунтується на ворожнечі, агресії, злі та інших негативних якостях та проявах життя.

Міти про злодійську дружбу і кохання, злочинне товариство як ідеал та інші спроби романтизації беззаконня є переважно ілюзіями, фейками, міражами, симулякрами та фальсифікаціями реалій буття. Подібні оспівування (не лише кримінальний шансон, «життєві» історії та інші вигадані перекази) майже не знаходять відображення у реальному житті.

Правдою є не вічність та природність кримінальної субкультури, а її конкретно-історичне буття та відносна поширеність в Україні. Проте наявність злочинців не заперечує законслухняність (а ширше – щирість, доброту, моральність, справедливість тощо) у переважної більшості людей. Спроби носіїв кримінальної субкультури підміняти закони поняттями, розробляти свої сурогати солідарності і братерства – це особливого роду імітації, а їх симулякри справедливості, правди і щирості часто виглядають не лише як фальшиві цінності, а навіть як власна глибока самоомана. Важко

увиявити не товариства якихось інвалідів (наприклад, сліпих чи глухих), які б замість своїх товариств запропонували глобальну змову, мріючи, що все людство відмовилось би від можливості бачити чи чути. Проте беззаконня – це теж своєрідна (але зовсім іншого щабеля та ґатунку) хвороба, точніше соціальна патологія, моральна деформація, духовна та духовна хиба, правове порушення. При цьому носії кримінальної субкультури часто не просто нагадують тяжко чи навіть невіліковно хворих (сворідні моральні, духовні та протиправні «онкології»).

Носії кримінальної субкультури у багатьох сенсах можуть бути консервативними (у поганому розумінні), але не завжди ультракрайніми. Так, наприклад, транс- і постгуманісти є набагато радикальнішими. Взагалі постмодерний (а іноді й постпостмодерний) прояв низки не лише інноваційних субкультур не викликає заперечення. Досягнення науки, які як правило несуть користь, іноді використовуються на свій лад (згадаємо 11 вересня 2001 року у США).

Проблеми особливих ультра-трансформаторів (зокрема власних тіл, разом із зміною статі, глибоким омолодженням, клітинними та іншими селекціями тощо) є проявом периферійних форм постпостмодерного дискурсу. Вони все частіше не стільки змінюють своє тіло (внаслідок власної культури, світогляду тощо), скільки намагаються корегувати свою природу, можливості, намагаючись ставати міні-богами. Ці трансформаторські ідеї по-своєму цікаві для кримінальної субкультури (грим, перуки, тату тощо), а шир-

ше – для субкультурології, до якої плавно акумулюється конгломерат різних субкультур (від найархаїчніших до найсучасніших, від творчих до деструктивних, від професійних до квазіфахових і таке інше).

Минуле, сучасне і перспективи розвитку й існування субкультур і є предметом субкультурології як нової галузі науки, а частково і як спеціальної (допоміжної) дисципліни. Вперше термін «субкультурологія» запропонувала у своєму дослідженні Є. Змановська [2], яка займалася переважно аналізом проблем соціальної аномії. Вона сприяла не лише розбудові психологічної культурології, але інтеграції наукового трикутника (юриспруденція – психологія – культурологія). Значний крок у цьому напрямі зробив і О. Старков [7].

Термін *субкультурологія* довгий час не набував широкого впливу у науковому обізі [3 – 6]. Замість окремого наукового напрямку (субкультурології) в Україні довгий час домінували вивчення розрізнених наборів (вікових, професійних, кримінальних тощо) субкультур. Через це формувалось субкультуроснавство як недосконала модель конгломерату, набору, зібрання, суміші масиву субкультур (із домінуванням їх описовості, а не аналізу), субкультурографія (сукупність цілеспрямованих досліджень наукової літератури з проблем субкультур без завершеного методологічного рівня), субкультуропропедевтика (негрунтовне вивчення імовірних загроз деструктивних субкультур як своєрідне щеплення для суспільства), субкультуроократія (питання влади цінностей і стереотипів субкультур над їх адеп-

тами) та деонтологія субкультур (проблеми моралі та моральності у сферах буття субкультур). Із часом загальний розвиток досліджень із тематики субкультур поставив питання про необхідність логічного та комплексного вивчення субкультур як цілісності. Питання взаємозв'язку кримінальної субкультури та кримінального (а ширше – взагалі соціокультурного) середовища є складним та багаторівневим. При певній кастовості та зашореності, різні форми кримінальної субкультури не є повністю ізольованими.

Велике значення має первинна ідентифікація, самоідентифікація і самовизначення у вільному виборі особи. Якщо, у першу чергу, людина належить до якоїсь субкультури та визнає себе приналежним до неї, то це одне. Зовсім інше, коли в основі лежить патріотизм, самовідданість та повага до держави.

Доцільною є культурологічна шкала, яка б відображала певні рівні деградації різних складових кримінальної субкультури беззаконня, виходячи з декультурологізації страт кримінальної субкультури. Наприклад, рівень деградації субкультури таких професійних злочинців, як шахраї вищій, ніж у наркоманів, а у бандитів вищій, ніж у повій тощо. Окремо зазначимо наявність етногрупових, жіночих і дитячих градацій протиправної субкультури [3 – 6].

Видові градації кримінальної субкультури, у межах родової, мають вужчу градацію. Так, серед «типових» професійних злочинців, професійні гаки або професійні автовикрадачі мають глибші технічні знання, кращу освіченість, хитрість,

спритність тощо – на відміну від, наприклад, професійних повій чи наркоманів. Можливе більше розгалуження градацій кримінальної субкультури аномії (підроди, групи, загони тощо), співставлення їх із градаціями іноземної кримінальної субкультури (для майбутньої протидії). Один із дієвих методів профілактики кримінальної субкультури – це звернення до традиційної духовності, до клясичної культури, звичаїв та віри наших батьків, дідів та прадідів.

Субкультура – це явище, яке, на нашу думку, треба (навіть необхідно) розглядати у єдиному комплексі. І мова йде не про численні субкультури, а про єдність цього явища у його багато- і різноманітті. Тому коли ми кажемо про численні субкультури у множині, то допускаємо умовність, адже субкультура це єдиний, неподільний специфічний конгломерат.

Потребують досліджень загальнотеоретичні аспекти вивчення і аналізу кримінальної субкультури. Доречно було запропонувати підходи (гносеологічний, аксіологічний, онтологічний, етимологічний тощо) та напрями (культурологічний, психологічний, педагогічний, соціологічний, криминологічний, біологічний та ін.) вивчення цієї субкультури. Ці напрямки не можна плутати з загальновідомими теоріями (біологічними, психологічними, соціологічними, культурологічними та ін.), які пропонують свої пояснення і причини виникнення аномійної поведінки.

Особливого значення заслуговує субкультурна тріада: входження (через свідомо-вольовий вибір),

адаптація (ідеологія, картина світу, включаючи цінності, ідеали, групу мораль, переконання, стереотипи тощо) й існування (як спосіб та стиль життя); особливо чітко вона репрезентується у провідних резонансних субкультурах переважно через час, місце і простір. При дослідженні субкультур до уподобань, намірів, мотивів, мотивацій, бажань, орієнтирів, векторів, пріоритетів тощо (суб'єктивний бік) мають додаватись об'єктивні фактори у вигляді не лише конкретно-історичних умов, «вдалого часу й місця», «потрібних» людей, «духу» часу, збігу обставин, захоплюючих мелодій тощо (об'єктивний бік).

Трансформації не відбуваються на порожньому місці й субкультури не виникають з нічого. Щоб стати палким адептом спорту, кіна, музики тощо (реципієнтом субкультури) потрібні умови, причини, обставини; мають бути внутрішні (суб'єктивні) та зовнішні (об'єктивні) чинники. Крім суб'єкта (носія чи реципієнта субкультури) та об'єкта (сама субкультура як явище) мають бути суб'єктивна та об'єктивна сторони субкультурного вибору. Спірними, але вартими уваги є надсуб'єктивні (генетичні, біологічні інші позасоціокультурні, внутрішні передумови), надоб'єктивні (заделегіть визначені умови і середовище, впливи «згори», фатальні казуси, обставини непереборної сили тощо) чинники, предсуб'єктивні (схильності, навіювання, перед- і надманипуляції тощо) і предоб'єктивні (збіг обставин, фатальні умови, тенденції соціокультурного розвитку тощо) передумови. Тобто йдеться про вісім складових, які стають важли-



вими при визначенні складу й суті конкретної субкультури. До певної міри ці чинники можна екстраполювати й на різні культури, навіть національні. Водночас, часто будь-яка доросла людина об'єктивно є носієм не однієї, а цілого ряду субкультур (вікової, статевої, національної, професійної тощо), проте в основі цієї субкультурної «багатовекторності» має провідний констант-вектор (внутрішнє ядро) особи.

Наведемо ще одну своєрідну аналогію. Дослідник субкультур, Джек Катц, порівнював молодіжні угруповання з «міні-націями». Нові субкультури як своєрідні «нації» (чи «неонації») є скоріше деструкцією, яка має мати й культурне осмислення. Неологізми, «фенізація» і подібні негативні тенденції вже призвели до того, що «сленг перестав бути молодіжним». Тому не дивно, що субкультура часто розглядається як негатив. Проте нові субкультури це скоріше не неонації, навіть не міні-релігії а квазірелігії, чії ідеології інколи претендують на роль міні-богів.

Співвідношення субкультури до соціуму і до його культури у значній мірі залежить від тих ідеологем, які несе у собі ядро даної субкультури. Це важливо з різних ракурсів, зокрема й із точки зору культурологічного аспекту. Культурологія, – яка все більше постає як одна з метанаук та як складова глобальної (а в межах України регіональної) всеохоплюючої наднауки системології, яка зараз зароджується, – набула поширення на початку XXI століття. Сьогодні в Україні є різна культурологія: історична, соціальна, педагогічна, психологічна, юридична (між ними і

кримінальна; кримінокультурологія у О. Старкова та ін.), музична, діялогічна, порівняльна, релігійна, етнокультурологія та менш поширені деякі інші її підвиди – диференційна, ідентична, фітокультурологія тощо.

Таким чином, осмислення небезпеки багатовекторності кримінальної субкультури як суспільної реальності, її єдності та різноманітності (у цьому сенсі вона ніби у мініятурі частково віддзеркалює саму субкультуру як набір різних складових у єдиному комплексі), є потребою сучасності.

Комплексне і системне, об'єктивне, всебічне та ґрунтовне наукове дослідження кримінальної субкультури (ширше – субкультури аномії), – передусім, її культурологічне, історичне й філософське осмислення, вивчення її сутності та змісту, профілактика й протидія цій субкультурі повинно стати надійною запорукою покращенню культурної ситуації в державі. Жорстке обмеження субкультури беззаконня та зменшення аномії як суспільної реальності підштовхує розвиток культури, підвищення моралі, посилення доброзичливості та гуманізму. З її зменшенням відбувається вдосконалення прогресивної ментальної парадигми, стимулюється духовне та духовне оздоровлення соціокультурної реальності.

Загалом же, у контексті культурології кримінальна субкультура посідає достатньо поважне місце. Дослідження кримінальної субкультури розширює можливості для організації та здійснення ефективної протидії антикультури й до послаблення її впливу, стає запорукою вдосконалення профілактичної ро-

боти, спрямованої на зменшення суспільнонебезпечного і протиправного впливу цієї субкультури на особу, групу, державу, суспільство та людство.

Осмилення небезпеки багатовекторності кримінальної субкультури у контексті субкультурології, її єдності та різноманітності (але як окреме комплексне явище), є потребою сучасності. Комплексне і системне, об'єктивне, всебічне та ґрунтовне наукове дослідження кримінальної субкультури, – передусім, її культурологічне, історичне й філософське осмилення, вивчення її сутності та змісту, профілактика й протидія кримінальній субкультурі – повинно стати надійною запорукою покращенню культурної ситуації.

## Bibliography and Notes

1. Бурлакова Валерія, *Субкультура війни*, «Український тиждень», № 33 (405), 20 серпня 2015 р., с. 42-43.
2. Змановская Е. В., *Психология девиантного поведения (структурно-динамический подход)*: диссертация ... доктора психологических наук, 19.00.06, Санкт-Петербург 2006, 450 с.
3. Пирожков В. Ф., *Криминальная психология*, Москва 2011, 704 с.
4. Радзівський Віталій, *Базові резонансні субкультури сучасної України*, Київ: Логос 2014, 664 с.
5. Радзівський Віталій, *Про теорію та історію субкультур: нариси до субкультурології*, Київ: Логос 2013, 276 с.
6. Радзівський Віталій, *Нотатки з субкультури аномії*, Київ: Логос 2012, 368 с.
7. Старков О. В., *Криминальная субкультура*, Москва 2010, 240 с.
8. Хохряков. Г. Ф., *Парадоксы тюрьмы*, Москва 1991, 224 с.
9. Шакун Василь, *Суспільство і злочинність*, Київ: Атіка 2003, 784 с.



**Oleksandr Benziuk**

**WAYS TO CREATION AND PERCEPTION OF THE FICTIONAL IMAGE  
IN THE CONCERT TRIPTYCH *THE SPANISH-STYLE*  
OF ANATOLIY BILOSHYTSKYI**

Kyiv National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

**Олександр Бензюк**

**ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ Й СПРИЙМАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ  
В КОНЦЕРТНОМУ ТРИПТИХУ *В ЕСПАНСЬКОМУ СТИЛІ*  
АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО**

*Abstract:* This article analyzes the ways of fictional image creating and its perception – association and empathy – on the triptych concert material of Ukrainian composer Anatoliy Biloshytskyi *In Spanish-Style*. This triptych was created under the influence of Federico García Lorca's personality and his work. It is alleged an "empathic connection" of the composer and the poet. Associative and empathy range of composer is reflected through the prism of artistic worldview of F. García Lorca. This creates a multi-level complex area. It defines the existential-philosophical fullness in triptych and predicts multivariate figurative and semantic parameters of recipient individual perception.

*Keywords:* A. Biloshytskyi, F. García Lorca, association, empathy, imagination

Етичне, психологічне, естетичне підґрунтя світовідчування є детермінантою художньої творчості, водночас творчість спонукає людину до розширення, поглиблення розуміння якоїсь суті, спираючись на свій світогляд, світорозуміння і світовідчування. Як відмічає Лариса Левчук, «кожний художній образ завжди несе в собі відтінок суб'єктивного світу мистця» [4, 14]. Світовідчування та світовідображення Анатолія Білошицького (1950 – 1994) – українського композитора, виконавця диригента і педагога – було «песимістичним», а сам композитор був

тією людиною, що «бачить серцем». Саме такий тип світовідчуття і спонукає творити.

Творчості А. Білошицького присвячені роботи К. Герасимовської, В. Реді, М. Давидова, В. Самітова, Ж. Кліменко, А. Сташевського, С. Борисової, О. Литвинова та ін. Віддаючи належне дослідженням усіх цих авторів, усе ж зауважимо, що творчість мистця, зокрема, його концертний триптих *В еспанському стилі* вперше стає предметом культурологічного дослідження.

Музичний образ (як втім і мистецький образ взагалі) є емоційним

результатом споглядання та переживання реципієнтом явищ життя, а відтак, як ми вже зазначали, відображенням ставлення людини до дійсності. Феномен музики можна назвати особливим видом філософського пізнання світу – музичною гносеологією, а також предметом морально-філософського аналізу людської душі, тобто гносеологією етико-моральною. Згідно з філософською позицією Античності, музика вкорінена в структурі буття, а естетична теорія є частиною космографії, адже Космос створений за законами мистецтва. У добу Середньовіччя та Відродження з'являється аналогія божественної та людської творчості, що врешті рещт із часом призведе до секуляризації та суб'єктивізації мистецької творчості, до думки про те, що мистець творить власний світ. А власний світ – трансцендентний і в ньому багато що залежить від світогляду, який включає в себе світовідчуття та світорозуміння. Безперечно, світовідчуття, так би мовити будується на асоціаціях, асоціативних зв'язках.

Концепт асоціації передбачає певний зв'язок, що утворюється, виникає за певних умов між двома або більше психічними утвореннями – відчуттями, сприйняттями, уявленнями, ідеями. Відзначимо, що асоціація – це спосіб досягнення художньої виразності, заснований на виявленні зв'язку чуттєвих образів, що виникають у процесі безпосереднього відображення дійсності, з уявленнями, що зберігаються в пам'яті або закріплені в культурно-історичному досвіді людської життєдіяльності. Зауважимо, що проблемі асоціації у творчості, в тому чи іншому

аспекті, присвячено багато наукових праць й усі теоретики сходяться у тому, що уява, підкріплена асоціативними зв'язками, асоціативним полем мислення, активізує творчий процес, що суть творчості полягає у здатності долати стереотипи на кінцевому етапі розумового синтезу й у широті поля асоціацій.

Відомо, що мистець мислить асоціативно. Життєві та мистецькі асоціації, а також уява, з якою вони взаємопов'язані, тісно взаємодіють в процесі створення (так само, як і сприйняття) творів мистецтва. Звичайно ж, що художні асоціації залежать від досвіду, зокрема естетичного досвіду, адже виникнення мистецького образу, так би мовити, підштовхується асоціативними зв'язками і «достворюється» досвідом, знанням, вмінням, а також, безперечно, уявою. Ґрунтовний аналіз проблеми естетичного досвіду представлений в роботі Олени Павлової *Онтологічний статус естетичного досвіду* [7], в якій авторка, зокрема, наголошує, що естетичний досвід є «не просто одним із різновидів досвіду взагалі, а стає формою акумуляції енергії культуротворення, (а не лише досвідом однієї з форми культури, яким є мистецтво). Естетичний досвід забезпечує цілісність форм культуротворення при переході від традиції до інновації, оскільки інтегративна єдність людських здібностей є не просто регулятивною ідеєю західного типу цивілізації, а реальним процесом цілісного самоствердження людини у генезі чуттєвої культури» [7, 251].

Ще один момент на якому необхідно акцентувати увагу: «сприйняття та естетична оцінка образно-

емоційного змісту музичного твору (і будь-якого мистецького твору взагалі. – О. Б.), а також форми його втілення пов'язані з процесом емпатії (від грецького *empathia* – співпереживання), який Євгеній Басін визначає як «уявне перенесення себе в думки, почуття і дії іншого» [1, 82]. Емпатія передбачає здатність займати позицію іншого, розуміння почуттів, думок і установок іншої людини, не ототожнюючи себе з переживанням іншого індивіда.

Проблемі емпатії у тому чи іншому аспекті присвячені роботи багатьох дослідників, починаючи від Античності й до сьогодення.

В основі терміну «емпатія» лежить німецьке слово *einfuhling* – «проникнення», в 1885 році застосоване німецьким психологом Теодором Ліппсом у зв'язку з психологічною теорією впливу мистецтва. Саме ним було вперше розглянуто дане явище в контексті проблеми творчості, зокрема мистецтва. На думку Т. Ліппса, емпатія – це особливий психічний акт, при якому людина, сприймаючи предмет, проєктує на нього свій емоційний стан, відчуваючи при цьому позитивні чи негативні естетичні переживання. Згодом цей термін вводить у науковий обіг американський психолог Е. Тітченер, «об'єднавши два поняття “проникнення” та “симпатія»» [1, 93]. Як зазначає Є. Басін, поняття емпатії за своїм змістом є багатшим, ширшим за поняття «проникнення», воно може бути виражене терміном «одухотворення». Таким чином, емпатичні процеси – це компоненти, що одухотворяють ставлення людини до об'єктів. Невідоме, незрозуміле стає ближче і

зрозуміліше людині, якщо до нього додається міра вже відомого і зрозумілого їй. У ролі такої міри, за Є. Басіним, часто виступає її власний досвід – досвід людських проникнень, уявлень, осмислених дій, який вона мимоволі переносить на оточуючу її об'єктивну реальність [1].

Важливим у цьому контексті є наступне зауваження щодо мистецтва: переживання не пробуджуються художнім витвором, а приносяться в нього. За висловом Василя Сухомлинського, емпатія проявляється в тих емоційних ситуаціях, коли людина серцем відчуває найтонші порухи серця іншої людини й відповідає на них власними душевними рухами. Отже, безперечним виявляється те, що асоціація та емпатія є засобами створення і сприймання художнього образу, зокрема музичного.

Повертаючись, до творчості Анатолія Білошицького, зауважимо, що інтерпретація концертного триптиху *В еспанському стилі*, написаного під враженням від особистості Федеріко Гарсія Льорки та його творчості, потребує розгляду та аналізу твору в контексті питання засобів створення і сприймання мистецького образу – емпатії та асоціації.

Як відомо, аспект відображення мистецьких образів засобами музичного мистецтва є одним із найскладніших завдань, і не менш складним є аналіз особливостей музичної образності, відбиття у ній «процесуальності Буття» (вираз В. Суханцевої), виявлення умов, так би мовити «переходу акустичної хвилі у сферу музичного, тобто художнього та смислового оформлення звучання» [9, 14]. Музично-драматургічна ар-

хітектоніка ґрунтується на поліваріантності композиційного застосування різних звукових співвідношень, кожне з яких набуває певного смислового значення, в залежності від конкретики інтономічно-ситуаційного контексту, відповідного різноманітним емоційним переживанням.

Вказані звукові співвідчування (музично-образні комплекси), – процесуально актуалізовані в екзистенційно-смислових координатах мистецького часу та простору, – прогнозують неповторну багатомірність емоційно-психологічного переживання музичної інформації, рівень сприйняття якої залежить від специфіки індивідуального досягнення реципієнтом музично-образних смислів та асоціацій. З огляду на це, важливо враховувати, що «текст музичного твору постає не лише у вигляді матеріального втілення авторського задуму, але і як носій тієї ідеальної інформації – текста-смислів “розпаковка” яких буде належати не лише авторові, але також виконавцеві-інтерпретаторові й слухачеві» [8, 74].

Така інтерпретаційно-семантична багатоманітність мистецького виміру переконує в тому, що «осмислення художнього твору, так само як і акт його першотворення, завжди є особистісне розуміння-відчування» [6, 189]. У цьому контексті, особливий інтерес (як, зрештою, й неабияку трудність) становлять для дослідника музичні твори, образна драматургія яких ґрунтується на перетині декількох інтонаційно-лексичних ареалів та пов'язаних із ними культурно-мистецьких традицій. До цієї категорії слід віднести

один з найпопулярніших інструментальних творів відомого українського композитора другої половини ХХ ст. А. Білошицького, коротке, але напрочуд змістовне життя якого, й саме, мимоволі, нагадує незакінчений мистецький задум. До того ж, можна стверджувати, що і для Ф. Гарсія Льорки, і для А. Білошицького «на початку була музика» як початок мистецтва, що народжується з вічної взаємодії – музики творчої особистості та музики, яка звучить у глибині народної душі.

Отже, як вже зазначалось, концертний триптих *В еспанському стилі* (1986) виник під враженням від творчості славного еспанського поета, драматурга, маляра й музиканта Федеріко Гарсія Льорки (1898 – 1936), життя якого, сповнене революційних бунтарських поривів і геніяльних мистецьких осяянь, трагічно обірвалося на початку громадянської війни в Іспанії.

Зауважимо, що Ф. Гарсія Льорка був талановитим гітаристом, учасником багатьох музичних вечорів, до того ж поет приділяв велику увагу збереженню фольклору. Шукати, записувати й обробляти народні мелодії було для Льорки потребою. За закоханість у фольклор друзі напівжартома називали його “фольклористом» [2, 24]. Отже, збираючи, записуючи і виконуючи народні пісні та мелодії, він поєднував у собі поета, композитора та співака. Біографічно-хронотопна проєкція, пов'язана з особистістю Ф. Гарсія Льорки, викликає образно-смисловий, асоціативний ряд, спонукаючи розглянути, насамперед, аспект взаємодії вербально-текстового та музичного плянів, адже саме у пло-

щині їх віртуального перетину формується мистецька реальність триптиху А. Білошицького як цілісного художнього феномену. У цьому творі навіть можна говорити (тезаурусом З. Фрейда) про «емпатичний зв'язок» композитора з поетом, адже в даному випадку цілком справедливим буде твердження, що власний світ переживань А. Білошицького завжди залишається з ним, але поряд з цим він відтворює внутрішній світ Іншого – Ф. Гарсія Льорки – і співчутливо переживає його, ніби «наповнюючи матрицю почуттів іншого “кров'ю своєї душі”» [1, 94], оживляючи його своїм даром.

Можна стверджувати, що досягнення розуміння мистецтва містить в собі спів-буття, ототожнення свого «Я» з іншим реальним або уявним «Я». В даному випадку – «Я» А. Білошицького та «Я» Ф. Гарсія Льорки. Також, на наш погляд, завдяки й емпатії, яка виконує кілька функцій, а саме: співтворчість, співучасть, співпереживання, наслідування, – відбувається так би мовити, вживання А. Білошицького у художній образ Іспанії, образний світ й світовідчуття Ф. Гарсія Льорки. Це виразно засвідчують особливості циклу, зокрема його формотворення. Структура триптиху, як і, пов'язана з нею, специфіка музично-драматургічного розвитку, дає підстави трактувати його як розгорнуту в мистецькому часі та просторі музичну фреску, що складається із трьох окремих сюжетно-образних композицій (своєрідних сюжетних ланок), кожна з яких спрямована на висвітлення певного емоційного настрою, обумовленого специфікою назви та наведеного до неї епіграфу, що асоцію-

ється з тим чи іншим настроєм: адже будь-який художній образ опосередкований асоціативними зв'язками, які розширюють його (образу) можливості, допомагають розкрити чи, навпаки, закласти підтекст. Звідси – багаторівневність мистецького образу, яка потребує інтенсивної асоціативної праці не тільки автора, а й у значній мірі реципієнта.

Епіграфом до кожного з розділів твору композитор обирає окремі строфи з різних поезій Федеріко Гарсія Льорки. Це, з одного боку, засвідчує особливий особистий пієтет А. Білошицького до творчості славетного еспанського майстра, «симпатичного, любовного» ставлення до об'єкта, «симпатичного співпереживання» (термін М. Бахтіна), а також зреалізованої А. Білошицьким найсильнішої емоційної реакції. З іншого, – вказує на свідоме прагнення автора надати власному задуму ознак чіткої програмності, у межах якої формується мистецька «система координат», що окреслює образно-сміслові орієнтири на шляху від авторської ідеї до її виконавської, а згодом, і слухацької інтерпретації.

З огляду на це, особливого значення набуває та обставина, що творчий задум А. Білошицького не обмежується якимось одним певним хронотопним та образно-семантичним ареалом. У ньому виразно простежуються одразу декілька різних джерел вербально-текстової та музичної образної символіки, частина з яких хронотопно сфокусовані у площину поетичних образів Ф. Гарсія Льорки, а частина в проєкцію індивідуально-особистісного досягнення та філософського узагальнення, актуалізованого на перетині декіль-

кох характерних інтонаційно-лексичних площин. При цьому, необхідно підкреслити, що А. Білошицький свідомо уникає будь-яких цитувань автентичного еспанського мелосу, створюючи досконалу стилізовану модель квазі-іберійського інтонаційного колориту, здатну втілити у собі «музичну карту» Еспанії.

Цілком можливо, що композитор керувався при цьому міркуваннями самого Ф. Гарсія Льорки, який, аналізуючи еспанський фольклор у своїй лекції, присвяченій дослідженню колискових пісень (1928), висловив надзвичайно цікаву думку, що можна скласти мелодичну карту Еспанії й за нею спостерігати, як стираються кордони провінцій, як відбувається коловорот життєвих соків під час вдиху і видиху пір року. І розрізнити ту міцну основу, що скріплює іберійську мозаїку [5, 323]. З огляду на висловлену думку Ф. Гарсія Льорки, видається цілком логічним, що А. Білошицький у своєму творі використовує у різноваріантних поєднаннях універсально-типологічні елементи метро-ритмічної формульності та ритмо-інтонаційного комплексу які, вочевидь, за задумом мистця, мали спровокувати (за допомогою слухового музичного досвіду реципієнтів) виникнення в їх уяві певних асоціацій та ейдетично-сміслових альянсів із різними аспектами автентичного еспанського пісенно-танцювального фольклору.

Композитор ніби прагне відтворити у своєму триптиху Льорківську «музичну карту» Еспанії. Ця гіпотеза аргументовано підтверджується авторськими ремарками А. Білошицького, які створюють у партитурі, так би мовити, музично-топографічну

«прив'язку» до певної еспанської місцевості, й зокрема до провінцій, що біографічно пов'язані з дитинством і юністю Ф. Гарсія Льорки та його малою батьківщиною – Андалюзією, зокрема містами Фуенте-Вакерос, Севільєю, провінцією Гранада. З огляду на це, показово, що у Першій частині триптиху, що так і називається *Андалузія*, і особливо, у Другій, сюжетно пов'язаній із попередньою, композитором використовуються стильові ознаки характерних для південних місцевостей пісенно-танцювальних жанрів, зокрема *хабанери (habanera) та малягуєні (malaguena)*.

Не менш важливим є також залучення композитором характерних лексично-жанрових елементів, притаманних танцювальній традиції *фляменко*, на основі якої композитор вибудовує заключну частину *Тріяна* – фінал усього триптиху. Поряд із цим, для стильового врівноваження різних аспектів музичної драматургії композитор застосовує також лексичні ознаки жанру *хоти (jota)*, генетично пов'язаного з іншими районами Еспанії – Арагоном, Валенсією, Наваррою, що вочевидь свідчить про прагнення композитора підкреслити значення творчої спадщини Ф. Гарсія Льорки як загальноеспанського, а ширше європейського культурного феномену.

Наведені міркування засвідчують, що триптих А. Білошицького репрезентує напрям мистецьких пошуків, спрямованих на свідоме жанрово-стильове переосмислення інтонаційно-ритмічного та ладогармонічного досвіду автентичного еспанського мелосу із притаманним йому унікальним поєднанням



імпровізаційно-спонтанної інструментальної та хореографічної інтонаційної емблематики. Її образно-смілова сутність віддзеркалює неповторний східний «еспансько-мавританський» колорит, який так багатогранно простежується в творчості І. Альбеніса, М. де Фалья, та інших видатних еспанських композиторів.

Аналіз концертного триптиху *В еспанському стилі* дозволяє стверджувати наявність у мистецькій концепції твору ознак багатовимірної мистецької реальності, у якій індивідуальне авторське світосприйняття А. Білошицького, його асоціативний та емпатійний «ряд», віддзеркалюється крізь призму мистецького світобачення Ф. Гарсія Льорки, створюючи складну різнорівневу площину. Саме вона визначає екзистенційно-філософську ємкість твору, прогнозуючи поліваріантні образно-смілові параметри індивідуального сприйняття реципієнта.

1. Басин Евгений, Крутоус Виктор, *Философская эстетика и психология искусства*, Москва: Гардарика 2007, 287 с.

2. Вайсборд М. А., *Федерико Гарсиа Лорка – музыкант*, Москва 1970, 72 с.

3. Жукова Наталія, *Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект*, дисертація ... кандидата філософських наук, 09.00.08, Київ 2003, 191 с.

4. Левчук Лариса, *У творчій лабораторії митця*, Київ: Мистецтво 1978, 133 с.

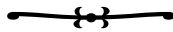
5. Лорка Гарсиа Федерико, *Лекции и выступления*, [в:] Idem, *Избранные произведения*: В двух томах, Москва: Художественная литература 1986, Том 2, 461 с.

6. Лосев Александр, *Форма – Стиль – Выражение*, Москва: Мысль 1995, 944 с.

7. Павлова Олена, *Онтологічний статус естетичного досвіду*, Київ 2008, 262 с.

8. Северинова Марина, *Феномен мифа в тексте музыкального произведения*, [у:] *Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія*: Збірник наукових праць Київського державного вищого музичного училища ім. Р. Глієра, Київ 2001, Випуск 7, с. 72-77.

9. Суханцева Виктория, *Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки*, Київ 2000, 176 с.



**Anastasia Kravchenko**

**UKRAINIAN CHAMBER MUSIC  
IN THE END OF THE 20<sup>TH</sup> – BEGINNING OF THE 21<sup>ST</sup> CENTURIES:  
INTERTEXTUAL AND INTERMEDIAL ASPECTS**

Kyiv National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

**Анастасія Кравченко**

**УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА  
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ:  
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ВИМІРИ**

*Abstract:* The article is devoted to the analyses of chamber music works of contemporary Ukrainian composers in the context of the structural and aesthetic organization in intertextual and intermedial aspects. In the article are indicated the positions of composer's musical thinking in the projection of intertextual and intermedial poetics of creative consciousness. The variety of interpretative schemes in chamber works based on intertextuality and intermediality are analyzed.

*Keywords:* chamber music of Ukraine, intertextuality, intermediality, dialogue of cultures

У сучасній естетиці камерно-інструментальних форм музичної творчості спостерігається тяжіння до міжмистецької інтерференції вкупі із широким застосуванням різноманітних видів “текстуальних інтеракцій” (Ю. Крістева), що призводить до виникнення нового типу структурно-сислової організації музичних композицій на засадах інтертекстуальності та інтермедіальності. Кожен музичний текст стає місцем перетину інших текстів у різноманітних варіантах інтра-семіотичних та інтерсеміотичних проєкцій, що потребує аналітичного

осмислення із застосуванням сучасних інтегративних підходів.

Огляд досліджень і публікацій, що склали загально-теоретичну та методологічну базу запропованої статті, може бути представлений у декількох основних напрямках: явище інтертекстуальності у його різновидах (Р. Барт, У. Брайх, М. Бахтін, Ю. Крістева); інтермедіальність як теорія та інтегративний дослідницький підхід у предметному полі мистецтвознавчих досліджень (О. Андрущенко, О. Калашникова, В. Мацапура, Т. Монолатій, В. Просолова, О. Рубінська, Л. Синельникова,

Н. Сподарець, Е. Шестакова, І. Борісова, І. Ільїн, Н. Зільберман, Н. Тішуніна, А. Хамінова, А. Гансен-Льове, С. Шер, Ю. Мюллер, В. Вольф, У. Вайсштайн, Л. Елестрьом, М. Ервідсон, Р. Брузгене); питання організації художньо-естетичної та структурно-смыслової цілісності музичних композицій у контексті проблем їх творення, інтерпретації, трансляції та сприйняття (О. Зінкевич, І. Коханик, О. Маркова, В. Москаленко, А. Муха, Б. Сюта, А. Терещенко) та ін.

Відповідно до окреслених напрямів наукового пошуку, окремі твори камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть розглядалися у дослідженнях таких науковців, як: Б. Сюта (проблеми організації художньої цілісності та специфіки функціонування явищ інтертекстуальності, паратекстуальності, метатекстуальності в умовах глобалізації у семантичному полі камерно-інструментальних композицій Вадима Ларчікова, Володимира Рунчака, Кармелли Цепколенко); О. Козаренко (сенсопошукова спрямованість вивчення авторських мовностильових кодів Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, Леоніда Грабовського, Мирослава Скорика у контексті проблеми розуміння); О. Берегова (комунікативні функції музичного висловлювання та активізація тенденцій інтертекстуальності у камерній творчості Івана Карабиця, Ганни Гаврилець, Ігоря Щербакова, Олександра Козаренка, Олександра Щетинського) та ін. Відзначимо, що досліджень українських камерно-інструментальних творів із позицій концепції інтермедіальності в мистецтві на разі

на виявлено. Тому ми спробуємо розглянути твори сучасного камерно-інструментального мистецтва України в аспектах їх структурного та сенсотворчого моделювання у інтертекстуальній та інтермедіальній площинах.

Протягом ХХ століття під дією історично-контекстуальних, загальнокультурних факторів розвитку музичного процесу сформувався принципово новий тип музичного мислення, що спричинив трансформацію естетико-художніх та стильових орієнтирів і радикальне оновлення музичної лексики композиторів. “Мені здається, що моя творчість і, в принципі, творчість будь-якого сучасного композитора, все одно тою чи іншою мірою знаходиться на якомусь перетині, схрещенні, суміщенні різних і тем, і сюжетів, і жанрів, і стилістики, – говорить композиторка Юлія Гомельська [...]. Будь-який композитор комбінує, синтезує, мішкує різноманітні, різноспрямовані авангардні, поставангардні, будь-які сучасні техніко-композиційні методи, об’єднуючи їх з традиціями, з традиційними системами музичного мислення. Цей синтез, поєднання, сполучення – шлях до універсальності, це те, що може бути «донесено» до слухача і має бути зрозумілим йому” [3]. За словами Євгена Станковича, в руках композитора весь цей “арсенал накопичених засобів майстерно переплавляється, перемішується у палітрі синтезу, що є основою для вироблення свого, суто індивідуального” [5, 113]. “«Сьогодні» – це час індивідуалістів”, – продовжує думку українсько-нідерландська композиторка Світлана Азарова [2], і проце-

си індивідуалізації композиторської мови висувають проблеми організації структурної та естетичної цілісності музичного матеріалу в контексті певних авторських стратегій їх художньо-знакового та смислового моделювання.

“Аналізуючи стильову множинність (чи просто множинність, змінність, калейдоскопічність) та полілогічність, притаманні сучасній музиці, залученій до глобалізаційних круговертей, мусимо звернутися до головного засобу їх втілення у звуковому матеріалі – інтертекстуальності”, – зазначає Б. Сюта [7, 32]. Це явище пов’язане з використанням прийомів стилізації, цитації, алюзії та інших текстових асиміляцій всередині одного семіотичного ряду, тож “його засаднича особливість – полістилізм, взаємне накладання розмаїтих стильових домінант через їхнє цитування й діалог (полілог)” [1, 187].

Так, у постмодерних камерно-інструментальних творах виникають приховані інтонаційно-тематичні алюзії квазі-Баха чи квазі-Моцарта (як наприклад у *Скрипковій сонаті № 2* Альони Томльонової, 1992), або надаються прямі вказівки на цитатність використаного музичного матеріалу, що зазвичай містяться у назвах композицій чи автокоментарях до них. Наприклад, у музично-філософському есеї Вадима Ларчікова *Inter Lacrimas et Luctum / Серед сліз та печалю* для дуету віолончелей (1995) надано оригінальну цитату з Віолончельного концерту C-dur Йозефа Гайдна, що вкупі з авторськими квазі-романтичними мотивами та мікротонавою стилістикою формує “конгло-

мерат трьох шарів: клясицистського, quasi-пізньоромантичного та сучасного” [6, 126]. Таким чином, завдяки введенню композитором інтертекстуального компоненту у простір музичної композиції виникає історичний міжтекстовий діалог культур, епох, світів, жанрових систем, стильових і стилістичних шарів поза будь-якими часо-просторовими бар’єрами.

На противагу від вищезазначених прикладів, де вертикальні проєкції інтертекстуальних зв’язків відображені у ремінісценціях-поверненнях до інтерпретації стильового і стилістичного досвіду попередніх епох, міжтекстовий діалог може розгортатися й у горизонтальній площині, а саме в апеляціях до творчості сучасників. Серед таких творів, *Сюїта на теми Г. Свиридова* Олександра Красотова для двох фортепіано (1993), а також *Баллада на тему від “Beatles”* Володимира Зубицького для 8 віолончелей (1999) із зверненням до тем популярного британського колективу.

Окрім інтертекстуально-полістилістичного виміру, актуалізованого у українській композиторській практиці на стику XX – XXI століть, еволюція композиторських принципів також пов’язана із тенденцією проникнення музики у галузь суміжних мистецтв. Відбувається взаємодія різних семіотичних систем, їх зближення та взаємозбагачення, що призводить до виникнення нетипових варіантів міжвидового діалогу, зокрема й на засадах інтермедіальності. Сутність інтермедіальності полягає у суміщенні / синтезі конструктивних елементів, художніх засобів виразності, образності та

принципів сенсоутворення різних медій – семіотики мистецтва музики, слова, м'ялярства, архітектури, скульптури (включаючи семіотику технічних, ігрових, соматичних, психологічних “текстів” культури).

В залежності від варіантів транспозицій цих медій (наприклад, посилення, екфразиси на тексти інших видів мистецтв), або їх синергії (“перекодування” музичної інформації за законами семіотики інших медій), маркери інтермедіальності можуть виявлятися (за аналогією до явища інтертекстуальності в музиці) як експліцитно, так і імпліцитно у горизонтальних чи вертикальних проєкціях міжвидових зв'язків, що можна проілюструвати на наступних прикладах з камерно-інструментальної творчості сучасних українських композиторів.

Зазвичай, інтермедіальні посилення генеруються на основі паратекстуального програмування (сюжетного, програмно-тематичного) за допомогою введення у музичних текст прямих або прихованих інформаційно-художніх вказівок на твори інших видів мистецтв у назвах, епіграфах, присвятах, авторських коментарях і ремарках. Зокрема, у посиленнях на твори літератури (наприклад, *Шість медитацій* за Шарлем Бодлером для дуету флейта-баян або дуету баянів Володимира Зубицького, 1988 – 1989; *Связавший время с пространством (Той, що зв'язав час і простір)* Вадима Ларчікова (за мотивами творчості В. Хлебнікова, для дуету віолончелей, 2012), зображальних та незображальних видів плястичних мистецтв (*Апостоли Петро і Павло. Три етюди на картину Ель Греко* Люд-

мили Самодаєвої для двох фаготів і фортепіано, 2001; *Крізь кристали готичної мозаїки* Юлії Гомельської для флейти / альтової флейти, віолончелі й фортепіано, 2006; *Стіна плачу* з триптиху Кіри Майденберг-Тодорової для клярнету, віолончелі й фортепіано, 2008).

Як правило, експліцитно представлені маркери інтермедіальності у так званих музичних екфразисах на твори мистецтв інших знакових систем. Серед них такі композиції як: *Вій* Кармелли Цепколенко (за М. Гоголем, квінтет мідних духових, 1987), *Орестея* Олександра Козаренка (мелодрама за трагедіями Есхіла, для читця та інструментального ансамблю, 1996), *Шепоти і крики* Альони Томльонової (за однойменною бергманівською кінокартиною, для баяну й фортепіано, 2012) та ін., де міститься екфрастичний опис одного виду мистецтва мовою іншого, у даних випадках, умовне “перенесення” літературних, кінематографічних композицій у інші семіотичні умови – музичні.

Значно поглиблює розуміння феномену інтермедіальності у музиці застосування такого “механізму взаємодії медій, де медії, що контактують, не просто об'єднуються в єдиному синтетичному просторі [...], але включаються один в одного, перетинаючи кордони, здійснюючи обов'язковий взаємовплив, видозмінюючи та трансформуючи один одного” [8, 39]. Мова йде про “перекодування” за допомогою універсальної мови музичного мистецтва композиційних та конструктивних ознак тексту-референта іншого художньо-семіотичного ряду, тобто, впровадження засобів виразнос-

ти, технічних елементів і прийомів структурування музичного тексту за законами семіотики літературної, малярської, архітектурної, кінематографічної композицій.

Зокрема, літературно-музичний тип інтермедіальних зв'язків знаходимо у творах *Епітафія маркізові де Саду* (1996) Сергія Зажитька та *Голос* (2005) Вікторії Польової (обидва для дуету віолончелей). У першому випадку представлена організація вербального тексту техніко-композиційними засобами двоголосної канонічної імітації, коли виконавці двомовним каноном зачитують фрагмент заповіту маркіза у “передмові” до звучання самої партитури. А у другому, навпаки – побудова музичної композиції здійснюється за літературним принципом строфічності, де канонічний вірш святого Силуана “став не проявленою, але реальною основою як форми композиції [...], так і інтонаційного матеріалу партії Першої віолончелі, що ніби виспівує текст молитви” [6, 138].

Примітно, що інтертекстуальна та інтермедіальна стратегії творення художньо-естетичної цілісності композицій можуть бути застосовані як нарізно, так і у їхніх перехрещеннях, наприклад, у накладанні маркерів інтермедіальності на інтертекстуальносту-полістилістичну основу. В цьому сенсі цікавими є приклади використання інтермедіальних монограм – своєрідних “панзнаків музичної мови” (за О. Козаренком [4]), де стильово-інтонаційні словники різних епох чи авторських мовностильових кодів подані у вельми інтелектуалізованій формі – через іконічні чи лінгвістич-

ні моделі. До них можна зарахувати зашифровані у зчепленні малих секунд так звані барокові “мотиви хреста” (наприклад, у *Скрипковій сонаті № 2* Мирослава Скорика, 1991), або монограми ініціалів імен композиторів минулого і сьогодення, зокрема: Йогана Себастьяна Баха (BACH), Дмитра Шостаковича (DEsCH), Євгена Станковича (EFes) та ін., які нерідко використовуються у постлюдійних творах-*тетюру*, присвячених пам'яті видатних мистців, або слугують особистісними знаками, немовби автографами композиторів у власних музичних текстах.

На нашу думку, притаманне окремим творах камерно-інструментального мистецтва, поєднання інтермедіальної поетики з явищем інтертекстуальності виявляє нові аспекти функціонування даних феноменів у музиці, що потребує поглибленої розробки у подальших дослідженнях із культурологічної музикології.

У підсумку зазначимо, що інтертекстуальність та інтермедіальність можна вважати базовими авторськими стратегіями творчого мислення постмодерної доби, що з одного боку склалися під дією історично-контекстуальних, загальнокультурних факторів розвитку музичного процесу ХХ століття, а з іншого – входять до творчого інструментарію композиторів під впливом особистісних світоглядно-філософських поглядів, художньо-образних інтенцій та можуть бути біографічно мотивовані. У процесі композиційного моделювання творів камерно-інструментального мистецтва, на інтрасеміотичному (інтертекстуальному) та інтерсеміотичному (ін-

термедіяльному) перетині різних текстів виникає поліфонія культурних шарів у горизонтальних та вертикальних проєкціях міжтекстових та міжвидових зв'язків. Таким чином, формується складноструктурована, багатовимірна, поліперспективна композиційна цілісність сучасних камерно-інструментальних творів українських мистців, де експліцитно чи імпліцитно представлені маркери інтертекстуальності та інтермедіальності стають визначальним фактором актуалізації макродіалогу культур у різноманітні його постмодерних текстових (міжжанрових, міжстильових, міжавторських) транспозицій.

### Bibliography and Notes

1. Загорулько Марія, Личковах Володимир, *“Чернігівські Афіни”: від Бароко до Постмодерну в естетиці*, Чернігів: Десна Поліграф 2016, 272 с.

2. Інтерв'ю зі Світланою Азаровою від 30.04.2014. Текст зберігається в особистому архіві А. Кравченко.

3. Інтерв'ю з Юлією Гомельською від 28.03.2014. Аудіо-запис і текст зберігаються в особистому архіві А. Кравченко.

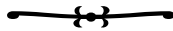
4. Козаренко Олександр, *Національна музична мова у дискурсі постмодернізму*, Періодичний інтернет-журнал *“Musica Ukrainica”*, Web. 10.03.2014. <<http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-kozarenko-ethnicmuslang.html>>.

5. Лунина Анна, *Композитор – маленькая планета*, Київ: Дух і Літера 2013, 736 с.

6. Сумарокова В., Білоусова Ю., Веселіна О., Кононова М., Ларчіков В., *Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика*, Одеса 2009, 160 с.

7. Сюта Богдан, *Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці*, Київ: Комора 2006, 65 с., (Серія “Музика вчора, сьогодні і завтра”).

8. Хамина А., Зильберман Н., *Теорія інтермедіальності в контексті сучасної гуманитарної науки*, [в:] *Вестник Томского государственного университета*, № 389, Томск 2014, с. 38-45.



# Social and Media Communication



**Kateryna Valkova**

**MASS HOLLYWOOD CINEMA  
THROUGH THE EYES OF I. ILF AND E. PIETROV**

Illa Mechnykov Odessa National University, Ukraine

**Катерина Валькова**

**МАСОВЕ ГОЛЛІВУДСЬКЕ КІНО  
ОЧИМА ІЛІ ІЛЬФА ТА ЄВГЕНІЯ ПЕТРОВА**

*Abstract:* The article is devoted to the investigation of the phenomenon of Hollywood cinema and its impact on the recipient, recreated by Ilya Ilf and Yevgeniy Pietrov in travel essays *Little Golden America*. Writers made the deep journalistic analysis of American cinema because of their special attention to the problem of art and reality. The main objective of journalists was to understand not only the nature of the artistic phenomenon, but also to find reasons for the effectiveness of its influence on the mass audience across the world.

*Keywords:* mass communication, influence, manipulation, masses, cinema, travel essay, America, Hollywood, Ilya Ilf and Yevgeniy Pietrov

Подорожній нарис як масово-комунікаційний контент характеризується здатністю синтезувати різний жанровий зміст та функціонувати на перетині кількох видів масової комунікації [1, 30]. У повній мірі ці властивості жанру помітні у книгах подорожніх нарисів, у яких творчою волею автора поруч розміщені глави різного жанрового змісту. Одним із яскравих зразків такої універсальності є *Одноповерхова Америка* (1936) Ільї Ільфа та Євгенія Петрова, в якій крім жанрового змісту портретних та побутових нарисів в «голлівудському тексті» репрезентовано жанр оглядової статті.

Тема Голлівуду та його продукції в книзі І. Ільфа та Є. Петрова наскрізна, і це не випадково, оскільки саме у 1930-ті роки кіно «оволодіває» масами. Коли «великий німий» заговорив, кінотеатри світу почали заповняти американські фільми, а на час перебування письменників за океаном (кінець 1935 – початок 1936 року) вони активно тіснили європейське кіно.

Письменники мали можливість ще у Москві переглянути кращі голлівудські стрічки на закритих для широкого загалу нічних сеансах на «Москінокомбінаті». В Америці вони проявили себе як справжні кінома-

ни, відвідуючи, за їх словами, кіно-театри чи не щовечора.

«В Нью-Йорке мы почти каждый вечер ходили в кино. По дороге в Калифорнию, останавливаясь в маленьких и больших городах, мы ходили в кино уже не почти, а просто каждый вечер. В американских кино за один сеанс показывают две больших картины, маленькую комедию, одну мультипликацию и несколько журналов хроники, снятой разными кинофирмами. Таким образом, одних больших кинокартин мы видели больше ста» [2, 315].

Ще до оповіді про перебування в Голлівуді тема кіно неодноразово була так чи інакше піднята авторами *Одноповерхової Америки*, але робилося це лише побіжно. А глибинний публіцистичний аналіз явища здійснено у главах, у яких розповідається про перебування Ільфа та Петрова на «фабриці мрій». Про те, настільки важливою для них була можливість побувати в Голлівуді та побачити на власні очі, як «робиться» американське кіно, свідчить, зокрема, той факт, що вони знаходилися в місті тривалий час. Із *Записних книжок* Ільфа не можна дізнатися точно, скільки днів письменники перебували на «фабриці», оскільки ця її частина не датована, але зрозуміло, що вони знаходилися там більше тижня. Для того, щоб «зрозуміти Голлівуд», публіцисти навіть пішли на порушення графіку подорожі.

До «голівудського тексту» у повному обсязі входять глави тридцять п'ята *Четыре стандарта (Чотири стандарти)*, тридцять шоста *Бог халтуры (Бог халтури)*, тридцять сьома *Голливудские крепостные (Голлівудські кріпаки)*, тридцять

дев'ята *Божья страна (Божа країна)* та частково – тридцять восьма *Молитесь, взвешивайтесь и платите (Моліться, важтеся і платіть)*. Ці глави – складові четвертого розділу із красномовною назвою *Золотой штат (Золотий штат)*; (Каліфорнія). Якщо взяти до уваги епізодичні звернення до теми кіно в інших главах, то виходить, що американському кіно у загальному обсязі книги відведена ледь не десята доля. Значний обсяг тексту, присвяченого у книзі цій темі, пояснюється особливою увагою Ільфа і Петрова до проблеми мистецтво та дійсність, яка їх хвилювала як письменників.

Для І. Ільфа та Є. Петрова перебування на голлівудських студіях, спостереження за зірками та статистиками, відверті розмови з людьми були вмотивовані бажанням зрозуміти не лише природу мистецького явища, а й знайти причини ефективності його впливу на масову аудиторію в усьому світі.

В монографії *Типологія советської мандрівки* Є. Пономарьов слушно зауважив, що советських публіцистів цікавив психологічний аспект теми [3, 23]. Дійсно, автори *Одноповерхової Америки* шукають пояснення того магнетичного впливу кіно на людей, який вони спостерігали у кінотеатрах. Більше того, вони створили модель глядача, якого «формували» голлівудські майстри, та публіцистично-дослідницьку модель кінематографічного контенту, який забезпечував високий масово-комунікаційний ефект.

У нашій статті ми розглядатимемо феномен голлівудського масового кіно та його вплив на реципієнта у трактовці Ільфа та Петрова.

На час приїзду до Голлівуду у публіцистів склалося чітке загальне уявлення не лише про елітне, а й про масове американське кіно, про яке рафінована московська публіка й гадки не мала. На той час голлівудські студії виробляли до восьмисот стрічок на рік (на кожний із восьми кінотрестів приходилося від вісімдесяти до ста двадцяти картин), із яких лише якийсь десяток картин, пишуть І. Ільф та Є. Петров, були високохудожніми. Але за час перебування у США в «кінематографах» журналісти ці фільми так і не побачили. А те, що їм вдалося переглянути, їх неприємно вразило. «Конечно, мы подозревали, что эти остальные семьсот девяносто картин не бог весть какое сокровище. Но ведь видели мы картины хорошие, а о плохих только слышали. Поэтому так тяжелы впечатления от американской кинематографии, когда знакомишься с ней на ее родине» [2, 314].

На час приїзду до Голлівуду під час перебування в Америці у публіцистів склалося достатньо повне уявлення про американське кіно як мистецьке явище. Проаналізувавши та узагальнивши побачене, вони класифікували матеріял, поділивши його на дві групи. До першої групи віднесено «шедеври», до другої – «масове кіно». У Голлівуді перші називалися фільмами групи «А», робота в студії над ними тривала півтора місяці. Стандартну стрічку, група «Б», знімали за три тижні.

Кращі стрічки Ільф та Петров, як уже було сказано, побачили ще у Москві, але в американських кінотеатрах їх чомусь не показували. «Москва видела картины Луи Майльстона, Кинг Видора, Рубена Мамульяна

и Джона Форда, кинематографическая Москва видела лучшие картины лучших режиссеров. Московские зрители восхищались свинками, пингвинами и мышками Диснея, восхищались шедеврами Чаплина. Эти режиссеры, за исключением Чаплина, который выпускает одну картину в несколько лет, делают пять, восемь, десять картин в год. А, как нам уже известно, американцы “выстреливают” в год восемьсот картин» [2, 314].

Голлівуд, як він представлений у книзі Ільфа та Петрова, явище складне та суперечливе. Його загальна оцінка емоційна та переважно негативна. Розповідь про перебування в Голлівуді розпочинається з прямої авторської оцінки. «Страшно выговорить, но Голливуд, слава которого сотни раз обошла весь мир, Голливуд, о котором за двадцать лет написано больше книг и статей, чем за двести лет о Шекспире, великий Голливуд, на небосклоне которого звезды восходят и закатываются в миллионы раз быстрее, чем об этом рассказывают астрономы, Голливуд, о котором мечтают сотни тысяч девушек со всех концов земного шара, – этот Голливуд скучен, чертовски скучен» [2, 311].

А російський актор, який приїхав до Америки років сім тому на гастролі та залишився працювати в Голлівуді на другорядних ролях, в пориві ностальгії кричить: «Голливуд – это деревня! [...] Это ж факт! Дикая деревня! Тут же дышат нечем!» [2, 344].

Критерій оцінки публіцистами всього, що вони побачили в Голлівуді, можна реконструювати за невеличкими фрагментами тексту. В них

висловлені авторські думки з приводу конкретних реалій дійсності. Така прив'язка думки до, як здається, другорядних фактів, наповнення їх новою, дещо несподіваною семантикою притаманна творчій манері письменників взагалі, а укорінена вона в парадоксальному характері їх мислення.

Перший фрагмент, який дозволяє зрозуміти основний критерій авторської оцінки американського масового кіно, знаходимо на початку тридцять п'ятої глави. Зупинившись за збігом обставин в Голлівуді на бульварі Голлівуд в готелі «Голлівуд», Ільф та Петров відразу пішли на прогулянку містом. А коли повертались у готель, зупинилися біля вітрини зоологічного магазину. В ній в клітці сиділа мавпочка розміром з кішку та тримала на руках своє дитя, «микроскопическое, розовое, голое, вызывающее жалость. Мама нежно лизала своего ребеночка, кормила его, гладила голову, не сводила с него глаз. [...] Это было воплощение материнства» [2, 319].

Але в цій любові було щось неприємне, у невеличкому натовпі, який стояв біля вітрини, ніхто не промовив жодного слова, а на обличчях людей були дивні посмішки. Пізніше Ільф та Петров зізналися один одному, що дивлячись на мавпу з дитиною, вони подумали про американську кінематографію: «Она так же похожа на настоящее искусство, как обезьянья любовь к детям похожа на человеческую. Очень похожа и в то же время невыносимо противна» [2, 320].

Порівняння материнської любови людини та тварини зі справжнім мистецтвом провокує питання про

те, яке ж мистецтво публіцисти вважають справжнім. Побічно відповідь на нього можна отримати, зіставивши вказаний фрагмент тексту ще з одним, не менш красномовним. Якось увечері, після напруженого дня, проведеного на одній із голлівудських студій, журналісти вирішили відпочити й поїхали на берег океану. Мариністичний пейзаж, як і побутова сценка, викликали у них ще одне асоціативне порівняння. «Океан был широк, ровный ветер дул на берег, и спокойный шум прибоя напоминал о том, что на свете есть настоящая жизнь с настоящими чувствами, которые необязательно укладывают в точно установленное количество метров, наполненных чечеткой, поцелуями и выстрелами» [2, 328].

Тобто справжнє життя зі справжніми почуттями і голлівудські кінострічки – різні речі.

Отже, є підстави вважати, що наріжною проблемою кінокритики, а в ролі саме її майстрів І. Ільф та Є. Петро виступили в голлівудських главах книги, є проблема мистецтва та дійсності, а за критерій оцінки американського кіномистецтва ними взята його відповідність життю. Тим самим публіцисти продовжили традиції російської критики дев'ятнадцятого століття, представники якої саме цей критерій, а не рівень художності вважали основним.

Американське кіно культивує «криве дзеркало життя» (Є. Пономарьов), чим спотворює людську сутність. Для І. Ільфа та Є. Петрова це аксіома, яка у голлівудських главах стає модусом бачення середовища та людей. Уважні очі мистців, які спостерігають за населенням Голлі-

вуду на міських вулицях та сценічних площадках, фіксують щире та фальшиве, справжнє та надумане. Цей модус визначив принципи відбору фактичного матеріалу, який систематизується для обґрунтування концепції.

І. Ільф та Є. Петров приїхали до Голлівуду тоді, коли не тільки мали достатньо повне уявлення про масове американське кіно, а й, узагальнивши побачене, створили його публіцистичну модель у формі «чотирьох стандартів». Інформацію про ці стандарти вони подають відразу після повідомлення про приїзд до кіноміста, на початку тридцять п'ятої глави, ніби пропонуючи читачам знайомитися із «фабрикою мрій» через цей модус.

Масову голлівудську кінопродукцію поділено на «чотири стандарти» (термін Ільфа та Петрова): музична комедія, історична драма, фільм із життя бандитів та фільм за участі знаменитого оперного співака. Крім головних стандартів, є кілька другорядних, серед яких називаються картини із вундеркіндами та картини з життя робітничої класи («Это уже совсем подлая фашистская стряпня»).

Критерієм типології стрічок, крім теми, виступає передусім сюжет, який мав би відображати реальне життя, але насправді є лише умовністю. Публіцисти з іронією пишуть, наприклад, що у музичній комедії зазвичай бідна, але красива дівчина стає зіркою вар'єте та закохується в директора свого театру; той, теж молодий та красивий, також її кохає. Але «сюжет все-таки не прост». Молодий чоловік знаходиться під владою іншої танцюристки,

«тоже красивой и длинноногой, но с отвратительным характером. Так что намечается известного рода драма, коллизия» [2, 316]. Однак кохання займає у цьому стандарті лише п'яту частину картини, інші чотири представляють собою рев'ю. Півтори години на екрані мелькають голі ноги та звучить мотивчик обов'язкової пісеньки.

«Если фильм дешевенький, то и ноги похуже, не такие длинные и красивые. Сюжета это не касается. Он в обоих случаях не поражает сложностью замысла. Сюжет подгоняется под чечетку. Четочные пьесы публика любит. Они имеют кассовый успех» [2, 316].

В історичних драмах сюжет взагалі не має ніякого значення, він може бути будь-яким, його може взагалі не бути, головне – дуелі, страти, банкети та битви. Фільми цього стандарту бувають двох різновидів: греко-римські та мушкетерські. В залежності від того, хто є головним героєм, дійових осіб одягають та озброюють. У повній відповідності представлено тут й ряд «подій». Публіцисти переказують їх з іронією, яка почасти переходить у сарказм. «Размахивание шляпами с зацеплением пола страусовыми перьями, многократное дуэлирование без особого к тому повода, погони и преследования на толстозадых скакунчиках, а также величественная, платоническая и скучная связь молодого бедного дворянина с императрицей или королевой, сопровождающаяся строго отмеренными поцелуями (голлиудская цензура разрешает поцелуи лишь определенного метража)» [2, 316].

До того ж, підсумовують автори, всі історичні драми представляють собою «одну и ту же холодную американскую любовь» на різноманітному тлі.

У фільмах з життя бандитів, «четвертий стандарт», із початку й до кінця стріляють та влаштовують погоні на автомобілях, які обов'язково заносить на поворотах. Такі фільми вимагають великої кількості акторів, адже десятки діючих осіб вибувають із списку уже на початку фільму тому, що «их убивают другие действующие лица».

А оперні співаки, потрапивши у кінооб'єктив («четвертий стандарт»), хочуть не роль виконувати, а тільки співати. Тому й тут сюжет не обов'язковий, зазвичай розігрується історія про співака (співачку) та меценатку (мецената), завдяки якій (якому) молодий талант відразу ж потрапляє на всесвітньо відому сцену, де його чекає шалений успіх, «какой не снился даже Шаляпину в его лучшие годы» [2, 317]. Головне у цьому стандарті популярні арії, які виконуються по ходу дії, що публіці надзвичайно подобається.

Досконало вивчивши масову продукцію Голлівуду та створивши її типологію, Ільф та Петров почали прискіпливо вивчати технологію його виробництва. А спостереження за механізмом роботи кінематографічного конвеєра та за тими, хто його обслуговував, включаючи видатних майстрів кіно, активне спілкування з ними слугувало підготовкою до того, щоб вписати його продукцію в широкий соціальний контекст – панораму дійсності.

Для Ільфа та Петрова перебування на голлівудських студіях, спо-

стерігання за статистами та зірками, відверті розмови з людьми були вмотивовані бажанням зрозуміти не лише природу мистецького явища, а й знайти причини ефективності його впливу на масову аудиторію в усьому світі.

Автори *Одноповерхової Америки* уже з самого початку «голлівудського тексту» готували читача до сприйняття вердикту, який вони мали винести «фабриці мрій», що проявилось, зокрема, у включенні до нього теми долара та його влади над людьми.

На час поїздки Ільї Ільфа та Євгенія Петрова зусиллями Максима Горького, Сергея Єсеніна, Владіміра Маяковського, Бориса Пільняка, а також представників творчої інтелігенції та відомих советських інженерів, які опублікували свої записки про поїздку за океан, склався стійкий стереотип країни як місця «жовтого диявола». Є. Пономарьов, проаналізувавши тексти попередників І. Ільфа та Є. Петрова, посвяченні поїздкам до Америки, наступним чином узагальнює основну думку їх авторів: «Долар – це начало, яке організовує американського життя» [3, 351]. Тому для авторів *Одноповерхової Америки* думка про те, що долар «всьому голова», слугувала аксіомою, яку потрібно було лише підтвердити, показавши читачеві, в які форми вона втілена у мистецтві кіно.

На численних прикладах публіцисти показують, що вперту боротьбу за долар як економічну основу достойного рівня життя американець розпочинав з юності та вів її поки вистачало сил. Це призводило, на їх думку, до деформації особис-

тости, яка проявлялась, зокрема, в бездуховости, єдиною формою якої залишалась релігія, про що Ільф та Петров пишуть у своїй книзі неодноразово з непримиримим сарказмом.

Під час перебування у Голлівуді публіцисти переконались, що культ долара, погоня за наживою власників кіностудій були основною, але не єдиною причиною виникнення масової культури в формі «чотирьох стандартів».

Для того, щоб надати своєму вердиктові більшої ваги та створити враження повної об'єктивності висновків дослідження американського кіно як суспільного явища, Ільф та Петров залучили анонімне джерело інформації, безіменного голлівудівця, який знав приховану від сторонніх очей правду про те, що відбувалося на «фабриці мрій», та глибоко розумів її причини.

У розмові публіцистів із цим кінематографістом вплив культу долара на мистецтво кіно був маніфестований виразно та однозначно. Голлівудівець пояснив помічений журналістами на «фабриці мрій» контраст дивовижної сучасної техніки, прекрасних акторів, режисерів, серед яких є й кращі мистці світу, та «возмутительных, идиотских картин, от которых зритель мало-помалу тупеет» [2, 330]. Він звернув увагу публіцистів на те, що якщо в старому клясичному кіно негатиною фігурою, негідником майже завжди був банкір, то тепер це добрий, симпатичний ділець, який допомагає бідним та закоханим. Банкіри прийшли в кінематографію, й прийшли не лише заради грошей, Голлівуд «планомерно забивает головы американцам, одурманивает их своими

фильмами» [2, 330]. Нові власники Голлівуду, розповідає співбесідник журналістам, наказують знімати «идиотские фильмы»:

«Ни один серьезный жизненный вопрос не будет затронут голливудским фильмом. Я вам ручаюсь за это. Наши хозяева этого не допустят» [2, 330].

Більше того, власники студій не лише фінансують постановки стрічок, а й дають вказівки, як робити картини, втручаються у творчий процес, вносять поправки у сценарій, змінюють сюжети, призначають акторів.

У результаті виникають конфлікти між замовниками картин, яким належали всі вісім голлівудських кіноконцернів, та творчими особистостями, режисерами та акторами. Осмислюючи його у контексті своєї концепції мистецтва та життя, публіцисти продемонстрували цю думку на прикладах голлівудських знаменитостей

За словами одного із співбесідників авторів книги, імени якого вони не вказали, в Голлівуді немає жодної незалежної людини, крім Чапліна. Чарлі Чаплін (1889 – 1977, володар двох почесних Оскарів) взагалі знаходився поза голлівудською системою з її кінематографічним конвеєром, оскільки зйомки його фільмів тривають не три тижні («стандарти», кляса «Б») і навіть не півтора місяці (фільми, створені видатними режисерами, кляса «А»), а кілька років. Щоправда, з якоїсь причини Ільф та Петров не повідомляють читачеві, що у Чапліна була власна кіностудія.

Із Чапліном журналістам зустрітися не вдалося, але вони бачилися

із іншими видатними режисерами. Називаються, зокрема, імена Майльстона, Мамульяна та інших, хто входив до першої десятки голлівудських майстрів. Підсумовуючи враження від розмов з ними, журналісти пишуть: «Эти прекрасные мастера изнывают от пустяковых пьес, которые им приходится ставить. Как все большие люди в искусстве, они хотят ставить значительные вещи. Но голливудская система не позволяет им этого» [2, 342].

І все таки кілька якісних картин в рік у Голлівуді роблять, але трапляється це, як правило, супроти волі його господарів, пояснює той же безіменний знавець студійних таємниць. Як приклад він переповідає історію створення Луї Майльстоном (так у книзі! Справжнє прізвище Лейб Мільштейн, народився в Одесі в 1895 році – Льюїс Майльстон; володар двох Оскарів, помер у 1980 році) знаменитої стрічки за романом Ремарка *На Західному фронті без змін* (1930), який журналісти переглянули ще у Москві.

Виявляється, що режисер, знаючи звичку господаря студії у будь-якому разі наполягати на традиційному «геппі енд», який був би катастрофічним відступом від тексту великого німецького письменника, вирішив просто обдурити його. По Голлівуду розпустили чутки, що на зйомках фільму весь час щось зривають, а господаря, який любив постійно спостерігати за роботою в студії, переконали в тому, що йому приходити туди просто небезпечно. Коли ж той довідався, що стрічка має нещасливу кінцівку, він викликав Майльстона й розпорядився «приробити інший кінець», оскільки аме-

риканська публіка не буде дивитися фільм із нещасливою кінцівкою. Режисер погодився, тому, що навіть знаменитості, розповідає співбесідник Ільфа та Петрова, роблять в Голлівуді те, що їм наказують.

– Ладно, – сказав Майльстон, – я сделаю другой конец.

– Вот и прекрасно! – обрадовался хозяин. – Как же это теперь получится?

– Очень просто. У Ремарка войну выигрывают французы, как это и было в действительности. Но раз вы желаете обязательно изменить конец, я сделаю, чтобы войну выиграли немцы.

Тільки цим остроумним ответом Майльстон спас свою картину. Она имела громадный успех. Но так бывает очень редко» [2, 333].

Іноколи режисерам робляться деякі уступки. Так під час перебування журналістів на кінофабриці Марк Кенелі (драматург та режисер Марк Каннеллі, 1890–1980) знімав стрічку *Зелені пасовиська* (у прокаті з'явилася під іншою назвою), й, оскільки він же був і сценаристом, то на зйомки було відведено півтора місяці.

Ільф та Петров, досліджуючи глядацьку аудиторію голлівудських стрічок, цікавляться, звичайно, не елітною публікою, поклонниками фільмів видатних майстрів кіно, а пересічними американцями та їх сприйманням «масової» продукції «фабрики мрій». Вони створюють публіцистичну модель реципієнта, узгоджуючи з концепцією своєї книги та принципами її поетики.

Домінантим принципом поетики *Одноповерхової Америки*, який простежується від першої до остан-



ньої сторінки книги – контраст. За тим же принципом глядачі також поділені на два розряди; до першого віднесені «культурні американці», до другого – пересічні глядачі. Про існування такої контроверзи в Ілфо-Петровському баченні глядацької публіки (маси) свідчить, наприклад, наступний фрагмент тексту книги: «Культурный американец не признает за отечественной кинематографией права называться искусством. Больше того: он скажет вам, что американская кинематография – это моральная эпидемия, не менее вредная и опасная, чем скарлатина или чума» [2, 318-319].

Але навіть освічена людина під впливом кіно теж може втратити свою індивідуальність: «Все превосходные достижения американской культуры – школы, университеты, литература, театр – все это пришиблено, оглушено кинематографией. Можно быть милым и умным мальчиком, прекрасно учиться в школе, отлично пройти курс университетских наук – и после нескольких лет исправного посещения кинематографа превратиться в идиота» [2, 319].

У цьому випадку людина потрапляє в іншу групу глядачів, так би мовити, другого розряду: «Американского зрителя совершенно отучили думать. [...] Он не станет смотреть умную картину, а подхватит свою девочку и перейдет в соседнее кино» [2, 330].

Характеристика глядача, який постійно споживає масову голлівудську продукцію, витримана в неприйнятному письменникам-сатирикам, різкому, якщо не брутальному тоні. Покидаючи щовечора примі-

щення кінотеатру із відчуттям, що їх знову нагодували стандартним, давно набридлим сніданком, вони завжди дивувались, що глядачам, звичайним американцям, ці картини подобалися. «Все эти картины ниже уровня человеческого достоинства. Нам кажется, что это унизительное занятие для человека – смотреть такие картины. Они рассчитаны на птичьи мозги, на тяжелодумность крупного рогатого человечества, на верблюжью неприхотливость. Впрочем, зрителям, самым обыкновенным американцам – работникам гаражей, продавщицам, хозяевам торговых заведений – картины эти нравятся» [2, 315].

Одним із підтверджень впливу масового голлівудського кіно на глядачів було фанатичне захоплення публіки кінозірками. Показовою є сценка, яку письменники спостерігали на голлівудській вулиці, де проживали кумири мільйонів. Тут під парасолькою (було Різдво, але спека стояла немилосердна) сиділа людина неповторної спеціальності: це був гід, який показував будинки знаменитостей туристам, причому, звичайно, ніхто й не думав пускати їх усередину помешкань. Ситуація комічна, але можна зробити висновок, що в Америці уже о тій порі кінозірки замінили національних героїв.

Публіцистів цікавили причини такого «зсуву» ментальності. Прогулюючись вулицями міста, в якому проживало триста тисяч мешканців, – ті, хто «вистрелював» кіно, та ті, хто цих людей обслуговував, – із ранку до пізнього вечора знайомлячись із кіновиробництвом, публіцисти допитливо дивлялись в об-

личчя, уважно слухали співбесідників, намагались зрозуміти природу успіху цього кіно у глядачів.

Якщо ж спроектувати цю проблему на психологію людини, яка постійно дивиться стрічки масового кіно, на глядача, то вона набуде більш загального характеру. Власне глядацький аспект проблеми, який дійсно особливо цікавив публіцистів, зводиться до питання про потенційні можливості людського інтелекту розпізнавати уявне та реальне. Саме на складнощах їх диференціації пересічним глядачем розраховані маніпулятивні кіно-технології, побудовані на принципі підміни реальної картини світу (справжнього) умовною (несправжнім).

В якій мірі Ільф та Петров усвідомили провідний принцип голлівудських технологій впливу на глядачів, сказати важко. Але художня інтуїція письменників зафіксувала неспроможність розрізнити умовне та реальне як ваду психіки не лише глядачів, а й тих, хто мав до створення кінокартин безпосереднє відношення.

Ретельно дослідивши голлівудську продукцію, спостерігаючи за виробництвом кіно та за тими, хто цим займався, поговоривши із зірками, вивчивши глядацькі маси та вплив на них «чотирьох стандар-

тів», автори *Одноповерхової Америки* фактично розглянули весь масово-комунікаційний ланцюжок – як його розуміє Г. Лассвелл. Звичайно, це не наукове дослідження, письменники відобразили своє бачення та розуміння цього масово-комунікативного явища засобами художньої публіцистики, а не соціології. Охопивши значний за обсягом кінематографічний матеріал, оцінивши його під кутом оглядом відповідності життю, вони запропонували своїм читачам цілісне панорамне бачення проблем і наслідків діяльності Голлівуду як «фабрики мрій». Тому є всі підстави вважати, що Ілья Ільф та Євгеній Петров були одними із перших дослідників масово-комунікаційних маніпуляцій, які вони описали мовою художньої публіцистики.

### Bibliography and Notes

1. Александров Олександр, *Подорожній нарис: «пам'ять жанру»* (Стаття перша. На перетині видів масової комунікації), [у:] *Діялог: Медіа-студії: Збірник наукових праць* / Ред. О. Александров. – Одеса: Астропринт 2015, Випуск 20, с. 8-36.
2. Ильф Илья, Петров Евгений, *Одноэтажная Америка. Письма из Америки*, Москва: Текст 2015, 511 с.
3. Пономарев Е. Р., *Типология советского путешествия: «путешествие на Запад» в литературе межвоенного периода*, Санкт-Петербург 2013, 412 с.

Ivan Tsyperdiuk

## THE SIXTIERS AND RADIO “LIBERTY” (“SVOBODA”)

Zaporizhzhia Classic Private University, Ukraine

Іван Ципердюк

## ШІСТДЕСЯТНИКИ І РАДІО “СВОБОДА”

*Abstract:* The article deals with the specificity of representation of writings, statements, appeals and facts by the Ukrainian editorial office of radio “Liberty” about the imprisonment and persecution of the generation of the sixties. There is also an overview of cooperation between the Ukrainian dissidents and the radio station which manifested into the phenomenon of samizdat. The features of the Ukrainian editorial office of radio *Liberty* are analyzed. It was broadcasting information about dissidents almost every day, and became their voice in the USSR and the world during 60’-80’s of 20<sup>th</sup> century. It was determined that the work of the Ukrainian editorial office of the radio station acquired a new meaning through the cooperation with the Sixtiers. Radio Liberty was the mouthpiece of the ideas of the national liberation movement, the foundation of which were the Sixtiers, and contributed to the formation of an independent Ukraine.

*Keywords:* the Sixtiers, totalitarian state, Ukrainian editorial office of Radio “Liberty”, dissidents, samizdat

Особливий внесок у боротьбі за українську самостійність у ХХ столітті належить поколінню шістдесятників. Феномен цього покоління незгодних із колоніальною політикою Советського союзу постійно перебуває в полі зору численних дослідників. Діяльність шістдесятників, які зуміли похитнути, здається, непорушні підвалини тоталітарної системи є предметом аналізу та вивчення в різноманітних контекстах, які пояснюють та увиразнюють їхній громадянський та інтелектуальний чин.

Надзвичайно цінним у дослідженнях про шістдесятників є їхня співп-

раця з українськими редакціями закордонних радіостанцій, які зуміли донести думки та ідеї дисидентів до мільйонів громадян ССРСР і советської України зокрема. Осібне місце в цій співпраці посідає українська редакція радіо “Свобода”, яка упродовж кількох десятиліть оприлюднювала в етері твори, заяви, звернення шістдесятників і стала фактичним голосом українських дисидентів не лише в Советському союзі, але й у всьому світі.

Сучасні дослідники постійно тією чи іншою мірою у своїх працях торкаються теми зв’язків шістдесятників та української редакції радіо “Свобода”.

Їх, зокрема, фрагментарно розглядають О. Ремовська, О. Обертас, І. Гель, Р. Корогодський, О. Богуславський, І. Мащенко та ін.

Метою нашої наукової статті є спроба проаналізувати, наскільки важливим було представлення в етері української редакції радіо “Свобода” творів, програмних документів, заяв тих людей, які були об’єднані під умовною назвою “шістдесятники”, і яке значення для цього покоління мала співпраця із радіостанцією, що передавала інформацію про їхню діяльність та боротьбу за межі імперії – СРСР. Об’єктом нашого дослідження є спогади самих шістдесятників про співпрацю з українською редакцією радіо “Свобода”, а також оцінки, які з погляду часу дали цьому явищу сучасні науковці.

Після Другої світової війни колонізаторська політика СРСР щодо України сягнула свого апогею. Асиміляція українського народу в єдину советську систему після розгрому визвольних змагань 40-50-х років не натрапляла на жодні перешкоди. Однак після розвінчання Нікітою Хрущовим культу особи Сталіна на XX з’їзді комуністичної партії у Советському союзі розпочинається період “відлиги” – певної демократизації суспільства, вільнішого висвітлення власних думок, розвитку творчості, ініціативи. Цей період в історії імперії дав поштовх до формування цілого покоління молодих людей, які хотіли бачити майбутнє країни дещо іншим, аніж це передбачалося советським керівництвом. Ці спершу кволі й навіть наївні ініціативи творчої молоді наштовхнулись на жорсткий і жорстокий опір тоталітарної системи, яка вкотре лише імітувала зміни. Як наслідок – дуже швидко сформувалося покоління незгодних, які пізніше

увійшли в історію під назвою “шістдесятники”. “У другій половині 50-х «партія – наш керманіч» – вирішила бодай хоч шпаринку відкрити у сприйнятті сталінізму як явища. Шпаринку! Цього було досить, щоб з’явилася надія на можливе нормальне людське життя. Очікування виявилось ілюзією. Та весна увірвалась у зголомнілі душі: й на якийсь час з’явилася ідея плекання національної ідентичності...” [2, 30].

Однак загравання влади із творчою молоддю виявилось недовгим. Із шістдесятниками спершу намагалися домовитись “по-доброму”. Партійні ідеологи закликали їх повернутися у фарватер соціалістичного реалізму. Це було не випадково, адже більшість із покоління шістдесятників становили мистці. Однак культура, як свідчить історія, у тоталітарній державі дуже швидко стає політикою. І вже незабаром за посередництвом каральних органів розпочинається психологічний тиск на незгодних: їх залякують, обмовляють, безпідставно звільняють із роботи, складаються “чорні списки” тих, кого не можна друкувати. А вже 1965 року розпочинаються масові арешти та ув’язнення, які продовжуються 1972 року. Уся ця машина репресій була спрямована на придушення природного вияву молодого покоління до демократизації суспільства, дотримання в ньому прав людини, розвитку та збереження національних мов та культур.

Численні ув’язнення у тюрмах та таборах, заборона офіційно друкуватися породжують явище самвидаву, який шістдесятники таємно поширювали серед кола зацікавлених людей. Для того щоб охопити більшу аудиторію через мас-медіа, які працювали у вільному світі, шістдесятники почали передавати свої твори на Захід: “Од-

нією з винятково важливих проблем шістдесятництва була передача матеріалів на Захід. Більшість учасників руху, особливо ті, хто займався організацією «видавничої» діяльності, усвідомлювали, що скільки б не передруковували матеріалів машинкою, їх завжди буде замало, бракуватиме справглому читачеві. Вони також розуміли значення трансляції усього надрукованого матеріалу в Україні радіостанціями Заходу («Голос Америки», ВВС, радіо «Свобода», «Німецька хвиля» та іншими). Тому кожен шукав надійного каналу для передачі інформації про все, що відбувається в Україні, а також усіх матеріалів самвидаву” [1, 221].

Поступово шістдесятники налагодили різними шляхами передавання своїх матеріалів на Захід. Коли одні зв'язки ліквідували, знаходились інші. Доволі швидко основним місцем оприлюднення творів, заяв, програмних документів, інформації про переслідування та ув'язнення стала українська редакція радіо «Свобода». “«Свобода» була головним словом у ХХ столітті в тій імперії, де ми проживали. Якби не радіостанція «Свобода», то, може, історія по-іншому повернулася би, – згадує [...] Євген Сверстюк, багаторічний співробітник радіо. – Інформація, що поширювалась там, тривожила владу. Один із основних стимулів, який змусив КГБ заворушитися в 1962 році, було поширення найнебезпечніших вибухових матеріалів на цьому радіо” [11]. Часто матеріали на радіостанцію потрапляли без відома авторів і відразу виходили в етер. Це, звичайно ж, впливало на їхні долі в межах “великої зони”, як дисиденти називали ССРСР: “Стурбованість КГБ діяльністю шістдесятників збільшувалась не лише через велику кількість учасників руху та

щораз ширше залучення студентської молоді до цього процесу. На середину 60-х років більшість навчальних закладів Львова, Києва, Харкова, Одеси, Івано-Франківська, Луцька та ще ряду міст були охоплені самвидавом. Значна частина студентів читала ці матеріали, передавала іншим. Ще більшу тривогу КГБ викликало те, що ці документи почали передавати «ворожі голоси» – радіо «Свобода», ВВС, «Голос Америки». Це означало, що в «залізній завісі» прорубано отвори, через які витікає інформація. Вивіз матеріалів самвидаву на Захід, ознайомлення світової спільноти з процесами, які відбувалися за «залізною завісою», – це був вагомий здобуток шістдесятників, який важко переоцінити” [1, 76].

Українська редакція радіо «Свобода», варто наголосити, після певних, але достатньо коротких вагань швидко відреагувала на появу шістдесятників і почала в буквальному розумінні щоденно передавати інформацію про них в етері, постійно готувала програми, де висвітлювалось їхнє протистояння з режимом, оприлюднювались їхні твори: “1965 року стало відомо про початок арештів молодих представників української інтелігенції. Звістки про це Радіо «Свобода» підхопило одразу. Окрім поточних гірших новин про чергові затримання, суди і заслання, на найближчі два десятиліття радіо стало одним з небагатьох засобів інформації, які передавали самвидав” [10, 38]. Однак не варто замовчувати той факт, що, за словами керівника видавництва “Смолоскип” Осипа Зінкевича, потрапити в етер українських редакцій “Свободи” та “Голосу Америки” із самвидавними творами шістдесятників спершу виявилось дуже непросто. Як приклад він наводить

долю самвидавної книги В'ячеслава Чорновола *Лихо з розуму*: "Нелегко було пробитися з цим першим великим самвидавним (як його називали «захалєвним») журналом до українських редакцій американських радіостанцій «Свобода» і «Голос Америки». Радіо «Свобода» після прискіпливих перевірок незабаром почало передавати *Лихо з розуму* в Україну ще перед книжковим виданням" [5, 236]. Робота української редакції радіо «Свобода» з підтримки, поширення творів, повідомлення про репресії щодо шістдесятників надала нового змісту діяльності журналістів, які в ній працювали. Вони врешті, окрім новин і програм з історії та культури, почали подавати матеріяли про актуальні події в Україні, протистояння режиму та інакдумців, підтримувати в цій боротьбі тих, хто обстоював ідеали демократії та свободи. "Але тим елементом, який національне обличчя редакції зробив унікальним, був самвидав, тобто позацензурні матеріяли та їхні автори або розповсюджувачі, власне – дисиденти. Самвидав, бо саме в ньому працівники редакції черпали натхнення, знаходили там речові докази, що підтверджували вірність їхніх спостережень та переконань. Дисиденти, бо вони були тими, хто пером або своєю поставою та постановою вимальовував сучасний образ України в очікуванні свого майбутнього. Без них неможливо було б упоратись зі своїм завданням" [8, 31]. Ці слова багатолітнього співробітника української редакції радіо "Свобода" Григорія Панчука підтверджує ведуча програм Ліна Гвань (Галина Мовчан): "Але переважно ми хотіли спілкуватись з людьми з України. Особливо було цікаво знати, що таке дисидентський рух. Іван Світличний, Надія Світлична,

Василь Овсієнко, Григоренко, Валентин Мороз та інші. Всі ці люди пройшли через Радіо «Свобода». Ми збігалися, коли вони приїжджали і ми могли почути, що говорили про Україну" [7]. Завдяки постійному інформуванню про діяльність шістдесятників українська редакція радіо «Свобода» заслужено здобула найбільшу повагу та увагу з боку слухачів. Своїми програмами вона спричинилась до того, що, як згадує перший кореспондент української редакції цього радіо в Україні Сергій Набока, шістдесятники стали для людей, які прагнули знати правду, зразком, який варто наслідувати: "[...] Люди, що поставали в нашій уяві зі сторінок самвидаву чи з нещадно глушених висилань радіо «Свобода», люди, які тепер зветься шістдесятниками – були для нас єдино справжніми, єдино живими людьми, саме тими людьми, із яких тільки й варто брати приклад" [4].

Радіостанція «Свобода» роботу із шістдесятниками вела у двох напрямках. Перший – це робота із самвидавом, яка в підсумку вилилась у формування окремого відділу редакції: "На початку 1970 року формується окремий відділ, відповідальний за копіювання, зберігання і поширення самвидаву. Його колекція стрімко зростає: уже до кінця 1970 року вона налічувала до півтисячі документів. Із 1971 року *Матеріяли самвидаву* (таку назву зрештою дістав бюлетень Радіо «Свобода», в якому публікували різні непідцензурні тексти) виходив майже регулярно – щороку від 40 до 50 випусків. Окрім *Матеріялів самвидаву*, протягом 70-х років Радіо Свобода видало 30 томів *Збірки документів самвидаву* (а це – близько 3 тисяч текстів). Окрім внутрішнього користування, ці примірники (як і *Матеріяли самвидаву*) надсилали і до

кількох дослідницьких центрів у Європі та США, які мали право відтворювати ці документи. Колекцію самвидаву, зібрану Радіо «Свобода», вважають найбільшою у світі» [10, 38-39]. Іншим напрямком діяльності радіо «Свобода» щодо шістдесятників була увага до їхніх доль як в умовах советської «волі», так і в ув'язненні. О. Обертас зауважує, «що часом ці самвидавні радіопередачі досить по-різному впливали на життя та професійну діяльність авторів цих позацензурних матеріалів. Поширеними були принаймні два шляхи «розплати за славу»: якщо автор самвидавної публікації був ще не надто відомий КГБ, то починалися репресії супроти нього та його сім'ї, якщо ж автор знаходився вже в ув'язненні, то факт ретрансляції його праці з-за океану надавав особливого авторитету автору самвидаву в очах усієї табірної адміністрації та спів'язнів» [5, 65-66]. Журналісти української редакції радіо «Свобода» усвідомлювали свою відповідальність за долю дисидентів, розуміли, що навіть згадка про того чи іншого шістдесятника в етері може стати причиною репресій щодо нього або ж його родини. Але все ж робота продовжувалась, особливо коли зважати на той факт, що замовчування інформації про діяльність та становище шістдесятників завдавало їм та їхній справі значно більшої шкоди. Водночас матеріали, що звучали в етері «Свобода», певною мірою стримували тиск каральних органів: «Але й КГБ мало свої страхи, і витік інформації про події всередині советських республік, особливо про масові утиски письменників, громадських діячів, не додавав упевненості органам держбезпеки у їхніх діях. Оприлюднення на західному радіо подекуди змушувало советську владу

охолодити свій репресивний запал: «Жодна акція протесту – у тому числі страйки, тривалі голодування – не досягала позитивного результату, якщо протестувальників не підтримували закордонні організації чи зарубіжні політики, якщо про них не говорили закордонні радіостанції», – вважає Василь Овсієнко» [10, 41-42]. Цю думку підтверджує також інший багатолітній політв'язень Іван Гель: «Усі такі форми протестів ставали результативними, коли інформація про них або документи, що обґрунтовували ту чи іншу акцію протесту, виходили за межі лагерів і ставали оприлюдненими у мас-медіях Заходу, скажімо на радіо «Свобода», ВВС, «Голос Америки» тощо. Режим жахливо боявся витоку інформації з концлагерів, і кожне повідомлення про акцію протесту чи незаконне покарання в'язня сприймав украй болісно, як надзвичайну подію, і лише небезпека просочування такої інформації стримувала тюремників від легендарної вседозволеності («безпредела»), що панувала до прибуття молодого поповнення» [1, 247-248].

Шістдесятники, своєю чергою, усвідомлювали, що українська редакція радіо «Свобода» відіграла унікальну роль не лише в їхніх долях і боротьбі, але й у становленні майбутньої української незалежної держави. Багатолітній політв'язень, шістдесятник Богдан Горинь із цього приводу відзначив: «Без перебільшення можна сказати: Радіо «Свобода» стало рупором ідей українського національно-визвольного руху. Без допомоги «Свободи» не було б можливості через мізерний тираж самвидаву донести до широких кіл громадськості думки борців за демократію, свободу і незалежність рідної країни. Завдяки «Сво-

боді» національно-визвольний рух набирив обертів, міцнів, а з ним росла надія на розпад СРСР, на можливість відновлення української незалежної держави. Про нові випуски редакційного В'ячеславом Чорноволом «Українського вісника», про відновлення Української гелсинської групи, про заснування УГС, її програмний документ – декларація принципів, – вся ця інформація була висвітлена в передачах Радіо «Свобода». Завдяки «Свободі» боротьба українців за побудову власної держави дістала повне і об'єктивне висвітлення» [6].

В'язень сумління Левко Лук'яненко згадує, що в перші місяці після виходу з тюрми він щоденно по кілька годин просиджував біля радіоприймача, слухаючи програми української редакції радіо «Свобода», яка трансляцією самвидаву невпинно руйнувала «залізну завісу»: «А яка радість обіймала, коли вдавалось почути самвидавний матеріал, а особливо свого! Це було справжнє свято – вся попередня й ризикована праця завершувалась успіхом: стіна ізоляції пробита, і ти говориш до народу щирі правду!!!» [13]. Письменник та політв'язень Євген Сверстюк наголошував, що для нього почути свій твір на хвилях радіо «Свобода» завжди було надзвичайно важливо: «Я тільки знав, що ця річ потрапила на Захід, а отже – скрізь. І на Радіо «Свобода»» [3].

Проректор Українського католицького університету, колишній політв'язень Мирослав Маринович підсумовує те значення, яке мали програми української редакції радіо «Свобода» для покоління шістдесятників: «Перед собою ви маєте продукт праці Радіо «Свобода». Я не уявляю себе без прикладання вуха до радіо, коли про-

падали голоси, і це мене сформувало, моїх друзів, усе суспільство» [9].

Наприкінці 1970-х років на Заході почали з'являтися перші дисиденти з України, яких висилали за межі СРСР. Саме в цей час в українській редакції радіо «Свобода» почала працювати Надія Світлична, яка ще донедавна була героїнею численних свободівських програм. Вона відразу стала основною людиною, до якої стікалась уся найважливіша інформація про діяльність та становище правозахисного руху в Україні: «Надійка працювала без розкладу, з ранку до вечора, тому що її боліло те, що робилося в Україні, те, що саджали її друзів [...]. Вона писала [про порушення прав людини], робила хроніку з різних джерел (зокрема й із советських), і писала про те, що робиться за «залізною завісою». У Надійки був природний дар диктора, тому що вона була природня, їй не треба було вироблятися, перероблятися з іншої школи на західну. Вона це прийняла, всмоктала в себе дуже просто і енергійно, і це було так все натурально, що її голосом можна було просто заслухатися, ми вдвох робили програму, читали її хроніку, розповідали про речі, які кояться в Україні», – згадує колишній керівник нью-йоркського бюро української редакції радіо «Свобода» Юрій Дулерайн (Василь Шулькевич) [12].

З українською редакцією радіостанції постійно співпрацював відомий дисидент, інтелектуал Леонід Плющ, який емігрував до Франції. Дещо пізніше, у 1990-х роках, коли було відкрито представництво української редакції в Києві, з ним почали тісно співпрацювати, постійно готуючи матеріали, Євген Сверстюк та Роман Корогодський. Таким чином колишні дисиденти набули нових ролей на радіостанції: з



основних персонажів етерів у попередні роки вони самі стали радіожурналістами, авторами та ведучими, блискуче себе зарекомендувавши як творці свободівських програм.

Українська редакція радіо «Свобода» на десятки років стала голосом покоління незгодних з політикою Советського союзу, які ввійшли в історію під назвою «шістдесятники». Їхня боротьба проти репресивної тоталітарної системи не була б настільки ефективною, якщо б інформація про неї в ССРСР та на Заході не поширювалася в етері. Практично всі заяви, твори, програмні документи, що з'являлися в Україні у вигляді самвидаву, з часом були представлені в програмах української редакції радіо «Свобода». Це давало змогу не лише інформувати українську та світову громадськість про дисидентський рух, але й дещо стримувати запал советських каральних органів. Як стверджують самі шістдесятники, завдяки допомозі західних радіостанцій, а передовсім української редакції радіо «Свобода», було виховано і сформовано цілий прошарок людей, які від ініціатив щодо демократизації советського суспільства поступово дозріли й перейшли до боротьби за здобуття української незалежної держави.

Вивчення співпраці шістдесятників та української редакції радіо «Свобода», без сумніву, буде предметом дослідження ще не одного покоління науковців, адже цей феномен безпосередньо спричинився до здобуття Україною незалежності.

### Bibliography and Notes

1. Гель Іван, *Виклик системі: український визвольний рух другої половини ХХ століття*, Львів: Часопис 2013, 392 с.

2. Корогодський Роман, *Брама світа: Шістдесятники*, Львів: Видавництво Українського Католицького Університету 2009, 656 с.

3. *Коротко про Радіо Свобода*, Web. 11.03.2016. <<http://www.radiosvoboda.org/section/radio-svoboda-60/4074.html>>.

4. *“Ми український народ: національно-етнічна мозаїка”. Сьогодні наш випуск присвячений інакодумцям советського часу – українським шістдесятникам*, Web. 28.12.2015. <<http://www.radiosvoboda.org/content/article/889636.html>>.

5. Обертас Олесь, *Український самвидав: літературна критика та публіцистика (1960-і – початок 1970-х років)*, Київ: Смолоскип 2010, 300 с.

6. *Ода Радіо Свобода і радіоприймачу ВЕФ*, Web. 27.02.2016. <<http://www.radiosvoboda.org/content/article/26668624.html>>.

7. *“Особливо було цікаво знати, що таке дисидентський рух” – Гвань*, Web. 27.02.2016. <<http://www.radiosvoboda.org/content/article/27440839.html>>.

8. Панчук Григорій, *“Свобода” і українські інакодумці*, [у:] *Український журнал* 2010, № 2 (54), с. 30-31.

9. *Радіо Свобода сформувало мене як особистість – Мирослав Маринович*, Web. 27.06.2016. <<http://www.radiosvoboda.org/content/article/26580463.html>>.

10. Ремовська Олена, *Говорить Радіо Свобода. Історія української редакції*, Київ: Видавничий дім “Киево-Могилянська академія” 2014, 163 с.

11. *60 років голосам “Свободи”*, Web. 17.03.2016. <<http://osvita.mediasapiens.ua/tv-radio/1411981076/60-rokiv-golosam-svobod/>>.

12. *“Світлична повісила в офісі обрис покаліченої у таборі руки свого брата” – Дулерайн*, Web. 12.01.2016. <<http://www.radiosvoboda.org/content/article/27384999.html>>.

13. *Українська служба радіо “Свобода”: 50 років в ефірі*, Web. 23.02.2016. <[http://www.media-objektiv.com/pages.php?gazeta\\_id=136&material\\_id=&page=18](http://www.media-objektiv.com/pages.php?gazeta_id=136&material_id=&page=18)>.

**Eleonora Burdina**

## **THE MULTIPLE MEANINGS OF THE TERM “INFOTAINMENT”**

Vasyl' Karazin Kharkiv National University, Ukraine

**Елеонора Бурдіна**

## **ПОЛІСЕМІЧНІСТЬ ТЕРМІНУ “ІНФОТЕЙНМЕНТ”**

*Abstract:* The term “infotainment” and its interpretation in the scientific works of local and foreign authors are studied. The aspects of the concept in the former Soviet Union and abroad are compared. The existing reasons of terminological diversity are identified. The first reason is the diffusiveness of terms “genre”, “format”, “method / way / form of information presenting”. The second reason is the modern transformation of traditional classification of genres and their hybridization. The third reason is the ambiguity of social communicative phenomenon “infotainment”. A new typology of infotainment realization variants on the television is created and justified.

*Keywords:* infotainment, genre, format, method of information presenting, television

Розвиток інтернету, новітніх технологій, зміни у сприйнятті інформації – усе це вносить свої корективи у розвиток медіапростору. Журналісти та продюсери іноді наосліп випробовують нові формати, підходи, прийоми, комбінують жанри та створюють нові екранні форми. Тільки час покаже, що припинить своє існування через низькі рейтинги, а що припаде до смаку аудиторії та потім тиражуватиметься. Явище “інфотейнмент” вже пройшло випробування часом: зародившись у США у 1980-х роках, воно розповсюдилося по усьому світу. На постсоветському просторі журналісти почали свідомо використовувати інфотейнмент у своїх матеріалах лише на початку 2000-х. У масштабах людського життя це

явище вже не нове, у той час як для наукового осмислення інфотейнменту пройшло небагато часу. Фахівці з соціальних комунікацій не мають однастайної думки щодо цього явища, як на складних аксіологічних та філософських рівнях, так і на простому – термінологічному.

Термінологічне визначення явища “інфотейнмент” є актуальною проблемою. Так, серед останніх публікацій з цієї теми наукова стаття Дарії Ерьоміної *Інтерпретація терміна “інфотейнмент” у німецьких і російських дослідженнях мас-медій*, де авторка аналізує основні визначення поняття, але не робить власних висновків, яка ж з інтерпретацій все ж таки є найобґрунтованішою [3]. Схожою є наукова розвідка Алек-

сандри Сабліної [12], окрім розгляду основних тлумачень терміну, тут викладені загальні характеристики явища. Конкретнішою є стаття Александри Філіппової *Інтерпретація поняття інфотейнмент: “формат” чи “жанр”?*, у якій обґрунтовується, чому інфотейнмент є форматом, а не жанром: «Інфотейнмент за своєю природою – “робочий” формат подання інформації аудиторії, а тому не розрахований, щоб створювати продукт для “вічності”. Утім, якщо порівнювати інфотейнмент з вдалою епіграмою або злободенним памфлетом, то не слід виключати розвиток цього феномена до рівня жанру» [15, 299].

Ми спробуємо проаналізувати тлумачення терміну “інфотейнмент” у різних дослідженнях та запропонувати власне бачення цього поняття в українських реаліях, розмежувавши терміни “жанр”, “формат”, “метод / спосіб / форма подачі інформації”, а також створити та обґрунтувати власну типологію варіантів реалізації інфотейнменту на телебаченні.

Нами проаналізовано близько 100 наукових публікацій (статей, монографій, праць), у яких автори розглядають явище “інфотейнмент”. В українських наукових працях, де використовується термін, до цих пір не склалася навіть чітка традиція написання: слово подають як англійською мовою, так і у транскрипції. Можемо констатувати, що не існує одностайного підходу й до термінологічного тлумачення явища. Чимало дослідників взагалі уникають чітких формулювань, наводячи абстрактні визначення: “інформація, одягнена в обгортку розваги”, “поєднання інформації та шоу”, “симбіоз повідомлення

і жарту”, “інформація плюс розвага” тощо. Досить багато й інтерпретацій інфотейнменту як стилю, формату, режиму, інструменту, стратегії, прийому, нового типу інформації, засобу, принципу структурування програм та ін. Нерідко, коли один і той же дослідник у своїй праці визначає інфотейнмент різними термінами, наприклад, методом та жанром. Серед цього різноманіття можна виокремити трьох “лідерів”: жанр, формат і метод / спосіб / форма подачі матеріалів (спосіб, метод і форму об’єднуємо як взаємозамінні згідно зі словниковим визначеннями).

На нашу думку, є декілька причин для такої термінологічної невизначеності. Причина перша – це неконкретність розуміння самих термінів. Так, поняття формат і жанр часто плутають. Маріна Мяснікова, досліджуючи різницю між цими двома термінами, зазначає: “Формат часто трактують то як набір ознак і правил, то як прийом підключення глядача до екранного продукту, то як спосіб викладу аудіовізуальної інформації. Питання про те, як співвідносяться між собою жанрові та форматні категорії телевізійної морфології, до цих пір залишається дискусійним. Більш того, ці поняття то змішуються, то протиставляються, то зовсім ігноруються, і, як наслідок, вони залишаються незрозумілими для глядача” [11, 253]. Як бачимо, формат у сприйнятті реципієнта зливається і з поняттям жанр, і з методом викладу інформації. На одному з методичних семінарів, присвяченій проблемі, якою ми займаємося, були зроблені такі висновки до вживання цих термінів: “...За жанром залишаються традиційні для нього тема

і зміст; у той час формат – як новий термін – відображає ті нововведення, які породжуються розвитком технологій медіаіндустрії та досвідом медіавиробників” [7]. Маріна Мяснікова додає до цього, що формат слід розглядати як змінний кількісний набір ознак, що існує у рамках обраної політики (концепції) мовлення, а жанр – як якісну єдність і своєрідність: “У форматі найчастіше акцентується на формальній стороні, неодмінно закріпленій у стандартних параметрах. У жанрі форма – змістовна, а в форматі вона проявляє свою самоцінність і часом навіть відірваність від змісту. Формати як кількісні набори ознак можуть варіюватися, а жанри зберігають свою якісну визначеність. Це і є їх головна відмінність один від одного” [11, 253].

Якщо скласти ієрархію понять, то від вужчого до ширшого виходить: метод / спосіб / форма подачі інформації–формат–жанр. Це легко пояснити: метод подачі інформації може бути ситуативною категорією, більше того – він є складовою формату й жанру. За словником журналіста, формат в електронних медіях – “це чіткі вимоги до створення й демонстрації телерадіопродукту відповідно до жанрових, тематичних особливостей, цільової аудиторії, концепції та редакційної політики” [14, 88]. А жанр – “це історично сформований тип медіятвору з відповідною структурою, способом засвоєння фактичного матеріалу та функціями” [14, 38]. Формат, як зазначалося вище, є новим визначенням, тому нерідко на жанр накладається певний формат. Жанр – консервативний та первинний [11, 253]. Формат може вбирати в себе декілька жанрових форм, син-

тезувати їх, змішувати, а жанрові характеристики завжди апелюють до змісту і внутрішньої структури твору.

Друга причина – це активний процес трансформації традиційної та стрункої класифікації жанрів, гібридизація, зміна жанрових рамок. Ігор Михайлин у *Основах журналістики* зазначає, що “під тиском мінливої, еволюціонуючої соціальної дійсності відбувається поступове оновлення і жанрової системи в цілому, і внутрішньої конституції кожного жанру зокрема” [8, 385]. Жанрова динаміка сьогодні проявляється у тому, що горезвісна “чистота” форм нерідко порушується завдяки утворенню нових жанрових конгломератів, наприклад, у результаті заміни одного способу контакту з аудиторією іншим: зокрема, авторського монологу прихованим діалогом [11, 254]. Авжеж, усе це призводить до складності у визначенні жанру матеріалу, бо звірити відповідність вимогам конкретного жанру чи знайти його чіткі характеристики стає дедалі складніше.

При цьому необхідно зазначити, що нерідко метод подачі інформації трансформується з часом у жанр. І, навпаки, метод чи методи, що застосовуються у певному жанрі, “перекочовують” до інших жанрів: часто декілька ознак жанру стають окремим явищем у медіапросторі. Як приклад, матеріал може не бути репортажем, але мати таку властивість як *репортажність* (динамічність, ефекти присутності та наочності тощо). Так само у різних за жанром медіапродуктах можуть бути присутніми такі характеристики, як *нарисовість* (оповідний та дослідницький ха-

рактик матеріалу, чіткий акцент на внутрішньому світі героя) чи *есеїзація* (метод критичної авторефлексії, експресивність мовлення, асоціативність викладу).

Якщо перейти від термінів до реальності, яка їх продукує, то логічною стає третя причина – неоднозначність самого явища інфотейнмент за сутністю. При порівнянні інтерпретацій поняття у різних дослідників вимальовується вагома різниця. На нашу думку, це пов'язано не з тим, що в медійному просторі України інфотейнмент менш досліджений (хоча це так і є), а із тим, що він по-різному функціонує в медіареаліях в Україні та за кордоном, зокрема на постсоветському просторі. У США інфотейнмент з'явився на декілька десятиліть раніше, тому це явище тут має виразні ознаки й характеристики. За межами України головно тяжіють до використання терміну “жанр”. Наприклад, Марк Дойз у дисертаційному дослідженні *Журналісти в Нідерландах* навіть виокремлює журналістів, які працюють у жанрі інфотейнмент, у окрему групу – *infotainment journalists* [19]. А Стівен Стокуелл у праці *Перегляд четвертої влади: функції інфотейнменту* розглядає явище не просто як жанр, а як групу жанрів, серед яких виділяє: ток-шов (*talk shows*), шов способу життя (*lifestyle shows*), таблоїдні новини (*tabloid news*), документальні серіали (*docu-soaps*), документальні ігри (*docu-games*), псевдодокументалістика (*mockumentary*) та комедійні новини (*news sit-coms*). При цьому, як зазначає дослідник, інфотейнмент є досить безформним жанром [24].

Такі висновки можна пояснити тим, що і в цих наукових студіях спостерігається розпливчастість термінології. Серед інших причин це пов'язано з ще однією теорією новин на телебаченні, а саме з їх розподілом на “жорсткі” та “м'які”. За Анною Маккейн, перший вид стосується тем, які охоплюють політику, економіку, бізнес, конфлікти, злочини, суди, аварії і т. п.; це екстрені повідомлення чи матеріали наживо. Метою “жорстких” новин у першу чергу є інформування, тому вони прив'язані до дати. “М'які” новини висвітлюють теми людських зацікавлень, мистецтво, охорону здоров'я, освіту та розваги. Для них характерна нарисовість, довгий хронометраж; необов'язковою є прив'язка до конкретних дат, бо такі матеріали прагнуть розважати, а також інформувати [21]. Із визначення “м'яких” новин видно їхню близькість до інфотейнменту.

Цю особливість підкреслює колектив авторів у статті *Жорсткі і м'які новини: огляд концепцій, введення в дію й основні висновки*: «За 30 років вийшло велике число досліджень про “жорсткі” та “м'які” новини. Тим не менш, не існує єдиної думки про те, що це таке, як ці види новин повинні бути визначені або виміряні. Більш того, у наукових працях зазначені поняття чітко не відрізняють від дуже схожих явищ таблоїдизації, інфотейнменту та сенсаційности» [23]. Логічним видається висновок, що таке зрощення понять відбувається через масову зміну фокусу від серйозних матеріалів до легкосасвоюваних. Саме процес переходу від “жорстких” новин до “м'яких” стає предметом численних дискусій [20]. Цей перехід називають “пом'якшенням”

матеріалів [23]. Як зауважує Джефрі Баум, інфотейнмент – це той термін, який часто використовується для позначення зниження кількості “жорстких” новин і дискусійних програм на суспільно важливі теми [18]. На відміну від попереднього автора, Томас Петтерсон розмежовує всі близькі поняття: «Ринково орієнтована журналістика – це одна тенденція [...]. Інфотейнмент – ще одна. А “м’які” новини – третя» [22, 2-3].

Українські науковці найбільше використовують для визначення інфотейнменту терміни “метод / спосіб / форма подачі інформації” та “формат”, що, на нашу думку, пов’язано з особливостями розвитку в українських реаліях: в умовах іншого ринку інфотейнмент трансформується, народжує нові форми та підходи. Такі особливості існування явища ще не достатньо вивчені теоретиками мас-медій. Це можна прослідкувати через контекст вживання поняття “інфотейнмент”: переважна кількість авторів описують його як інноваційне явище, останню тенденцію та нововведення у мас-медіях. Наприклад, Лілія Єгорова у розвідці *Медіатекст як світ-текст у конвергентних мас-медіях*: «Текст як розвага знайшов реалізацію в новітній формі подачі інформації – інфотейнменті, суть якого зазвичай виражається у такий спосіб: “Неважливо, що людина розповідає, важливо – як. Зануду вимкнуть, якою б важливою інформацією він не хотів поділитися”» [2, 79].

Уживаним є визначення інфотейнменту й як формату, причому акцент робиться на розповсюдженості та популярності явища: “Вироблений *формат* подачі новин

та інших видів інформації у розважальній формі, іноді з елементами театралізації й ігрового початку” [16]; “одним із найпопулярніших телевізійних *форматів* у всьому світі є інфотейнмент” [17]; «гра створює популярні *формати* медіатексту: “інфотейнмент” і “політейнмент”» [4].

Термін “жанр” рідко зустрічається, наприклад, у працях російських дослідників, а якщо і вживається, то з певною долею обережності у висновках, тому часто у цих розвідках підкреслюється гібридність чи своєрідність нового жанру. Людмила Саєнкова у статті *Особливості сучасної медіакультури в умовах глобалізації* зазначає: “Достатньо згадати *нове жанрове утворення*, в основі якого є інформаційна частина з обов’язковим розважальним компонентом, – інфотейнмент. При використанні прийомів *жанру* інфотейнмент допускається можливість вільного режисерського маніпулювання фактами” [13, 100]. Жанна Московіна у розвідці *Процеси перетворення клясичних мас-медій і виникнення нового сегменту медіа-системи Європи* пояснює процес появи інфотейнменту: “Конвергенція, по-перше, це – злиття технологій, що дозволяє доносити інформацію до аудиторії, а по-друге, – з’єднання роз’єднаних засобів масової інформації та комунікації, що, в свою чергу, радикально змінює світмас-медій, народжуючи *нові інтегровані жанрові форми*, наприклад, інфотейнмент (*information + entertainment*), едютейнмент (*education + entertainment*) або інфорторіял (*information + editorial*)” [9, 80]. Татьяна Добросклонская у статті *Роль мас-медій у динаміці мов-*

них процесів називає інфотейнмент “новим жанрово-стилістичним гібридом” [1, 52].

Можна стверджувати полісемічність терміну “інфотейнмент”. Особливо це є показовим при вивченні ідей різних авторів. Можна припустити, що таке різноманіття підходів спричинене новизною самого явища, та тим, що інфотейнмент реалізується у різних формах.

Пропонуємо виділити три рівні втілення інфотейнменту у телевізійному середовищі:

1) *Метод / спосіб / форма подачі інформації*. Це стосується тих програм, які використовують лише окремі риси концепції інфотейнменту: посилення ролі журналіста, ігрофікацію, привнесення розважальних елементів, урізноманітнення стилістики закадрового тексту тощо.

2) *Формат*, який накладається на вже існуючі жанрові форми, охоплюючи лише деякі складові. Наприклад, сталий жанр тижневих випусків новин, зберігаючи свої основні характеристики та функції, при вбранні формату інфотейнмент змінює принципи розташування сюжетів у випусках, загальну стилістику, нюанси у внутрішньому наповненні сюжетів та ін.

3) *Жанр*, коли передача від самого початку створюється з орієнтацією на цю концепцію.

Підсумовуючи, можна сказати, що на українському телебаченні інфотейнмент – це форматні трансформації, які хоча й не здатні кардинально змістити жанрові рамки, але неодмінно впливають на зміст, його глибину, рецепцію. Але в основі передачі все ж залишається одиниця інформації, нехай і по-іншому “упа-

кована” прийомами гри, іронії тощо. Виходячи з цього, інфотейнмент за суттю в українських реаліях – це формат, який має “обгорткову” сутність із набором зовнішніх ознак.

## Bibliography and Notes

1. Добросклонская Т. Г., *Роль СМИ в динамике языковых процессов*, [в:] Вестник Московского университета, Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация 2005, № 3, с. 38-54.

2. Егорова Л. Г., Туманов Д. В., *Медiateкст как мир-текст в конвергентных масс-медиа*, [в:] Научные ведомости Белгородского государственного университета, Серия: Гуманитарные науки 2015, Том 27, № 18, с. 126-133.

3. Еремина Д. А., *Интерпретация термина “инфотейнмент” в немецких и российских исследованиях масс-медиа*, Web. 20.03.2016. <<http://www.mediascope.ru/node/1429>>.

4. Ерофеева И. В., *Игровая модель аксиосферы медиатекста*, [в:] Вестник Тюменского государственного университета, Гуманитарные исследования, Тюмень 2009, № 5, с. 250-254.

5. Ильченко С. Н., Саблина А. Н., *Инфотейнмент и российский телевизионный дискурс: исторические предпосылки взаимодействия*, Web. 23.03.2016. <<http://journal.mrsu.ru/arts/infotejnment-i-rossijskij-televizionnyj-diskurs>>.

6. Новикова Т. Е., *Трансформация социального института СМИ в “медиа”: от отражения объективной действительности к созданию образов субъективной реальности*, [в:] Вестник Нижегородского университета, Серия: Социальные науки 2012, № 2 (26), с. 130-134.

7. *Динамика развития форматов и жанров в современных СМИ. Методический семинар*, Web. 21.03.2016: <<http://www.mediascope.ru/node/416>>.

8. Михайлин Ігор, *Основи журналістики*, Київ 2011, 496 с.

9. Москвина Ж. О., *Процессы преобразования классических СМИ и возникновение нового сегмента медиасистемы Европы*, [в:] *МИР (Модернизация. Инновации. Развитие)* 2012, № 10, с. 79-82.

10. Мясникова М. А., *Специфика жанров телевидения*, [в:] *Вестник Санкт-Петербургского университета*, Серия 9: *Филология. Востоковедение. Журналистика* 2009, № 1-2, с. 250-260.

11. Мясникова М. А., *Жанровая и форматная динамика в программировании телеканала "Культура"*, [в:] *Вестник Челябинского государственного университета* 2015, № 5 (360), с. 250-255.

12. Саблина А. Н., *Становление понятия инфотейнмент в работах отечественных исследователей*, [в:] *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки* 2014, № 10-11, с. 41-43.

13. Саенкова Л. П., *Особенности современной медиакультуры в условиях глобализации*, [в:] *Социум и власть* 2010, № 4, с. 97-102.

14. *Словник журналіста: Терміни, мас-медіа, постаті: словник-довідник* / Ред. Ю. Бідзіля, Ужгород: Закарпаття 2007, 224 с.

15. Филиппова А. Н., *Интерпретация понятия инфотейнмент: "формат" или "жанр"?*, [в:] *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки* 2014, № 9, с. 296-299.

16. Чаган Н. Г., *Инфотейнмент как явление медиакультуры*, [в:] *Вестник Университета Российской академии образования* 2014, № 2 (70), с. 76-82.

17. Хангельдиева И. Г., Богданова Е. М., *Эдтьютейнмент: от телевизионного формата до современных социальных и образовательных практик*, [в:] *Культура и образование в современном обществе: стратегии развития и сохранения* 2013, с. 206-218.

18. Baym Geoffrey, *Infotainment*, [in:] *The International Encyclopedia of Communication* / Ed. by W. Donsbach, Blackwell Publishing, 2008.

19. Deuze M. J. P., *Title Journalists in The Netherlands*, PhD thesis, 2002, 29 pp. Web. 10.05.2016. <<http://dare.uva.nl/document/2/24873>>.

20. Hughes John, *Tough Times for Hard News, But Good Journalism Goes on*, [in:] *The Christian Science Monitor* 2005, Web. 18.05.2016. <<http://www.csmonitor.com/2005/0406/p09s01-cojh.html>>.

21. McKane Anna, *Newswriting*, London: Sage 2006, 208 pp.

22. Patterson Thomas, *Doing Well and Doing Good: How Soft News Are Shrinking the News Audience and Weakening Democracy*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.

23. Reinemann Carsten, Stanyer James, Scherr Sebastian, Legnante Guido, *Hard and Soft News: A Review of Concepts, Operationalizations and Key Findings*, 2011, Web. 10.05.2016. <<http://www.lboro.ac.uk/media/www/lboro.ac.uk/content/socialsciences/downloads>>.

24. Stockwell Stephen, *Reconsidering the Fourth Estate: The Functions of Infotainment*, 2004, Web. 01.06.2016. <<http://www.adelaide.edu.au/apsa/docs/papers/Others/Stockwell.pdf>>.



**Antonina Zoriana**

**BIBLIOMETRIC ANALYSIS OF THE TRANSLATION FLOW  
INTO UKRAINIAN AND FROM UKRAINIAN LANGUAGE (1991 – 2014)**

Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine

**Антоніна Зоряна**

**БІБЛОМЕТРИЧНИЙ АНАЛІЗ ПОТОКУ ПЕРЕКЛАДІВ  
УКРАЇНСЬКОЮ ТА З УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (1991 – 2014)**

*Abstract:* The article is devoted to bibliometric analysis of translations flow from Ukrainian and into Ukrainian language for the period from 1991 to 2014. The study is based on the bibliographical database of UNESCO "Index Translationum". The translation flow is analyzed according to chronological, language, thematic, typological, author, publishing and geographical structures. The main trends, quantitative and qualitative characteristics of the flow are highlighted.

*Keywords:* translation, translation flow, bibliometric analysis, Index Translationum

Переклад як засіб і різновид міжмовної, міжкультурної комунікації, водночас є частиною і елементом системи соціальної комунікації. У визначенні місця перекладу в цій системі вагоме значення надається кількісним показникам перекладних видань, які відображають наявність зв'язків зі світовою наукою і культурою, з окремими країнами, що викликає безперечний інтерес їх вивчення.

Потоки перекладів утворюються в процесі їх руху від створювачів (комуніканта) до читачів (реципієнта). Вони мають здатність відображати певний етап історичного розвитку, міжмовні та міжкультурні взаємовідносини певних країн як на науковому, так і на рівні літературних процесів. Виявлення та бібліометричний ана-

ліз потоку перекладів українською та з української мови надає можливість всебічно висвітлити кількісні показники, динаміку та тенденції видання перекладних творів, визначити ступінь інтеграції наукових досягнень і літературних надбань національної й світової культури читачам різних категорій.

У світовій науково-дослідній та практичній діяльності вченими багатьох країн вже накопичено достатній досвід багатоаспектного дослідження потоків перекладів різного масштабу [7], [8]. В Україні на сьогодні відсутні дослідження документного потоку перекладів українською та з української мови упродовж періоду її незалежності на дисертаційному рівні. Наукові статті, що висвітлюють

зазначену проблему, базуються на показниках Книжкової палати України, але характеризуються фрагментарністю вивчення за хронологією та тематикою протягом зазначеного періоду [1], [2], [3], [4], [6], [9], [10], [11]. Перше і єдине на сьогодні комплексне дослідження потоку перекладів українською та з української мови протягом 1991 – 2012 років, яке здійснено в межах проекту «Book-Platform» під керівництвом фонду Next Page (Софія, Болгарія) [12], [13], не надає вичерпної інформації щодо бібліографічних та статистичних відомостей для подальшого аналізу. Окрім того, дослідники зазначають, що в Україні не має повного реєстру перекладів [13, 5].

Інформацію про переклади у вільному доступі на паперових і CD-rom носіях, а також у вигляді бази даних в мережі інтернет надає бібліографічний покажчик ЮНЕСКО «Index Translationum» – міжнародна, міждисциплінарна бібліографія перекладів [15]. У його реалізацію задіяна найбільша з подібних проєктів кількість країн світу. На даному етапі покажчик відображає: 4 мільйони бібліографічних записів виданих у перекладі книг з усіх галузей знань (паперові версії (1932 – 1978 pp.) – 1 мільйон 700 тисяч записів; база даних у режимі он-лайн (з 1979 p.) – близько 2 мільйонів 300 тисяч); більш ніж 500 тисяч авторів; 600 тисяч перекладачів; 78 тисяч видавців; 148 країн світу; мовний діяпазон охоплює більше 1130 мов світу.

База даних «Index Translationum» є всесвітньою за охопленням документів, міжнародною за способом укладання, універсальною за тематичним спрямуванням. Вона містить

відомості про перекладні твори з різних галузей знань, які розміщені за розділами Універсальної десятикової класифікації (УДК).

У запропонованій статті ми спробуємо здійснити бібліометричний аналіз потоку перекладів українською та з української мови, виданих на території України протягом періоду її незалежності (1991 – 2014 pp.), – на основі бази даних ЮНЕСКО «Index Translationum». За одиницю виміру у дослідженні взято книжкове видання (книга, брошура).

На початку роботи, скориставшись можливостями експертної форми бази даних, яка автоматично здійснює статистичний аналіз, та порівнявши отримані показники з результатами бібліографічного пошуку було виявлено деяку різницю (видання, яким властиві одразу дві мови перекладу або оригіналу і які рахуються або як тільки одна з них, або як дві окремих). Окрім того, отримані дані охоплюють період, починаючи з 1992 року, оскільки до 1991 року включно Україна позначена як СРСР, і не дозволяють проаналізувати вікову категорію, цільове призначення, жанрове різноманіття.

Тому з метою здійснення повноцінного дослідження було складено окремі бібліографічні списки за роками, а в межах кожного року за тематикою розділів УДК. Для цього за допомогою бібліографічного пошуку за параметрами «мова оригіналу», «мова перекладу», «рік видання», «тематика» та «країна видання» було вилучено бібліографічні записи, що стосуються перекладів українською та з української мови. Всі бібліографічні записи за 1991 рік отримані в такий самий спосіб (окрім останньо-

го параметру), але шляхом посторінкового перегляду в межах кожного розділу УДК та вилучення за належністю до українського міста видання.

В межах кожного з потоків проаналізовано хронологічну, мовну, тематичну (за класифікацією УДК), типологічну (цільове призначення за класифікацією Книжкової палати України та жанрова приналежність за класифікацією Г. Швецової-Водки [14, 278-284]), видову (згідно ДСТУ 3017-95 Видання. Основні види. Терміни та визначення [5, 9]), авторську, видавничу та географічну структури.

В результаті проведеного аналізу з'ясовано, що потік перекладів українською та з української мови є обмеженим у часі, а саме: потік перекладів українською закінчується у 2008р., з української – 2003 р. Окрім того, за хронологією в першому і в другому випадках спостерігається нерівномірність випуску перекладних видань, яка супроводжується лакунами на протязі багатьох років. У таблиці нижче відображено показники за роками, які є представленими в базі даних.

Виявлено, що *потік перекладів українською мовою* протягом 1991 – 2014 років становить 637 одиниць (40% від загальної кількості перекладів виданих в Україні протягом зазначеного періоду) з найбільшим

показником 226 одиниць (35,5%) у 1991р.

Мовну структуру потоку перекладів українською мовою складають 48 мов оригіналу, серед яких першу десятку найбільш потужних складають: англійська (30%), російська (28%), французька (9,4%), німецька (9,3%), польська (3,8%), італійська (2%), норвезька (1,3%), еспанська, латинська (по 0,9%), білоруська (0,8%) та болгарська (0,6%). Переклади із двох мов становлять 3%, багатомовні – 1,3% потоку. Решта мов не перевищують 0,5%: по 0,5% (3 назви) – грецька сучасна, грузинська, румунська, словацька, чеська, шведська, японська; по 0,3% (2 назви) – давньогрецька, данська, естонська, сербська, старослов'янська; по 0,2% (1 назва) – арабська, вірменська, голландська, ідиш, комі-зирян, латвійська, литовська, македонська, молдавська, португальська, санскрит, тамільська, татарська, турецька, узбецька, українська давня, фінська, французька давня, чуваська.

Тематичну структуру за розділами Універсальної десяткової класифікації формують: УДК 8 Мова, художня література – 42%; УДК 3 Суспільні науки – 15%; УДК 2 Релігія, теологія – 12,5%; УДК 6 Прикладні науки, медицина, техніка – 11%; УДК 5 Природничі та точні науки – 6%; УДК 9 Історія, географія, біографія – 5,5%;

Таблиця 1. Хронологічний розподіл перекладів, виданих в Україні протягом 1991-2014 років, за даними «Index Translationum» (друковані одиниці)

Роки	1991	1995	1998	1999	2001	2002	2003	2005	2006	2007	2008	Всього
Переклади України	470	363	306	150	3	3	305	2	3	5	1	1611
Переклади українською	226	86	97	70			149	1	2	5	1	637
Переклади з української	19	19	21	15			3					77

УДК 1 Філософія, психологія – 4,5%;  
УДК 0 Загальний відділ та УДК 7 Мистецтво, ігри, спорт – по 1%.

Типологічна структура за цільовим призначенням складається з перекладних видань для дітей і юнацтва, літературно-художнього (по 22% кожний), навчального (21,5%), релігійного (12%), наукового (11%), нормативного і виробничо-практичного (4%), науково-популярного (по 4%), громадсько-політичного (1,3%), офіційного і довідкового (по 0,8%) змісту, а також для організації дозвілля (0,5%).

Серед жанрів у межах кожного типу перекладів виокремлено:

– літературно художні: 1) художня література (92,1%): проза – роман (64,4%), повість (18,4%), оповідання і новела (по 2,3%), зібрання творів (12,6%); поезія – вірш (86%), поема, епос, антологія (по 6,6%); драматургія – п'єса (90%), відео-сценарій (10%); фольклор – міт; 2) мемуарна (4,3%): щоденник (66,6%), листування, спогади (по 16,7%); 3) публіцистична (3,6 %): есей – 60%, нарис – 40%;

– для дітей та юнацтва: 1) художня література (90,7%): казка (57,5%), повість (12,5%), роман (11%), оповідання (7,8%), вірш (6,3%), поема, приказки та прислів'я, а також збірки різножанрових творів (по 1,6%); 2) науково-пізнавальна (5,7%): начний посібник (75%), оповідання (25%); 3) довідкова (3,6%): енциклопедія науково-популярна;

– навчальні, що розподіляються на видання для вищих навчальних закладів 70%, середньої (24,2%) та початкової школи (5,8%): посібник (70,5%), підручник (28,7%), хрестоматія» (0,7%);

– релігійного змісту: популярні (49,3%); теологічні, або богословські, (32,4%); літургійні, або богослужбові, (6,5%); агіографічні (життєписи святих), навчальні (по 5,2%); довідкові (1,3%);

– наукові: 1) науково-дослідні (91,4%): узагальнююча праця (57%), монографія (30%), збірка наукових статей/праць (12,5%), матеріали наукової сесії (1,5%); 2) джерелознавчі видання (8,6%): пам'ятка культури, історичні документи (по 50%);

– науково-популярні: монографія (44,4%), посібник (30%), оповідання, довідник (по 11,1%), огляд, нарис (по 3,7%);

– нормативні та виробничо-практичні: 1) нормативні (19%): стандарт (60%), кодекс, клясифікація (по 20%); 2) виробничо-практичні (81%): посібник (85,7%), практичний порадник (14,3%);

– офіційні: консолідований договір, міжнародна угода, статут, правила, директиви (по 1 назві);

– довідкові: науково-популярна енциклопедія (2 назви), довідник (3);

– для організації дозвілля: ігри (1 назва) та гумор (2).

Майже у всіх типах першість належить англійській мові, окрім громадсько-політичних та офіційних – англійській і французькій, а також навчальних – російській.

Видову структуру за обсягом документа становлять книги (91%) і брошури (9%). 70% обсягу останніх становлять переклади для дітей та юнацтва, більшість із яких складають казки.

Список авторської структури потоку нараховує 482 авторів, серед яких визначено лідерів: Е. Вайт з перекладами релігійно-популярних

творів (6 назв); Г. К. Андерсен (5 назв), Ш. Перро (4 назви), Л. Керролл, Р. Кіплінг, А.-К. Вестлі, Н. Ленц, Е. Гофман, В. Сутєєв (по 3 назви) – творів для дітей і юнацтва; П. Фройре – посібників з педагогіки (4 назви). По 4 назви охоплюють переклади Біблії, а також офіційних (3) та нормативних документів зі стандартизації (1) Європейського Союзу. Трьома назвами представлені представники художньої літератури: О. Бальзак, Й. В. Гете, Ю. Сємьонов, В. Шекспір. Решта авторів не перевищують 2 назв.

Видавничу структуру формують 170 видавничих організацій, серед яких найпотужнішими виявилися: «Веселка» (Київ) – 10,4%, «Основи» (Київ) – 7,4%, «Освіта» (Київ) – 7,2%, «УМК ВО» (Київ) – 7%, «Дніпро» (Київ) – 6%,; «Свічадо» (Львів) – 3%; «Школа» (Київ) – 2,5%; «Фоліо» (Харків) та «Свічадо»-«Монастир Свято-Іванівська Лавра» (Львів) – по 2,3%; «Вища школа» (Київ) – 2,2%; «Юніверс» (Київ) – 1,7%; «Сфера» (Київ) – 1,5%; «Молодь» (Київ) – 1,4%; «Джерело життя» (Київ), «КМ Академія» (Київ) та «Махаон-Україна» (Київ) – по 1,2%.

У географічній структурі потоку виокремлено 19 міст України. Найбільший випуск перекладів здійснено у Києві – 76,5%. У Львові випущено 11,6%; Харкові – 5,5%; Івано-Франківську – 1,1%; Ужгороді і Чернівцях – по 0,8%; Донецьку і Одесі – по 0,6%; Сімферополі і Черкасах – по 0,5%; Луцьку і Тернополі – по 0,3%; Вінниці, Ворзелі, Дрогобичі, Лебедині, Луганську, Хмельницькому, Чернігові – по 0,2%.

*Потік перекладів з української мови* протягом 1991 – 2014 років становить 77 одиниць, що складає

всього 5% від загальної кількості перекладних видань України. Найбільший показник потоку припадає на 1998р. – 21 назва (27%).

Мовну структуру потоку перекладів становлять 9 цільових мов: російська (70%), англійська (6,5%), польська і молдавська (по 5,2%), угорська (3,9%), німецька (2,6%); словацька, еспанська, татарська, двомовне і багатомовне – по 1,3% (по 1 назві).

У тематичній структурі виокремлено шість розділів УДК: УДК 5 Природничі та точні науки – 52%; УДК 8 Мова, Художня література – 21%; УДК 3 Суспільні науки – 11,6%; УДК 9 Історія, географія, біографія – 9%; УДК 6 Прикладні науки, медицина, техніка – 5,2%; УДК 2 Релігія, теологія – 1,3%.

Типологічну структуру за цільовим призначенням становлять перекладні видання навчального (73%), літературно-художнього (14%), для дітей та юнацтва (5,2%), виробничо-практичного (2,6%), а також офіційного, наукового, громадсько-політичного і релігійного змісту (по 1,3%).

Серед жанрів у межах кожного типу перекладів виокремлено:

– навчальні, що розподіляються на видання для початкової (60%), середньої школи (46%), вищих навчальних закладів (4%): посібник (35,7%), підручник (64,3%);

– літературно-художні (художня література): проза – роман (18%), повість (9%); поезія – вірш (27,3%), поема (9%), зібрання творів (27,3%), драматургія – п'єса (9%);

– для дітей та юнацтва: казка (75%), оповідання (25%);

– виробничо-практичні: практичний посібник;

- наукові: збірник наукових праць;
- офіційні: конституція;
- релігійного змісту: теологічні.

У аналізованій структурі серед цільових мов переважають російська (навчальні, літературно-художні, громадсько-політичні та релігійного змісту) та англійська мова (наукові, офіційні, для дітей та юнацтва).

У видовій структурі за обсягом документа виокремлено книги (91%) і брошури (9%). 58% загального обсягу останніх становлять переклади для дітей і юнацтва та виробничо-практичні (по 29%).

Авторська структура потоку нараховує 35 авторів, лідерами серед яких є М. Багдановіч (12 назв), А. Погорелов (6), Н. Бібік, Н. Коваль, С. Гончаренко (по 4), Г. Бевз, І. Веремійчик (по 3), Т. Байбара і Н. Коваль, А. Домбровський, М. Левшин (по 2) – представники навчальної (художньої) літератури; Т. Шевченко (4 назви), Володимир Малік (2) – художньої; В. Козявкін (2 назви) – виробничо-практичної. Решта із 23 авторів представлені у базі даних лише однією назвою.

Видавничу структуру формують 23 видавничих організацій, серед яких провідну роль відіграють «Освіта» (Київ) – 55%, «Світ» (Львів) – 10,4%; «Прапор» (Харків) – 3,9%; «Вежа» (Київ), «Головна спеціалізована редакція літератури мовами національних меншин України» (Київ), «Дніпро» (Київ), «Мульти-М» (Київ) – по 2,6%.

У географічній структурі потоку виокремлено 7 міст України. Найбільший випуск перекладів здійснено у Києві – 75,3%. У Львові випуще-

но 13,5%; Дніпропетровську і Харкові по 3,9%, у Запоріжжі, Симферополі, Хмельницькому – по 1,3%.

На основі отриманих показників з'ясовано, що після здобуття Україною незалежності у всіх структурах потоку спостерігається в основному тенденція до скорочення. У потоці перекладів українською мовою виключеннями є зростання кількості перекладів: 1) у типологічній структурі: нормативної і виробничо-практичної (на 94%), релігійного змісту (на 88%) та наукової (на 60%) літератури, що свідчить про потребу української культури у переосмисленні духових цінностей та зміні світогляду, про прагнення до освоєння досвіду інших країн у різних сферах виробництва та його удосконалення, про зацікавленість науковими досягненнями країн світу у процесі становлення держави; 2) у тематичній структурі: з суспільних наук (на 43%), з філософії, психології (на 80%), з релігії, теології (на 87%); 3) у мовній структурі: перекладів з англійської (на 75%) та французької (на 47%). У потоці перекладів з української мови єдиним виключенням є збільшення кількісних показників перекладів із суспільних наук (на 17%) у тематичній структурі.

Узагальнюючи вищевикладене, результати бібліометричного аналізу потоку перекладів українською та з української мови, здійсненого на основі бази даних ЮНЕСКО «Index Translationum», наводять на два основних висновки: 1) або в Україні протягом років її незалежності випуск перекладних видань перебуває у повному занепаді, оскільки у потоці українською мовою після 2003 року показники не перевищують 5

одиниць, а після 2008 року взагалі не має жодних даних, у потоці з української – дані відсутні після 2003 року; 2) або аналізований український сегмент в базі даних представлений не повною мірою. Вирішення зазначених питань вимагає подальшого дослідження в цій царині, зокрема звернення до офіційних відомостей Книжкової палати України ім. І. Федорова, яка здійснює облік видавничої продукції на основі зареєстрованих обов'язкових примірників, та порівняння отриманих даних.

### Bibliography and Notes

1. Bloshytska Galina, *Видання художньої літератури мовами національних меншин України здобутки та проблеми 90-х років*, [y:] *Вісник Книжкової палати* 1999, № 12, с. 18-20.

2. Buryak Svetlana, *Аналітичний огляд випуску друкованої продукції в 2009 році*, [y:] *Вісник Книжкової палати* 2010, № 5, с. 6-15.

3. Buryak Svetlana, *Аналітичний огляд випуску друкованої продукції в 2010 році*, [y:] *Вісник Книжкової палати* 2011, № 5, с. 3-11.

4. Dem'yanova Lidia, *Статистичний огляд випуску книжкових видань для дітей в Україні*, [y:] *Вісник Книжкової палати* 2004, № 12, с. 3-9.

5. DSTU 3017-95. *Видання. Основні види. Терміни та визначення*, Введено 1996.01.01, Київ: Держстандарт України, 1995, 47 с.

6. Zbanatska A., *Переклад як вид документної інформації та засіб комунікації*, [y:] *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія* 2014, № 2, с. 81-92.

7. Zoryana Antonina, *Дослідження документного потоку перекладів: міжнародний досвід*, [y:] *Актуальні питання документознавства та інформаційної діяльності: теорії та інновації*, Одеса: OFFSETiC 2015, с. 281-283.

8. Zoryana Antonina, *Досвід використання бази даних «Index Translationum» у наукових дослідженнях*, [y:] *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія* 2015, № 2, с.85-96.

9. Kostenko Marina, *Бібліометричний аналіз потоку книг як напрямок книгознавчих досліджень (на прикладі художньої літератури 2005 – 2006)*, [y:] *Вісник Львівського університету*, Серія: Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології, 2010, Випуск 4, с. 218-224.

10. Litvinenko Olga, *Якісні параметри національного книговидання дитячої літератури*, [y:] *Вісник Книжкової палати* 2010, № 8, с. 7-11.

11. Murahovskiy Anatoliiy, Buryak Svetlana, *Аналітичний огляд випуску друкованої продукції в 2011 році*, [y:] *Вісник Книжкової палати* 2012, № 5, с. 3-16.

12. Radulova Nadia, Genova Yana i in., *Переклади з української після 1991 року. Факти, тенденції, рекомендації*, Web. 08.10.2015. <<http://bookplatform.org/images/activities/53/translukur.pdf>>.

13. Rodik Kostyantin, Prihoda Myroslava i in., *Переклади на українську 1992 – 2012*, Web. 08.10.2015. <<http://bookplatform.org/images/activities/50/transintoukr.pdf>>.

14. Shvetsova-Vodka Galina. *Документознавство: словник-довідник термінів і понять*, Київ: Знання 2012, 319 с.

15. *Index Translationum*, UNESCO, Web. 15.11.2015. <<http://www.unesco.org/xtrans/>>.

# Politology



**Stepan Vovkanych**

**AXIOLOGY OF UKRAINIAN IDEA:  
NEW CHALLENGES AND THREATS**

M. Dolishniy Institute of Regional Research of  
National Academy of Sciences of Ukraine

**Степан Вовканич**

**АКСІОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕЇ:  
НОВІ ВИКЛИКИ І ЗАГРОЗИ**

*Abstract:* The growth of threats to the state development processes, to the maintenance of national identity and new calls of state independence of Ukraine, are discussed in the article. In this context it is suggested to promote the weight of constituents of the Ukrainian national idea (UNI) by their bring to the grade of strategems (programs of actions) of governmental Strategy of steady development «Ukraine 2020». It will make possible to select in the base blocks of constituents of UNI not only the national priorities of socio-economic development, but also the regional specific and primariness of tasks of the spiritually-intellectual providing of the state development in Ukraine, its ideological principles, role and concepts in the decentralization conditions.

*Keywords:* Ukrainian national idea (UNI), development strategy, Strategy of steady development «Ukraine 2020», constituents of UNI, collegiality of Ukraine, national identity, dignity of man and nations, national safety, decentralization

Анексія Росією Криму, російсько-українська війна на Донбасі довели принаймні три доленосні для України речі. По-перше, Захід ніколи не мав стратегії щодо України як важливого чинника в механізмі поширення євроатлантичних цінностей на євразійські простори. По-друге, він ніколи з-поміж пріоритетних структурних факторів свідомо не вирізняв її медіаторську роль і вагу в системі стабілізації міжнародної безпеки, яка мала б простягатися, за задумами батьків ЄС – де Голля і Аденавера, – аж за Урал.

Україна одна воює проти агресора і не видно руху за позбавлення його права вето як постійного члена Ради Безпеки ООН. Йде де-факто народно-волонтерська, справді вітчизняна, релігійно братовбивча війна, нав'язана путінською Росією, яка за-свідчила: в українській нації зараз немає нічого ціннішого і більш консолідуючого, аніж ефективний духово-інтелектуальний концепт державотворення в загрозовому оточенні. Пора, аби світ знав, що Росія завжди воювала і воює нині проти демократизму, модерних європейських

цінностей, імперативів Євромайдану та соціогуманізму бінарного захисту та розвитку людини і нації, їх бажань співпрацювати та інтегруватися у вільний світ [4].

Український учений І. Белебега аналізує 109 дефініцій української національної ідеї (далі – УНІ) [1]. Слід констатувати, що у науковому українському обігу дискурс національної ідеї – найбільш суперечливий, аж до повного заперечення. Однак, це протистояння поглиблює вододіл між національно-патріотичними (доцентричними) і антиукраїнськими (відцентричними) силами, ослаблює інформаційну боротьбу проти російської гібридної війни та світову її підтримку.

Соборна ідея сучасної України – україноцентричної держави як духово-інтелектуальної запоруки її розбудови, мала б бути спрямована на державну ідеологію буття і смислу збереження етнічної, економічної, мовно-культурної, релігійної та іншої національної ідентичності. УНІ – це засаднича платформа і екзистенційна матриця недопущення знеособлення людини і знедержавлення нації, її духово-інформаційного коду підвищення інновативності та імунітету (опірності) реваншистсько-імперському зоднорідненню і асиміляції. Адже, як свідчить історія, саме насильні перерви в тяглоті (спадковості) розвитку батьківських традицій, імперські заборони генерувати власні інноваційні ідеї в цивілізаційному розмаїтті народів світової співдружності, штучний Голодомор, насильні виселення і заселення територій іншим етносом – стали смертоносними і найбільше деукраїнізували соціум та зросій-

щили інформаційний простір України.

Отже, в умовах гібридної війни і реальних загроз національній безпеці України, проведення реформ економіки та децентралізації влади актуалізується визначення основоположних складових української ідеї сучасного державотворення. Водночас, дедалі на часі стає нова соціогуманістична парадигма бінарного захисту і людини, і нації, яка соціалізує як людиноцентричні європейські цінності, так і охоплює націоцентричні їх орієнтації з врахуванням сьогоднішніх воєнних, інформаційних, духово-інтелектуальних, енергетичних, економічних та інших викликів корінному народу, що живе на своїй землі, у власному мовно-культурному, історичному просторі.

Історично процес виникнення, становлення та поширення української ідеї проліг від Русі-України до сьогоднішніх пошуків і розробки євроінтеграційної стратегії розвитку країни в системі модерних світових держав та досягнень їх життєвих стандартів.

Сьогодні війна на сході України не лише за базові людиноцентричні європейські цінності – людську гідність, свободу, демократію, верховенство закону, толерантність тощо [7]. Українство незахищене і від зовнішньої агресії Росії, і від внутрішнього рудименту так званої советської людини. Тому змушене боротися за соціогуманістичний двовалентний захист людини і нації, їхню соборну єдність і державну суб'єктність, суверенітет й ідентичність, за історичну та сьогоднішню правду, за український інформаційний (і не лише) простір, ресурси, активи, зрештою, за своє

буття як вільного народу, за тяглість його розвитку. За таких непростих умов трансформуються вартості, модернізується не лише економіка, а і нових смислів набувають знання, культура, свідомість, цінності.

Історично УНІ формувалася як своєрідне кредо народу, квінтесенція патріотичних почувань і лаконічних закликів, гасел національного світобачення та усвідомлення державної незалежності України, суверенності її інтересів. Врешті УНІ установилася як концепт-конструкт духово-інтелектуального потенціалу нації, – себто людей-державотворців і співгромадян, які спираючись на минуле, нині мобілізують державотворчі сили на здобутки європейського майбутнього, на становлення і консолідацію українського народу як єдиної політико-етнічної спільноти і цілісної одиниці світового співтовариства, що наближає національний ідеал до найвищих досягнень людства в різних сферах розумної життєдіяльності на шляху до прогресу і добробуту. Отож, запропонований концепт УНІ має бути таким, що не залишає поза увагою націоцентричність державотворення, суголосний сучасній інноваційній, інформаційно-просторовій моделі розбудови національної держави, реалізації її євроінтеграційних намірів та впровадженню нової соціогуманістичної парадигми захисту і людини, і нації, зокрема напрямом, що увійшли в Стратегію сталого розвитку «Україна – 2020» [11]. Викладене нижче комплексно реалізує екзистенційний імператив нації, втілює аксіологічний підхід до державотворення, не виносить за дужки систему його ідеологічного забезпечення, що ґрун-

тується на духово-інтелектуальних засадах і загальноукраїнських інтересах, які акумулюють такі стратегічні пріоритети національної ідеї – Україна: соборна, українська, гідна людини, нації та цивілізованого людства.

Визначивши пріоритетність і базову достатність «СУГ» (соборність, українськість, гідність) як імперативів комплексного їх дослідження в сучасній структурі стратегічних складових УНІ, тобто як стратегем (програм дій) розвитку країни, підкреслимо потребу міждисциплінарного підходу до їх аналізу, рівно ж – виокремимо наступне:

Соборна – це не тільки географічні, територіально-просторові атрибути, а й здатність нації разом ефективно творити українську державу за допомогою консолідації сил усіх громадян, що в Україні та поза її межами проживають. Соборність, євроінтеграція – це не лише конкурентоспроможність, технічна якість продукції, її економічна ціна, а, головне, соціальні цінності людини. Це – духовна єдність народу на своїй землі, його якісно-аксіологічна характеристика, соціальний капітал як довіра до уряду, банків, міліції, судів та інших інституцій, в якій точці країни і критики вони б не містилися. Духово-моральна, ментально-світоглядна категорія соборності не менше відчутна від матеріальної. Саме таке розуміння соборності допоможе сформувати єдиний національний економічний, мовно-інформаційний, культурний, релігійний та інші простори, вистояти українцям у боротьбі з найбільшою в Європі армією, усвідомити себе соборною державоцентричною нацією. Це особливо важливо для формування українського соціуму

як спільноти, в якій домінують доцентрові (соборні, євроінтеграційні), а не відцентрові (регіональні) сили і поля впливу, що зловмисно підживлюються ззовні матеріально та ідеологічно, аби здетонувати в потрібний момент провокаціями.

Отож, соборність має тверду (територіальну) і м'яку (ідейно-політичну, пам'ятно-історичну, духово-інтелектуальну, інформаційно-комунікаційну, мовно-культурну) основу, охоплює не лише інтеграцію економік регіонів, а й консолідацію народу на рівні духових категорій, патріотичних, морально-психологічних і світоглядних характеристик, внутрішньо притаманних людині, її свідомості, соціальним цінностям та ментальності. У ракурсі такого розуміння соборності нового значення набуває реінтеграція тимчасово окупованих територій, зокрема рекультуріалізація – адаптація сторін протистояння в духовому, культурному аспекті. Тест на соборність – репрезентативний і валідний індикатор не тільки кількісної цілісності території, а й якісного формування пасіонарності нації, її згуртованості навколо державницької ідеї, готовності захищати та вмирати за свою землю. Можна лише пошкодувати, що своєчасно на рівні ідеології регіональної і загальнонаціональної політики не було науково введено соборність, по-перше, як стратегему (програму дій) сталого розвитку України; по-друге, як максимум (принцип, імператив) управління державо-націотворчими процесами [14].

Якщо Україна серйозно прийняла інноваційну модель свого сучасного розвитку, буде (а не далі імітує) постіндустріальне інформаційне су-

спільство, де домінуватимуть знання, інновації, інтелект і наукомістка економіка; справді вибрала євроінтеграційний вектор зовнішньої політики, орієнтується на проведення якісних змін і досягнення високих стандартів добробуту, то без модернізації всіх сфер свого внутрішнього життя на соціогуманістичних засадах, особливо освіти, науки, інформаційних систем комунікації, структурної політики – їй не обійтися. За цих умов, хоче вона того чи ні, мусить звернути увагу не лише на три основоположні складові новітньої науки інформатики: семантику (наука про зміст інформації), аксіологію (цінність інформації) і семіотику – вивчає призначення знакових систем для передавання (приймання) різних повідомлень.

Йдеться, зокрема, про доленосне значення безперервності вільного передавання знань, досвіду, традицій з покоління в покоління для збереження мовної, етнічної та культурної ідентичності серед світового розмаїття. Мова про первень інформаційного процесу, де потрібні три обов'язкові елементи: джерело інформації, канал її передачі і приймач (споживач), де матеріальне та ідеальне (духово-інформаційне) тісно переплітаються. Йдеться про сучасний механізм духово-інформаційної мобільності (ДІМ) людини, громади і нації як основоположну інновативну соціанту якісного наповнення духово-інтелектуальним контентом справді національного простору, аби прорватися на міжнародні простори не лише з товарами, а і з правдою і силою своєї самобутності.

У запропонованій інновативній соціанті ДІМ нації чітко віддзерка-

люється перманентний, природний і вільний суспільний процес передавання сучасниками наступному поколінню традиційної інформації (знань, досвіду), яку вони, успадкували від своїх попередників, зберегли та творчо примножили (приростили) на якусь величину  $\Delta I$  не лише для збереження своєї етнонаціональної ідентичності (тягlosti розвитку), а й для того, аби не опинитися на узбіччі науково-технічного, технологічного, соціально-економічного, духово-культурного чи будь-якого іншого прогресу як цивілізаційного планетарного явища. Розуміємо ДІМ людини і нації не лише як рух знань (п'яту свободу, поряд з рухом капіталу, товарів, робочої сили і послуг) між державами, а й як швидкість (динаміку, неперервність, темпи) передачі традиційних, генерування і впровадження нових знань яко духово-інтелектуального ресурсу інновацій всередині країни задля збереження ідентичності нації, тягlosti розвитку та виходу на світові простори.

У цьому контексті нами і був запропонований концепт ДІМ, який фокусує увагу як на зберігання і передавання традиційних, так і на творення нових знань, тобто їх консерватизм та інноваційність, нагромадження, рух і соціалізацію. Чим гармонійним буде поєднання цих стратегічних напрямів руху, чим динамічнішими будуть його темпи, тим швидше стане спроможним середовище (простір) ковітального відродження нації та її прорив на світові цивілізовані простори.

Таким чином, сегмент соборності в триптиху УНІ об'єднує як низку матеріальних (земельно-територіальних, мінерально-природних) еко-

номічних, фінансових, інфраструктурних, екологічних ресурсів, так і ідеальних (духово-інтелектуальних, інформаційно-інноваційних, культурно-освітніх, науково-технологічних, світоглядних та ін.) нематеріальних трансферів і активів, людських капіталів, морально-правових норм, соціально-психологічних факторів поступу, які несуть місійні сенси державотворення, підвищення суб'єктності України та сталості її розвитку. У цьому пляні окреслимо специфіку таких першочергових завдань:

- світоглядне виховання молодого покоління в душі загальнонаціонального розуміння (усвідомлення) давніх традицій державності свого народу. аби прийдешні покоління мали достатні мотивації удосконалювати здобуте батьками, захистити історичну справедливість щодо самостійного розвитку в системі нових соціогуманістичних людських та міжнародних відносин, урешті, жити в «колі вільних народів» світу;

- орієнтація мотивів молоді та широкого суспільного загалу на досягнення сучасниками ефекту синергійності та націєцентричності в розбудові такої майбутньої держави;

- творення спільної концепції модерної майбутньої української держави, спільного бачення шляху її розбудови, консолідації і співжиття нації, досягнення єдності в формування ідеології державотворчих процесів та аксіології вибору вектора інтеграції в світове співтовариство;

- усунення залишкового асиміляційного імперського чинника;

- донесення до світу сенсів, що нинішні спроби Росії фрагментувати Україну – це набуття нею через гі-

бридну війну досвіду для майбутньої фрагментації ЄС.

Отже, феномен соборности – наскрізний для України, водночас глобальний. Він пронизує усі сегменти УНІ та інтегрує її основні сутності в цілісність України, в її згуртованість і самостійність, проектує ціннісні (аксіологічні) вектори прориву. У будь-якому випадку не ділить соціум за регіонально-партійними ідеологеми на сорти, а територію – на регіони з особливим статусом. Соборність – це національно-свідома синергійність діянь людей як організованої самодостатньої спільноти, її якісна ознака як духово-інтелектуальної соцієтальної «молекули», яку не можна розривати без втрати її ціннісних характеристик, як не можна їх зберегти без розв'язання проблем культурно-інформаційного середовища та простору, не наповнивши його українським патріотичним контентом. Це не тільки кількісна, територіяльна і фізично візуальна величина, а й перманентний якісно-духовий процес. І для розвитку цього процесу треба, аби Україна – право-і лівобережна – вільно дихала двома легенями, і Європа економічно, світоглядно розуміла реальну загрозу путінізму для України і світу та з євроатлантичною потугою була готовою захищати духові цінності планети.

Загалом нині йдеться про формування і утвердження у свідомості нації й світу нових державницьких світоглядних ідей, державотворчих мотивів захисту, які позиціонують розбудову України як «рідну хату» (за Андреем Шептицьким), як український ДІМ нації, який слід побудувати на спільних духових цінностях, патріотичних почуваннях, інтелек-

туальних та культурних кодах та ідеалах нації, на притаманних їй традиціях, нормах і правилах поведінки; на інноваційних засадах модернізації національної економіки та державної політики відповідно до нових завдань, економічних укладів, національних інтересів і цивілізаційних глобальних викликів. Це особливо важливо при переходах від однієї промислової революції до іншої в перманентному процесі науково-технічного прогресу.

Серед головних завдань бачаться наступні:

- збереження національної ідентичности (тотожности, автентичности);

- інтенсифікація духового і національного ковітального відродження, де пріоритетом має стати збереження українськості як соборної ознаки національної ідентичности, що вирізняє українців в окреме самобутнє утворення, яке має домінуючі ознаки нації: власну землю, питому мову, відрубну культуру та своє, лише йому притаманне світобачення, яке у глобальному вимірі – гідне поваги серед світової мозаїки культур;

- зберегти тотожність українців, суб'єктність їхньої держави, її гідність для нації і світу.

Отже, на передній плян висувається проблема захисту суверенности української України. Має продовжуватися формування громадянської (політичної) нації.

Гідна людини, нації й цивілізованого людства – це прикінцевий інтегральний блок триптиху складових запропонованого концепту УНІ, який переважно націлює Україну на досягнення європейських стандартів життя через оптимізацію економічної

й політичної систем, менеджменту праці, виробництва тощо. При цьому, щоб евроінтегруватися, треба своєчасно виконати певний комплекс домашніх завдань з економіки, фінансів, права, екології тощо. Сегменти названого блоку – це стратегіями, невід’ємні від коротко-, середньо- і довготривалих плянів розбудови України, де максимами є фундаментальні принципи її розбудови як дороговкази спільного руху інновативних громад, регіонів, спільнот і уряду в європейському цивілізованому напрямі та готовності захищати свій вибір.

Цей блок синтезує сенс економічних змін, соціальних реформ, стає алгоритмом досягнення нацією світового рівня людського розвитку. Він передбачає створення належних соціально-економічних, екологічних умов окремій особистості – шляхом не лише через піднесення матеріального добробуту, європейських стандартів життя (до яких нація поки що не «дотягує»), але і духових, ментальних можливостей самореалізації, спілкування, освіти, науки, національно-творчого середовища.

Революція Гідності задекларувала розбудову нової України, де гідність, свобода людини розглядаються разом зі свободою нації, а їхні цінності не відриваються від європейських і загальнолюдських. Такі месиджі сповідує значна частка народу, яка стала на захист своє Батьківщини, готова створити справді адекватні суспільні інститути, спроможні модернізувати економіку, провести в життя програми розвитку держави, соціально-економічні, правові та інші реформи. Отож, в Стратегії «Україна-2020» не могла не відби-

тися рефлексія: «громадяни України довели і продовжуватимуть у надтяжких умовах щоденно доводити, що саме *гідність* (письмівка наша. – С. В.) є базовою складовою характеру українського народу» [11, 1]. Стратегія навіть містить дорожню карту Уряду реалізації 62 реформ в економіці, банківській і фінансовій справі, освіті, медицині, обороноспроможності і т. д. У цьому контексті УНІ покликана не тільки допомогти виділити першочерговість їх проведення, підтримати уряд, водночас акцентуючи, що для того потрібна політична воля, знання, національна програма дій як якісна цінність, внутрішньо притаманна еліті. Тоді, власне, виконання обіцяного буде метою влади, а не її досягнення.

З огляду на це, Україна зобов’язана не втратити, а в перспективі щораз більше нарощувати темпи середовищеспроможности свого національного і духового відродження, чітко визначити вектор підвищення конкурентоспроможности в освітньому, фахово-знанневому, науково-технологічному, інформаційно-інноваційному та інших якісних ціннісних (аксіологічних) сутностях суспільного прогресу. Це архіважливо, щоб на рівнопартнерських засадах увійти в систему міжнародного розподілу праці не в статусі постачальника дешевої робочої сили чи сировинних ресурсів, а креативного інновативного суб’єкта. Для цього політика розвитку, передовсім суспільного, людського, зокрема й духово-інтелектуального потенціалу, національної і регіональної економіки, її структуризації має ґрунтуватися як на загальнолюдських людиноцентричних і націоцентричних ціннос-

тях, так і на максимумах модернізації національної економіки, орієнтир якої – значна питома вага експорту виробленої високотехнологічної продукції, підвищення добробуту людини та реалізація складових одвічної української національної ідеї як стратегем (програм дій) розвитку модерної країни, підвищення її ВВП, синергії народу і суб'єктності держави [8].

Запропонована модель УНІ, проведений аналіз її складових допоможе нації спроекувати комплексний механізм ефективнішого задіяння наявних факторів і ресурсів в екстремальних умовах війни, аби вистояти і не опинитися на задвірках історії, а, головне, захиститися у загрозоване для її екзистенції період. Звичайно, це вимагає продовження міждисциплінарних досліджень ідеології державотворення в Україні, копіткої роботи національних еліт, центрального уряду разом з опозицією, якого кольору вона б не була. Над сучасною візією націо-державотворення мають працювати науковці та практики, урядовці й громадськість, історики економічної, політичної і філософської думки. Завдання усіх: довести суспільному загалу, передовсім, загальноукраїнське розуміння УНІ як наріжного каменя і чинника цементування у соціогуманістичному фундаменті побудови нової України. Деталізуємо цей імператив не лише з позицій Стратегії «Україна-2020», а більш далеких перспектив і вимог новобудови та її духово-інтелектуального супроводу.

У таких майбутніх дослідженнях складові УНІ, наявні ресурси мають розглядатися як у всеукраїнському, так і в загальносвітовому контекстах,

насамперед, в пляні безпеки територій, захисту цінностей, зокрема ширшого залучення розмаїття інтелектуальних (нематеріальних) активів, неекономічних чинників, соціального капіталу тощо. Адже в умовах неефективної держави, відсутності соціального капіталу як недовіри до державних інституцій економіка не може розвиватися [9]. Новий погляд на якість складових УНІ як стратегем розвитку України дозволить задіяти не лише згаданий процес рекультегіоналізації тимчасово окупованих ворогом територій (Крим, Донбас), а й запозичити з практики ЄС низку інших принципів партнерства – конвергенції, субсидіярності, комплементарності тощо [12]. В умовах асиміляційного чинника, постімперських дій так званої советської людини, її використання агресором в інформаційній і гарячій війні не обійтися без комплексного врахування людино-націоцентричних цінностей, тобто без нової соціогуманістичної концепції захисту людини і нації [4].

Сьогоднішні реалії України чітко засвідчують, що реалізація її національної ідеї – це не лише здобуття власної держави, а й її активний інноваційний розвиток країни разом зі збереженням і захистом національної ідентичності, а, одночасно, протистояння тиску ззовні.

Отже, проблеми удосконалення регіональної структурної політики не виносьмо за дужки макроекономічної політики України, її суспільних загальнонаціональних трансформацій, безпекових систем, глобальних чи інтеграційних викликів, особливо розбудови національної держави. Таку гармонію повинна забезпечити децентралізація влади



та надання більшої самоврядности територіяльним громадам, поєднання підвищеної державотворчої вагомості їхньої роботи. Розглядаймо це комплексно в широких рамках соціогуманістичного захисту народів і народностей, в статусах їхніх перехідних економік, не оминаючи низові структури, сучасні тренди децентралізації та потреби субсидіярности людини, громади, нації, водночас загальнолюдські цінності цивілізованого світу, регіональної метропольности, великих міст, окремих регіонів тощо. Очевидно, це вимагатиме проведення подальших досліджень аксіології соборности, українськості та інших характеристик сучасної УНІ, притаманних людині як основи синергійности нації, захисту її ідентичности та самодостатности в умовах нових викликів державній цілісности України.

### Bibliography and Notes

1. Белебеха Іван, *Нація і націоналізм: Від націоналізму до національної ідеї*, Харків 2014, 240 с.
2. Вовканич Степан, *Національна і світова безпека новітньої доби: соціогуманістичний концепт*, [у:] *Народознавчі зошити*, Львів: Інститут народознавства Національної Академії Наук України 2015, № 4 (124), с. 751-761.
3. Вовканич Степан, Риндзак Ольга, *Активізація наукової діяльності молоді в системі інноваційного розвитку*, Львів: Інститут регіональних досліджень Національної Академії Наук України 2006, 186 с.
4. Вовканич Степан, *Соціогуманістичні засади ідеології духово-інтелектуального забезпечення державотворення*

*в Україні, або Імперативи (р)еволюційних трансформацій гуманітарної політики в умовах загроз буттю українськості*, Львів: Інститут регіональних досліджень Національної Академії Наук України 2014, 38 с.

5. Геєць В., *Стратегічні виклики XXI століття суспільству та економіці України: У 3-ох томах*, Київ 2007.

6. *Донбас і Крим: ціна повернення* / Ред. В. Горбулін, О. Власюк, Е. Лібанова, О. Лещенко, Київ: Національний інститут стратегічних досліджень 2015, 474 с.

7. *Європейські цінності*, Web. 10.01.2016. <<https://ru.wikipedia.org>>.

8. *Конституція України*, «Голос України» 1996, 13 липня.

9. Пасхавер Олександр, «Коли держава неефективна, економіка залежить від неекономічних факторів», «День» 2013, № 120-121 (4003-4004), с. 2.

10. *Регулювання національної економіки в екстремальних умовах (в умовах війни)*, Львів: Априорі 2016, 212 с.

11. *Стратегія сталого розвитку «Україна – 2020»*. Указ Президента України №5/2015 – Про стратегію сталого розвитку «Україна-2020». / Офіційне інтернет-представництво Президента України.

12. Субетто А. И., *Ценности в системе общественного интеллекта. «Ценносная война и защита ценностей самоидентификации российской цивилизации*, Харків 2010.

13. *Українська Національна Ідея як духово-інтелектуальний код соборности народу: етнічний, інтеграційний та цивілізаційний вектори*: Матеріяли круглого столу / Ред. В. Кравців, Львів: Інститут регіональних досліджень Національної Академії Наук України 2011, 62 с.

14. Vovkanych Stepan, *Can We Survive without the National Idea?* [in:] *The Ukrainian Quarterly* 2012, № 3-4 (Spring-Winter), pp. 47-58.

# Reviews

## IN SEARCH OF PROXIMITY

Stepan Khorob, *Dialogues in the Reflection of the Word (The Ukrainian Dramaturgy in Typological Juxtapositions)* [In the Ukrainian language], Ivano-Frankivsk: Misto-NV, 2013, 308 pp.

## У ПОШУКАХ БЛИЗЬКОСТИ

Степан Хороб, *Діялоги у відсвіті слова (Українська драматургія в типологічних зіставленнях)*, Івано-Франківськ: Місто НВ 2013, 308с.

*Abstract:* The author of the critique analyzes Stepan Khorob's book containing articles and investigations in literary criticism, critical reviews and critiques, which have a distinctly comparative direction. The reviewer analyzes suggested in the book approaches to the examination of the Ukrainian drama in its typological connections with the Western European dramaturgy through the prism of modernistic types of the artistic thinking – neo-romanticism, symbolism and expressionism, revealing thus juxtapositions and differences in the dramaturgic poetics of Ukrainian and foreign writers. Simultaneously the critique singles out the researcher's scientific statements complementary to the modern concepts of the Ukrainian comparative science.

Книжка професора Степана Хороба *Діялоги у відсвіті слова*, що має підзаголовок *Українська драматургія в типологічних зіставленнях* вже своїм означенням прихиляє до себе читача. Адже не часто йдеться у багатьох дослідженнях української драматургії про її типологічну схожість чи відмінність од світової

чи принаймні західноєвропейської драми. Можна сказати, що цьому роду літератури і виду мистецтва, порівняно з іншими – лірикою і епосом, менше щастить на такі літературознавчі «одкровення». Хоча, звісно, не можна не згадати, перевиданих останнім часом наукових праць Лариси Залеської Онишкевич *Текст і гра. Українська модерна драма* (Нью-Йорк-Львів, 2009) та Наталі Кузякіної *Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ...* (Дрогобич-Київ-Одеса, 2010), де серед інших проблем творчого побутування української драматургії, є й виразно компаративістського спрямування статті, а також наукові розвідки Володимира Панченка *Будинок з химерами». Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті* (Кіровоград, 1998), Миколи Ільницького «*Весілля*» Станіслава Виспянського і «*Сон української ночі*» Василя Пачовського» ([у:] *Романтизм: між Україною та Польщею*, Київ 2003, с. 290-298), Мирослави Медицької *Творчість Станіслава Виспянського*

*й українська література кінця XIX – початку XX століття: типологія, рецепція* (Івано-Франківськ, 2008), Наталі Малютіної *Польська та українська модерна драма: перехрестя традицій* (Одеса, 2013). Оце, здається, й все, що з'явилося в українській компаративістській науці останнім часом про історико-типологічні паралелі п'єс українських авторів з творами закордонних драматургів.

Відтак нова книжка Степана Хороба *Діялоги у відсвіті слова*, як мовиться, є на часі і сприймається з непідробним зацікавленням. Почну з начебто останнього: зацікавленням самим тоном і стилем аналізу. В усіх п'яти розділах автором свідомо згруповані статті, що окремішньо мають тільки їм притаманну концепцію, а в своїй сукупності становлять чітко осмислену проблему сучасного українського літературознавства: виявлення і систематизація ідейно-естетичних явищ як у національній, так і в західноєвропейській драматургії кінця XIX – початку XX століття, їх близькість та відмінність у генезі, функціонуванні, розвитку та народженні нових драматургічно-сценічних тенденцій. По суті в усіх розділах, надто ж у таких, як *На літературних перехрестях: українська і західноєвропейська модерна драма, Модерністські типи художнього мислення: зіставні паралелі, Компаративістські моделі: персоналії, текст і контекст, П'єса та вистава: контактено-генетичні грані* тонко зберігається авторський тон і стиль викладу наукового матеріалу (а він доволі багатий і різноманітний), аналітичні судження і переконливі доводи важливих положень та висновків, аргументова-

ні погляди в аналізі типологічних явищ та суголосних українсько-європейських драматургічно-сценічних зіставлень.

Притім Степан Хороб так веде свою мову, що в ній нема навіть будь-якого натяку ні на бездумну похвальбу, ні застрашливу клятьбу – спокійно, але точно окреслений історичний фон, вираженість (але й самостійність!) оцінкових суджень з обов'язковим наведенням аргументів «за» і «проти», хороший педагогічний такт і контакт із невидимою читацькою аудиторією: тут уже позначився викладацький досвід автора, набутий упродовж багатьох років праці в Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника спочатку як професора, а згодом як завідувач кафедри української літератури і директор Інституту філології. Либонь, до цього спричинився й журналістський та письменницький досвід дослідника, у царині яких, як відомо, виклад чи то публіцистичного, чи то художнього матеріалу є неодмінною умовою творчої праці загалом.

Статті у книжці (за жанровими ознаками деякі з них можна було б назвати аналітичною студією, літературно-критичним нарисом, рефлексивним етюдом) – різного обсягу й характеру. Це або розлогі дослідження якоїсь конкретної проблеми чи увиразненого художнього явища (приміром, *Український і польський драматургічно-сценічний модернізм зламу XIX – XX століть в інтерпретації Івана-Франка: контактено-генетичний та історико-типологічний аспекти, Драматургія Галичини періоду міжвоєнної: самодостатність українського і*

польського Модернізму, Модус українського драматургічного експресіонізму та символізму: компаративний зріз, Становлення експресіонізму в українській драматургії перших десятиліть ХХ століття і західноєвропейська експресіоністська драма: типологія авторської ідейно-естетичної свідомості, Методологічні концепції в інонаціональному бутті драматургічного твору: транслятологічні паралелі). Або студія творчості окремих письменників-драматургів української літератури з аналогічними ідейно-естетичними п'єсами іншомовних авторів (скажімо, Фольклорні та мітологічні засади драматургії Лесі Українки і Юліюша Словацького, Драматургія Олександра Олеся і Моріса Метерлінка, П'єси Василя Пачовського в контексті західноєвропейської символістської драми, Типологія символізму в драматичних творах Івана Кочерги і зарубіжних драматургів). Або ж невеликі розвідки якоїсь вузлової проблеми поетики драми (Поліфункціональність ремарки в українській і європейській модерній драмі, Поетика конфлікту в експресіоністській драматургії Володимира Винниченка: компаративний аспект, Авторська стратегія в структуруванні діалогу і реплік української та зарубіжної експресіоністської драматургії). Зрештою, типологічний розгляд драматургічного твору в його сценічній порівняльній проєкції (наприклад, Лірико-інтимна драматургія О. Олеся в театральній інтерпретації «Молодого театру» Леся Курбаса: типологія літературного і мистецького символізму, Оновлення сценічних форм і модифікація драматичного конфлікту в п'єсі «Украдене

щастя» Івана Франка, Драматургія Вільяма Батлера Єйтса початку ХХ століття й українська модерна драма: від символу до ритуалу або ж критичний етюд чи то про виставу (приміром, *Тев'є-Тевель* за прозою Шолом-Алейхема), чи то про компаративістські праці Володимира Вишинського (*Гергарт Гауптман: жанрово-стильові особливості драми*), Петра Летнянчина (*Особистість у драмах Бернарда Шоу, Івана Франка, Володимира Винниченка*), Наталії Лобас (*Карнавальна поетика міжвоєнної експериментальної прози* (Майк Йогансен і Вітольд Гомбрович) та Ольги Блашків (*Тенденція до «ліризалії» драми в творчості Олександра Олеся та Вільяма Батлера Єйтса*). Нарешті, переважна більшість компаративістських студій Степана Хороба, вміщених у його книжці *Діялоги у відсвіті слова*, освітлені новим поглядом на трактовані об'єкти і збагачені, певна річ, новим фактичним матеріалом.

У доборі літературних постатей і фактів легко помітити певний відтінок «суб'єктивізму» (симпатії чи антипатії автора досліджень, близьких і знаних йому творчих постатей чи творів української і західноєвропейської модерної драми, тих чи тих вузлових ідейно-естетичних категорій драми – конфліктність, драматична дія, сценічність, структура діалогу та ремарки, функціональність реплік тощо). Це природно, що нові погляди й нові підходи до аналізу літературознавчих явищ та фактів свідомо накладаються Степаном Хоробом на його тривкі й послідовні наукові зацікавлення драмою як родом літератури і видом мистецтва як в історико-літературному,

так і в теоретико-літературному аспектах. І це добре, бо це дає йому можливість поєднувати власні стійкі та вироблені наукові рефлексії з охопленим ним часопростором цілого пласту української драматургії і театру кінця XIX – початку XX століття. І так само з вдячністю відзначаємо іншу властиву цим студіям прикмету – тяжіння до органічного поєднання естетико-психологічного та соціально-історичного аналізу з поширеним біографічним моментом, від чого у попередні роки був майже зовсім одвик наш читач, пригнічений верганими на нього купами «соціологічного» непотребу, під яким притлумлювалась і зникала жива особистість письменника-драматурга.

Приклад із драматургічною творчістю бодай лише трьох представників (чи не найвеличніших і найпрезентабельніших у періоді зламу позаминутих століть!) – Лесі Українки, Володимира Винниченка та Миколи Куліша. З причин, які не треба пояснювати, ми до недавнього часу майже не «помічали» їх європейськості. А вона полягала, як справедливо зауважує у своїх дослідженнях крізь призму порівняльно-типологічних підходів Степан Хороб, у тому, що Леся Українка вперше у європейській модерній драмі використала і, вважаймо, розвинула жанр віршованої драми, Володимир Винниченко – у 1920-х роках був одним із найбільш сценічних авторів у європейських театрах, Микола Куліш – витворив уперше в західно-європейському драматургічно-театральному процесі жанр ліричної п'єси. І таких прикладів на тлі європейської драматургії з іншими

українськими авторами (Василь Пачовський, Олександр Олесь, Іван Кочерга та ін.) у книжці можна знайти немало. Про що це говорить? Можна відповісти словами-міркуваннями самого автора дослідження, наприклад, про драматургію Лесі Українки: 1896 року вона написала свою першу модерну драму *Блакитна троянда*, використавши у ній, подібно до Генрика Ібсена, виразні психологічні прийоми характеротворення головних героїв, зв'язаних із психо-біологічними наслідками спадковості й генетики; тоді ж російський драматург Антон Чехов створив свою знамениту *Чайку*, що стала відомою у Європі, тоді як *Блакитна троянда* залишилася непоміченою європейськими театрами.

Причина цього прихована насамперед у тому, що Леся Українка писала українською мовою, відтак великоросійські державні чинники дбали перш за все про російського автора у світових чи принаймні європейських координатах. Або про популярність на початку минулого століття драматургії Володимира Винниченка у театрах Німеччини, Австрії, Данії, Італії, Франції та ін. країн, літературознавець-компаративіст, зібравши не такі вже багаті документальні матеріали, а головне, ретельно і не без допомоги уяви продумавши їх, робить цілком логічно мотивований висновок: Європа знала здебільшого Винниченка як політика й державного діяча України, а вже відтак зацікавилася його численними п'єсами, що цілком вписувалися у модерністський західноєвропейський контекст. Таке чи подібне вкраплення до естетико-психологічного та соціально-істо-

ричного аналізу української драматургії кінця XIX – початку XX століття в її типологічних зіставленнях з драматургією західноєвропейською ще й біографічних моментів із життя і творчості письменників робить їх постаті більш об'єктивними і життєвими, повними і переконливими.

Ще одна примітна риса книжки Степана Хороба – розширення, окрім українського, європейського текстуального та контекстуального полів. Із названими вже українськими авторами він у різних аспектах (починаючи від концепції, мотиву, образу й завершуючи комплексом художніх текстів одного або групи драматургів) звертається до творчості багатьох знаних художників слова – Генрика Ібсена, Моріса Метерлінка, Бернарда Шов, Ґергарта Гауптмана, Августа Стріндберґа, Юліюша Словацького, Станіслава Виспянського, Вільяма Батлера Єйтса, Антона Чехова, Юджина О'Ніла, Станіслава Пшибишевського та багатьох інших. Зіставляючи їх твори з драматургією українських письменників, зокрема у дослідженні Модернізму як системи новаторського художнього мислення, літературознавець робить доволі аргументовані висновки про самодостатність національного варіанту українського неоромантизму, символізму та експресіонізму. При цьому типологічне дослідження як модерністських моделей авторської ідейно-художньої свідомості, так і поетики модерних драматургічних творів українських авторів у зіставленні із західноєвропейськими драмами Степан Хороб логічно і послідовно (звісна річ, виходячи з наявного літературно-художнього та наукового матеріалу)

«збалансував» у три можливі між ними стосунки:

- відставання від модерністської західноєвропейської драми, що, зусібічно доводить дослідник, спричинене поважними (об'єктивними та суб'єктивними) обставинами припізнення;

- творча змагальність між близькими драматургічно-сценічними процесами, що можна потрактувати як контактність українсько-польських, українсько-німецьких, українсько-російських і т. п. національно-культурних зв'язків;

- випереджальність ідейно-естетичних пошуків (проблемно-тематичних, стильових, поетикальних), що все сукупно дало підстави Степанові Хоробові загалом у ряді статей, вміщених у перших трьох розділах, зробити цілком логічний і доволі аргументований висновок: українська модерна драматургія кінця XIX – початку XX століття не тільки розвивалася в загальному річищі західноєвропейської драматургії означеного періоду, а нерідко йшла попереду неї, творчо обганяючи її. Прикладом останнього можуть служити драматичні твори Івана Франка, Лесі Українки, Володимира Винниченка, Олександра Олеса, Миколи Куліша, Івана Кочерги тощо. Зрештою, за загальним ідейно-художнім патосом драматургія Лесі Українки, як справедливо зауважує дослідник, повністю належить нинішній добі – добі XXI століття, а п'єси Івана Франка, Володимира Винниченка, Миколи Куліша свого часу торували шлях до європейської екзистенційної драми та драми абсурду.

Власне, для тих, хто досліджує українську драматургію й театр за-

галом, а не лише так званий «золотий період» її розвитку – злам поза минулих століть, такі висновки та наукові положення, що впливають із розділів нової книжки Степана Хороба, ці типологічні зіставлення можуть стати стартовою спонкою для нового покоління науковців у розширенні та поглибленні компаративістських поглядів як на національну драму, так і на закордонну п'єсу. Корисно й те, що з покликанням на це літературознавче видання можна сміливо користуватися необхідною термінологією та фактажем (історико-літературним і теоретико-літературним), сказати б, «у робочому порядку» й не уточнюючи їх по інших (зчаста й суперечливих) джерелах. У цьому, зосібна, й практична сутність нового видання сучасного українського літературознавця і театрознавця.

До речі, є в ньому розділ, що збагачує з'ясування проблеми взаємин п'єси і вистави у контактено-генетичному аспекті. Тут під різним кутом зору освіжено і протерто, здавалося б, уже знані відтінки на портретах драматурга Олександра Олеся і режисера Леся Курбаса, якоюсь мірою відреставровано у проєкції їх творчості знамениті вистави *Драматичні етюди* у «Молодому театрі», що всуціль належать до мистецьких і національно-культурних явищ символізму. Також свіжий погляд спостерігаємо і в дослідженні про давно вже канонізовану виставу *Украдене щастя* за однойменною драмою Івана Франка, створену в різний час і різними виконавцями. Виявлено у почасті відреставрованих спектаклях, що видозміна драматичного конфлікту неодмінно несе з собою

зміну їх жанрових форм – від соціально-побутового через психологічний до трагічного сценічного твору. Від символу до ритуалу – такий шлях драматургії і театру Вільяма Батлера Єйтса і близьких до них драматичних творів українських авторів, зокрема Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка, Єлисея Карпенка. І знову ж таки, як у попередніх розділах, тут автор книжки тонко використав «біографічний» елемент, почерпнутий чи то з багатого епістолярію українських та іншомовних письменників, режисерів та акторів, чи то зі спогадів діячів української та європейської театральної культури, чи то просто з життєпису драматургів та мистців. Таким чином Степан Хороб відкриває у них такі риси, яких ми раніше не знали або недобачали, маючи перед очима лише одноплщинний образ чи то мистця слова, чи то майстрів сценічного мистецтва.

Пошуками близькості позначені й критичні етюди про видані останнім часом компаративні праці молодих українських літературознавців. На щастя, й тут аналітичне вміння і чуття художньої справедливості (торкається це української, а чи західноєвропейської літератури) не залишають Степана Хороба і за докладним студіюванням одного автора (приміром, у рецензованій праці про Майка Йогансена та Вітольда Гомбровіча, про Вільяма Батлера Єйтса та Олександра Олеся) або ж групи драматургів (скажімо, про Івана Франка, Володимира Винниченка та Бернарда Шов), однієї проблеми (наприклад, карнавалізації / або кількох драматургічних категорій (приміром, драматичної дії,



конфлікту, характеру, художнього мислення). Степан Хороб однаково спокійно і вдумливо пише про Модернізм, про різні типи авторської ідейно-естетичної свідомости як українських, так і європейських драматургів, розглядає окрему чи систематизовану групу драматургічної поетики, сценічний дискурс національного та західноєвропейського літературно-театрального процесу. Викликає повагу не тільки ґрунтовний рівень знань із розвитку українського та світового письменства, а й висококваліфікований аналіз оприятелених драматичних творів. При цьому дослідник так веде свої розвідки, що вони ані не применшують художніх цінностей п'єс чи важливости того або іншого драматурга, ані безпідставно возвеличують їх особливостей. Маючи добре дібраний для порівняння європейський матеріал (літературний і науковий), він дає, повторюємо, об'єктивну оцінку тому чи іншому літературному фактові, явищу, творчій постаті. І цим, власне, зацікавлює його книжка *Діялоги у відсвіті слова*, яку можна читати як своєрідну критичну п'єсу – з її певними драматичними актами, заінтересованою сюжетністю, а насамкінець і сценічністю. Зібрані у ній студії мають чітко окреслене компаративне спрямування і жанрове означення. Це, вочевидь, тенденція, яка набиратиме силу в українській критиці та літературоз-

навстві: треба ж торувати дорогу до свого, а відтак і ширшого кола читачів та поціновувачів спеціальної наукової літератури, зосібна про драматургічне письменство.

І наостанок: головне питання, що виникає після прочитаної книжки Степана Хороба, визначення її жанру. Якщо йти за анотацією, то це збірка статей, досліджень, критичних оглядів та рецензій, що мають компаративістське спрямування. Однак за структурою це видання радше нагадує монографію. Проте воно все ж є збірником добре впорядкованих історико-типологічних студій. Адже монографія – це повне й всебічне дослідження однієї проблеми чи теми, в якому мусять виокремлюватися нові теорії і концепції. Двадцять три статті видання об'єднані радше не однією темою, а використанням єдиної методології. Відтак, гадаємо, підсумкова оцінка нової праці Степана Хороба ще попереду. Бо осмислення української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття у європейському контексті, на правду, є «одним із пріоритетних напрямків українського літературознавства».

**Nataliya Maliutina,**  
Illa Mechnikov Odesa National  
University,  
Ukraine

## THE HISTORY THAT CONNECTS AND DIVIDES

*Poles and Ukrainians. The History that Connects and Divides* [In the Polish language], Słupsk-Gdańsk: Publishing House of Pomorska Science Accademy in Słupsk 2015, 392 pp.

## ІСТОРИЯ, ЯКА ОБ'ЄДНУЄ ТА ДІЛИТЬ

*Polacy i Ukraińcy. Historia, która łączy i dzieli*, Słupsk-Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku 2015, 392 s.

*Abstract.* The article analyzes the reports presented on the Polish-Ukrainian scholarly conferences in 2012 and 2013 devoted to the events of Polish-Ukrainian conflict in 1930 – 1940's and the problems of interethnic agreement establishing.

Однією з найважливіших суспільних функцій історичної науки є вивчення важких сторінок історії міжнаціональних відносин та налагодження історичного діалогу між народами. Таку важливу ціль ставили перед собою і наукові конференції, що пройшли у Гданську у листопаді 2012 та в червні 2013 року та були покликані сприяти вирішенню спірних питань польсько-української історії. Заходи відбулись з ініціативи Поморської Академії в Слупську, Гданського відділення Інституту національної пам'яті, Музею Другої світової війни в Гданську, Надбалтійського центру культури в Гданську та історичного факультету Гданського університету.

Конференція 2012 р. проходила під титулом *Польща–Україна. Близьке сусідство?* в рамках Фестивалю куль-

тури світу «Вікно на світ». Протягом двох днів було проведено чотири дискусійні засідання (*Поляки і українці – непозбуття пам'ять, Образ сусіда у викладанні й у підручниках історії, Невідомий близький сусід та Спільна спадщина*), присвячені подіям операції «Вісла», проблемам стереотипного зображення поляків та українців у сучасному шкільництві, питанням відображення польсько-українських взаємин у історичної пам'яті та збереженню історичних і культурних пам'яток обох народів на теренах Польщі та України. Натомість друга конференція була приурочена до 70-тих роковин волинської трагедії та носила назву *Поляки і українці – 70 років після волинської трагедії*. Відбулись три засідання, присвячені причинам конфлікту (затитуловане *Зростання ворожості*), його перебігу (*Двобій*) та сучасній історичній пам'яті про події 1943 р. і їх впливу на актуальні польсько-українські стосунки (*Пам'ять і майбутнє*). У конференціях взяли участь відомі польські та українські вчені, громадсько-політичні діячі, журналісти, мистці та представники громадськості. Увін-

чанням проведених конференцій та наукових дискусій була публікація книги під назвою *Поляки і українці. Історія яка поєднує та роз'єднує*. У ній зібрано доповіді учасників конференцій та їх виступи під час дебатів.

Особлива увага учасників була присвячена найбільш гострому питанню новітньої історії польсько-українських стосунків – взаємному винищенню на Волині у 1943 році. Учасники конференції, аналізуючи причини вибуху збройного протистояння у регіоні між представниками обох народів, вдавались до розгляду найрізноманітніших чинників. Владзімеж Менджецький запропонував шукати корені волинської різанини у революціях 1905 та 1917 років, що зруйнували звичну картину світобудови у свідомості простолюду із «добрим царем» та панами, як необхідним злом. Революційні події відкрили для селянства альтернативну можливість самостійно здобути собі найбільшу цінність – землю, а можливим це було через ліквідацію поміщиків. Наступне встановлення влади II Речі Посполитої на Волині знову повернуло панське всевладдя (с. 162-163). Львівський дослідник Олександр Зайцев погодився із такими твердженнями вважаючи, що селяни мали наочний приклад перемоги над «панською владою» на сусідніх українських землях у складі СССР.

Як українські, так і польські вчені одностайно наголосили на помилках національної політики II Речі Посполитої щодо українців. Серед головних називались ненадання автономії українським землям, пацифікацію, утиски у сфері шкільництва й у земельній політиці та ін. Анджей Хойновський, наприклад, звернув увагу на поверховність та

недієвість політики волинського воеводи Генрика Юзевського, якій чинили спротив потужні польські політичні сили (с. 176). Володимир Баран показав розгортання антипольської політики та репресивної машини на Західній Україні ще советською владою в 1939 - 1941 роках, що заохочувала населення до акцій проти поляків (с. 180-190).

Аналізуючи ідейні корені екстермінації поляків на Волині дослідники вдалися до розгляду програмних документів ОУН та УПА. Докладно висвітлив цю проблему О. Зайцев. Вчений простежив появу та розвиток концепцій вирішення «польського питання» на українських землях у творах діячів націоналістичного підпілля. Такі перші заклики до фізичного винищення російських і польських колоністів прозвучали у книзгах М. Сціборського *Земельне питання* та М. Колодзінського *Воєнна доктрина українських націоналістів*. У останній проголошувалась необхідність винищення національних меншин, які належать до «живих ворожих сил на українських землях» (с. 170-171). Втім, О. Зайцев наголосив, що вихід у світ цієї книги не означає загального побутування таких ідей у середовищі ОУН, а лише їх породження антиукраїнською політикою польської влади у міжвоєнний період. Подібні погляди ніколи не були затверджені провідом ОУН. Ідеї боротьби за виживання між націями були породженням концепцій соціал-дарвінізму, що втілились у поглядах Дмитра Донцова. На його переконання слабша нація, яка є колективною особистістю, повинна поступитися місцем під сонцем сильнішій (с. 172). Натомість Ігор Ільюшин означив причиною винищення поляків саму ідеологію інтегрального націоналізму ОУН.

Даючи відповідь на питання «Чому трагічні події на Волині розгорнулися саме в 1943 р.?» учасники конференції зійшлися на думці, що це було обумовлено загальними подіями Другої світової війни. Так, І. Льюшин відзначив, що вирішальним у взаємостосунках між українцями та поляками та між УПА та АК були зміни у діях советського та німецького керівництва. Наріжним у подіях 1943 р. був «мілітарний чинник, а не територіальний, політичний, етнічний та ін., що складала лише загальне тло конфлікту» (с. 216). Подібно і Гжегож Мотика деталізував такі висновки вказуючи, що антипольська акція була розпочата після перелому на фронті, який відбувся через поразку вермахту у Сталінградській битві та у Північній Африці. Очікуючи висадки союзників у Європі, УПА плянувала приєднатися до них і політикою доконаних фактів ліквідувати польські претензії до теренів Західної України у повоєнному розподілі кордонів (с. 215).

У продовження теми Микола Кучерепа вказав, що у 1943 р. на Волині значно активізувалися червоні російські партизани. Вчений підняв питання участі «третьої сторони» у розв'язанні етнічних чисток у регіоні. Саме більшовикам був вигідний польсько-український конфлікт у найбільш гострих його формах, який знекровить обидві ворогуючі сторони (с. 211-212). Утім, польські дослідники під час дискусії не підтримали подібну точку зору. Так, Г. Мотика відстоював позицію, що дії УПА були не відповіддю на погроми поляками українців на Люблінщині та Холмщині чи спровоковані акціями советських партизанів, що видавали себе за одну із сторін, а цілеспрямованим втіленням заздалегідь виробленого рішення керівництва ОУН. Про-

фесор Рафал Внук акцентував увагу на тезі американського історика Тімоті Снайдера про «зараження злом», якого українські партизани зазнали від німецьких нацистів. Воно, як він зазначив, відбулося через те, що українці служили у німецьких поліцейських батальйонах де навчилися здійснювати масові ліквідації (с. 213).

Продовжуючи дискусію щодо означення форм протистояння, вчені звернулися до проблеми її характеристики як масового стихійного селянського виступу, основною причиною якого була боротьба за землю. В цьому питанні Ірена Павліще відіслала дискусійців до праць французького вченого Данієля Бовуа, який бачить глибинне коріння української ворожості до поляків у шляхетському пануванні, що зводило селян до фактично рабського існування (с. 219). Панське насилля та визиск сформували ворожість до всього польського, що асоціювалось із панами. Із польської сторони Г. Мотика та М. Чех заперечили висвітлення подій як селянської «жакерії». Дослідники наголошували, що УПА силою залучали селян до акції винищення поляків. Вони, на думку М. Чеха, таким чином хотіли «революціонізувати маси», бо селянство приймало слабку участь у їх русі (с. 233). Самі ж селяни не відчували ніякого «земельного голоду» і навіть не бажали отримувати землю. Г. Мотика доводив, що застосуванням сокир, кіс і т. п. примітивних засобів вбивства УПА цілеспрямовано приховувала свою участь та намагалась перекинути вину на селян (с. 209-210). Такою своєю позицією Г. Мотика намагався підкреслити суцільний злочинний характер усієї структури ОУН та УПА.

Значні дискусії між учасниками конференції викликало питання

встановлення дефініції подій, що відбулися на Волині у 1943 р. Г. Мотика визначив їх як «чудово організовані, також із пропагандової сторони, антипольські етнічні чистки із рисами геноциду». У цьому він був підтриманий українськими істориками Я. Грицаком (с. 234) та І. Ільюшиним. Із своєї сторони Я. Грицак дуже гостро виступив проти поглядів українського історика В. В'ятровича, що відстоює позицію щодо розгляду подій на Волині, як частини «другої польсько-української війни» 1942 – 1947 років. М. Кучерепа вказав, що події скоріш мали риси міжетнічного конфлікту, а отже у ньому гинули представники обох народів. Він також наголосив, що як серед поляків, так і серед українців часто виділяється лише власні жертви, забуваючи говорити про загиблих з іншої сторони (с. 210). Мирослав Чех наголосив на неоднозначності дефініцій. Адже навіть польські суди не змогли визначити чи події 1943 р. були геноцидом чи ні (с. 232-233).

Під час конференції 2012 р. підіймалися питання депортації українців у ході операції «Вісла». Богдан Гальчак проаналізував причини примусового переселення українського населення комуністичною владою Польщі. Цікаву картину польсько-українських взаємин на теренах Польської народної республіки після проведення «Вісли» змалював Роман Дрозд. Дослідник висвітлює еволюцію ставлення комуністичної влади до українців від пропаганди українофобії та їх ізоляції, до поступової лібералізації у національній політиці та спробах пошуку діалогу, розпочинаючи від 1952 р.

За дискусійними столами конференції 2012 р. окремо підносились проблеми історичної пам'яті та сте-

реотипів у історичній свідомості. Тадеуш Сухарський та Фелікс Штейнбрук поділились власними рефлексіями щодо антиукраїнських стереотипів та пропаганди у польському суспільстві та формуванню стереотипних образів поляка в свідомості українців за часів СРСР. Юрій Волошин у своєму виступі розглянув особливості зображення поляків в українській системі історичної освіти. Доповідач простежив корені особливостей бачення сусідніх народів, інтерпретуючи їх як трансформоване продовження советської дидактики та парадигм історіографії XIX ст. (с. 61).

Б. Гальчак у своєму виступі презентував зображення історичної проблематики на прикладі подій Берестейської унії 1596 р. уже в польських підручниках (с. 66). А. Матусяк провела аналіз основних тенденцій у навчанні української літератури в школах після 1991 р. Дослідниця виділила три періоди, що вирізнялися особливими підходами у формуванні змісту навчального предмету (с. 73-74). Натомість Б. Бакула дав розгорнуту картину зображення образу України в підручниках польської літератури. Як польські, так і українські вчені звернули увагу на доцільність поглиблення співпраці щодо вдосконалення змісту освіти через вироблення єдиного консенсусного трактування суперечливих питань польсько-українських взаємин.

Зображення польсько-українського конфлікту в часи Другої світової війни та волинської трагедії у польській художній літературі широко розглянув Тадеуш Сухарський. Дослідник наголосив на тенденціях більш критичного представлення подій у емігрантській літературі, представники якої намагались зрозуміти причини

вікового конфлікту та випрацювати моделі міжнаціонального поєднання. Неоднозначним є зображення подій 1940-х років і в літературі періоду III Речі Посполитої. Т. Сухарський виявив тенденцію до представлення безпричинного національного зла, носіями якого є українці. Оксана Веретюк розглянула особливості представлення образу українця та поляка у польській та українській художній літературі початку XXI ст. Дослідниця вказала на тенденцію більш об'єктивного та критичного зображення подій та обох сторін конфлікту. Також із зміною поколінь поступово відбувається відхід від польських кресових та українських повстанських оповідей, що зосереджувались саме на зображенні картини протистояння.

У підсумковій статті Томаш Стриєк розглянув особливості процесу поєднання між польським та українським народами, які склалися після конференцій, проведених у 2012 та 2013 роках. Події Революції Гідності та російської агресії на Сході України призвели до радикальних змін, як у політичній свідомості населення, так і у їх цивілізаційних орієнтаціях, що також сприяє зміні стосовно питань історичної пам'яті та її узгодження із європейськими цінностями. Він відзначив певний регрес у процесі поєднання, що настав у 2008 – 2013 роках. Причиною цього був відхід постсоветського політикуму В. Януковича від євроінтеграційного вектору та посилення у Польщі угруповань, скептично налаштованих до східного сусіда, як країни, що дедалі більше занурюється у хаос. Також у Польщі зросла і кількість осіб, що вимагали одностороннього визнання українцями їх вини

та «цивілізаційного доробку» поляків в Україні. Революція 2014 р. та євроінтеграційний курс нової влади відкрили перспективи для пошуку діалогу, але і водночас створили для них певні загрози. Таку основну загрозу вчений вбачає у призначенні керівником українського Інституту національної пам'яті В. В'ятровича. Одним із головних завдань польської сторони дослідник бачить у подоланні суспільством побудованої на антиукраїнських фобіях популістської ідеології (с. 350). Як слушно зауважив Т. Стриєк, остаточне поєднання між народами відбудеться лише тоді, коли в громадській думці обох народів поняття «поляки» та «українці» не будуть асоціюватись із конфліктами останніх чотирьох сотень років. Натомість події минулого будуть настільки вивчені та однаково оцінені, що на їх основі уже неможливо буде висувати взаємних звинувачень про маніпуляцію правдою.

Конференції 2012 та 2013 рр. засвідчили необхідність продовження наукового діалогу з проблем історії польсько-українських стосунків. Вироблення об'єктивного образу контрверсійних сторінок минулого дозволить сформувати картину подій, яка б не могла піддаватися критиці іншою стороною, як така, що свідомо сфальшована. Дослідники однозначно ствердили необхідність такого консенсусу, який сприятиме цивілізаційному поступу обох народів у напрямку до демократичного суспільства та інтеграції у єдиному європейському просторі.

**Taras Hrynevych,**

National University Lviv Polytechnic,  
Ukraine

## BAROQUE SPACE OF UKRAINIAN LITERATURE

Walentyna Sobol, *Ukrainian Baroque. Texts and Contexts* [In Ukrainian language], Warsaw: Publishing Houses of Warsaw University 2015, 382 pp.

## BAROKOWA PRZESTRZEŃ LITERATURY UKRAIŃSKIEJ

Валентина Собо́ль, *Українське Бароко. Тексти і контексти*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2015, 382 c.

*Abstract:* In a review there is an analyses of a book by the Warsaw University Professor Walentyna Sobol. In her monograph the author examines the Ukrainian Baroque as a cultural phenomenon, gives the history of the study of literature of Ukrainian Baroque, its European context and Slavic parallels. Along with this, the monograph analyzes and displays the mentality and history of everyday life in the Ukrainian Baroque texts. A separate chapter of the book is devoted to the reception of Ukrainian Baroque in Polish culture

Profesor Walentyny Sobol pracuje w Uniwersytecie Warszawskim, w Katedrze Ukrainistyki (Wydział Lingwistyki Stosowanej), jest członkiem rzeczywistym Naukowego Towarzystwa im. Szewczenki, kierownikiem Laboratorium Literaturoznawczego, redaktorem *Studiów Polsko – Ukraińskich*, autorką cenionych w Polsce i zagranicą książek; *Z hłybyny wikiv* (1995, 2002), *Litopys Samijta Wełyczka jask jawyszczce ukrajinskoho literaturnoho baroko* (1996), *12 podorożej w krajinu dawnoho pysmenntswa* (1996), *Pamjatna knycha Dmytra Tuptała* (2004), *Ne bud'mo tinjamy znykomomy* (2006). Opublikowała

także serię pierwszych w Polsce podręczników do liceum ogólnokształcącego, z ukraińskim językiem nauczania. Jest współautorką drugiego tomu akademickiej *Istoriji ykrajinskoji literatury* (2015). Publikuje w czasopismach polskich, ukraińskich i innych zagranicznych. Była współredaktorem *Warszawskich Zeszytów Ukrainoznawczych*.

Książka poświęcona barokowi ukraińskiemu, napisana w języku ukraińskim składa się: ze wstępu, trzech rozdziałów z podrozdziałami, zakończenia, bibliografii, dodatku, zawierającego wydania dzieł barokowych, imiennego indeksu, indeksu tytułów dzieł oraz streszczeń w językach: polskim, rosyjskim i angielskim.

W pierwszym rozdziale książki Autorka scharakteryzowała kontekstualną przestrzeń ukraińskiego baroku ukazując to zjawisko w kulturze – w kontekście jego europejskiej i słowiańskiej przestrzeni. Należy tu podkreślić, iż metoda pracy profesor Sobol polegająca na wykorzystaniu studiów komparatystycznych uzupełnionych antropologiczno – kulturowym spojrzeniem wraz z uwzględnieniem pryzmatu kulturowo – historycznego – czyni te pracę nowa-

torską. Właśnie takiego ujęcia widzenia baroku, funkcjonowania literatury barokowej w szerokim kontekście – do tychczas brakowało.

W pierwszym podrozdziale książki omówione zostały prace naukowców, nie tylko ukraińskich badających ukraińską literaturę doby baroku. Uczeni, nie tylko *nota bene* literaturoznawcy wydawali drukiem swe prace w kilku nurtach: publikowano bowiem teksty barokowych starodruków, dokonywano przekładów z języka staro - ukraińskiego, wydawano podręczniki itp. Paradigmat badawczy dawnej literatury ukraińskiej ustalony przez Iwana Franko, oddziaływał na następne pokolenia badaczy, co skrupulatnie przeanalizowała Autorka w podrozdziale drugim swej pracy. Następnym z kolei tematem postawionym przez nią jest rola bractw i ich działalność wydawnicza w kontekście historycznym. Przypomnijmy tu o ważnej roli książki Jarosława Isajewycza poświęconej roli bractw w rozwoju kultury ukraińskiej od XVI do XVIII wieku (Kijów 1966), którą Autorka tu także przywołuje. W czwartym podrozdziale zatytułowanym Panegiryki o księdze, nauce oświacie – Autorka bardzo ciekawie pokazuje na różnice między panegirykami polskimi, określanymi jako literatura okolicznościowa a specyfiką panegiryków ukraińskich.

Rozdział drugi książki profesor Sobol dotyczy fenomenu historiografii barokowej w pryzmacie mentalności i historii życia codziennego. Widać w tym fragmencie książki duże zafascynowanie Autorki literaturą francuską, serią *Historia życia prywatnego*, zwłaszcza trzecim tomem pod tytułem: *Od Renaissance do Oświecenia* (pod red. R. Chartiera, w przekładzie M. Zięba et al., Wrocław, Warszawa, Kraków 2005). Idąc ich

tropem ale też uwzględniając specyfikę literatury ukraińskiej, Profesor Walentyna Sobol pokazała na przykładzie różnorodnych tekstów barokowych świat prywatności w kontekście tradycji europejskich ale także dyskurs Cerkwi i relacje religijne. Wiele uwagi poświęciła latopisom Wełyczki, Hrabianki i Konstytucji Filipa Orlika. Historia, polityka, marzenia o wolnej Ukrainie zostały odczytane w nowym ujęciu, poprzez udaną próbę oddzielenia myśli, idei, przesłania od ówczesnej retoryki.

Dyskurs sakralny i prywatny został poddany analizie w podrozdziale drugim i dotyczy anonimowej pamiątki *Przesławna Góra Pocajowska*. Autorka wysoko ceni wartość pamiętników epoki, które jak najbardziej słusznie, uważa za doskonałą formę wyrażania odczuć prywatnych. Oczywiście jest kwestia różnorodności przekazu o zabarwieniu osobistym, co ukazała z kolei analizując ego – dokumenty Dymitra Tuptały i Joazafa Horłenki, Filipa Orlika herbu Nowina i Karola Chojeckiego herbu Lubicz. W kolejnych podrozdziałach interesująco przeanalizowała wizerunki ubioru i symbolikę snu w dramatach Hryhorija Konyskiego i Teofana Prokopowicza, w legendzie opisanej przez Piotra Mohyłę, w tekstach Wasyla Hryhorowycza -Barskiego. Danyła Bratkowskiego, w tekstach anonimowych i innych.

Rozdział trzeci poświęcony jest literaturze przekładowej dwóch okresów: doby tak zwanego „dojrzałego baroku” (druga połowa XVI do pierwszej połowy XVII wieku) oraz „późnego” (druga połowa XVII do XVIII wieku). Autorka sporą wagę przywiązuje do literatury przekładowej, która jest postrzegana, także przez innych badaczy, jako trwały pomost między Wschodem a Zachodem Europy. Nie przerwało tego zjawiska



nawet włączenie części Ukrainy do Rosji a w XVIII wieku funkcjonują z powodzeniem w przekładach Wasyla Popela, Porfiriusza Ważyńskiego, Tymofija Szczurowskiego, Lwa Kyszki i innych. Tłumaczono chętnie autorów zachodnich i bizantyjskich. Autorka przedstawia wiele ciekawych przykładów owego przenikania kultur, choćby w utworze *Trenos* Melecjusza Smotryckiego, odnajdujemy motywy antypapieskiej krytyki wzorem poprowadzonej od Petrarki. Zauważyć też można percepcję tych wątków także w przekładach na inne języki (s. 255-256). Interesujący fragment książki Profesor Sobol dotyczy genezy fraszek, co do których uczeni skłonni są widzieć ich genezę między innymi u Tytusa Liwiusza, czy w dziele *Gesta Romanorum*.

W końcowej części książki Autorka podkreśla wyraziście, iż kultura ukraińska w kreatywny sposób przejęła z innych prądów kulturowych to, co wydało się współczesnym najistotniejsze, odpowiadało po prostu jej potrzebom. Staro - ukraińska literatura barokowa była otwarta na świat. Związki europejskie były wielokierunkowe, szczególnie jednak silny i dynamiczny był wpływ zachodniej edukacji, kultury i sztuki. Dzięki barokowi zaznaczono przynależność do europejskiej kultury, sięgającej do korzeni kultury antycznej greckiej i rzymskiej ale jednocześnie także do chrześcijańskich źródeł Wschodu. Może

warto było nieco wyraziściej, aniżeli czytamy w omawianej tu książce, podkreślić, iż poprzez literaturę barokową, przekładową na Ukrainę płynęły nurty renesansowe.

Jeden z recenzentów monografii *Ukraiński barok. Teksty i konteksty* profesor Ihor Nabytowycz napisał między innymi: „Naukowa nowość pracy polega na próbie przedstawienia wszystkich kwestii związanych z funkcjonowaniem literatury baroku ukraińskiego w kontekście historyczno – kulturowym, ideograficznym, ideostetycznym” (tylna obwoluta książki). Historyk może wolałby jeszcze dodać więcej szczegółów natury *stricte* historycznej (wydarzeniowej), dołączyć może listę uzupełniającą literaturę przedmiotu, która i tak jest obszerna – ale w istocie nie zmieniłoby to wszystko – wymowy i wartości tej bardzo ciekawej książki. Z całym przekonaniem uważam, iż powinna ona ujrzeć światło dzienne w winnych wersjach językowych, zwłaszcza w języku polskim i angielskim. Warto by zapoznało się z tą cenną pozycją poświęconą fenomenowi ukraińskiego baroku, która wyszła spod pióra wybitnego badacza, Profesor Walentyny Sobol, szersze gremium czytelników na świecie.

**Teresa Chynczewska-Hennel,**  
University in Białystok,  
Poland

## IN MEMORIAM

On July 15<sup>th</sup>, 2016 in Olsztyn (Poland) at age 88 y. o. passed away a professor from University of Maria Curie-Sklodovska in Lublin, famous Slavonic and Ukrainian scholar **Mykhaylo Lesiv**

Професор Михайло Лесів був одним із справжніх метрів сучасної славістики та україністики. Він народився в селі Стара Гута на Тернопіллі в 1928, пройшов примусові роботи в Німеччині під час Другої світової війни. Залишив після себе наукові дослідження, які ще багато років будуть серйозною науковою базою для досліджень ареали функціонування української мови на території Польщі та інших держав Європи.

Лише побіжний перелік його книжок і монографій засвідчує його титанічну й подвижницьку працю: *Місцеві власні назви Люблінщини* (1972), *Репрезентативна та комунікативна вагомість власних назв* (1976), *Антропоніми в українському фольклорі* (1978), *Власні імена людей в українських загадках* (1979 – 1980), *Антропонімія в українських повістях М. Гоголя* (1984), *Польсько-українські взаємовпливи в світлі мовних фактів у Середньовіччі* (1989), *Українські говірки у Польщі* (1997). Літературознавчий підсумок його

зацікавлень – книжка *Про прочитані книжки та їх авторів* (2012), яка є своєрідним компедіумом розповідей про українських письменників у Польщі та їх творчість.

Як заповіт для майбутніх поколінь залишиться, виданий минулого 2015 року в Перемишлі, великий том *Мої мовні поради*, які друкувалися на сторінках української варшавської газети “Наше слово” з 1965 по 1972 роки.

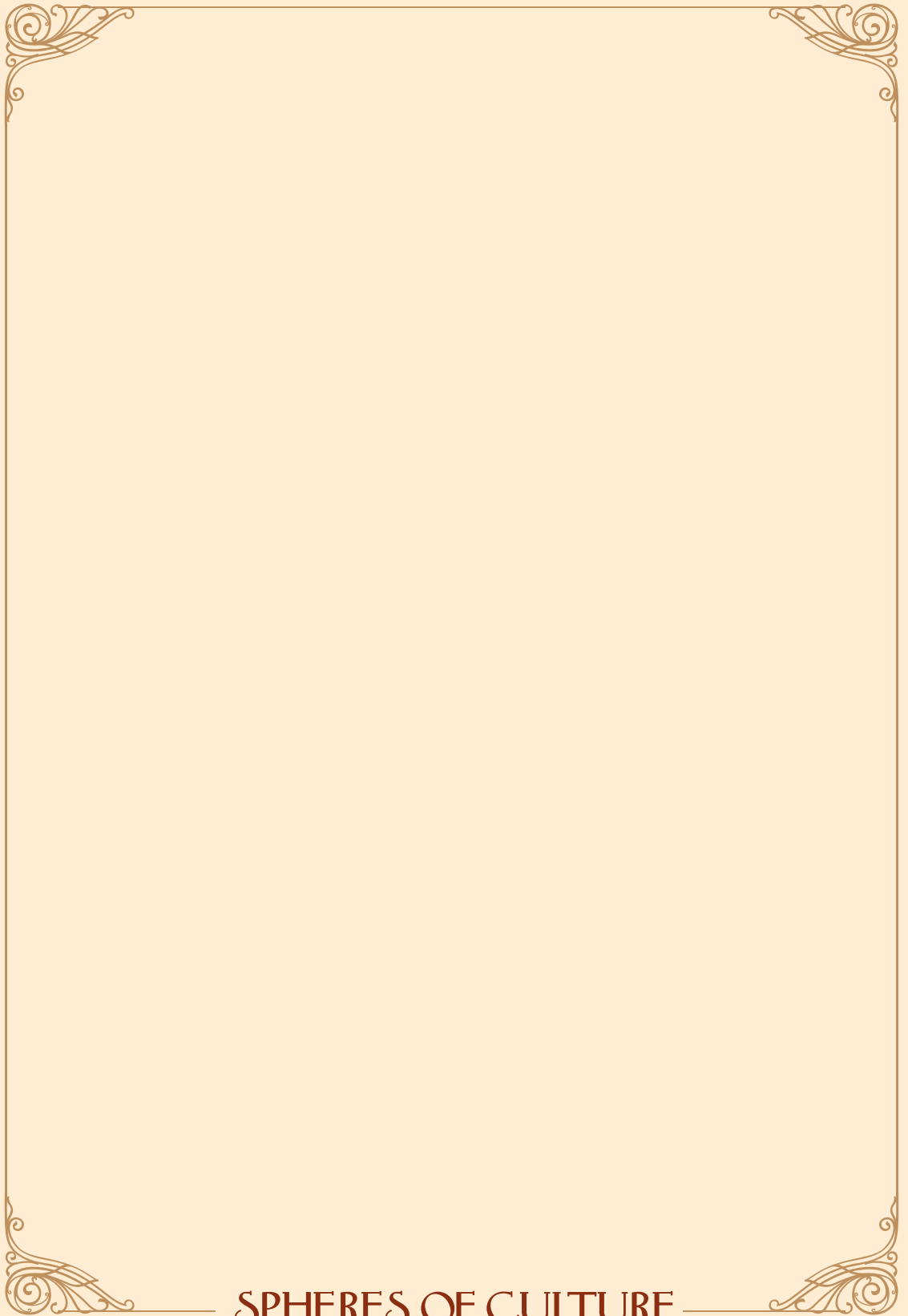
Він був професором Університету імени Марії Кюрі-Склодовської в Любліні, Католицького Університету в Любліні, Українського Вільного Університету в Мюнхені.

Професор Михайло Лесів створив цілу школу ономастики та діалектології як в українській філології, так і філології слов'янській. Його мрією було створення й україністичних студій і української філології в Університеті імени Марії Кюрі-Склодовської в Любліні – й він цю мрію зреалізував чверть віку тому.

Вічна пам'ять Мистцеві й Людині!

**Requiescat in Pace!**

**Ihor Nabytovych,**  
*Maria Curie-Sklodovska University in Lublin,*  
*Poland*



SPHERES OF CULTURE